

Trabajo de Final de Máster

LA HISTORIOGRAFÍA ALREDEDOR DE LO
CONCEPTUAL:
EL CASO DEL GRUP DE TREBALL

Tutorizado por Anna Maria Guasch

Pablo Santaolalla Moya

Màster d'Estudis Avançats d'Història de l'Art

Universitat de Barcelona

Curso 2014/2015

ÍNDICE

1. <u>Prefacio</u>	1
2. <u>HISTORIA E HISTORIOGRAFÍA DEL ARTE CONCEPTUAL</u>	
a. Contexto global y orígenes del arte conceptual	7
b. Historia del arte conceptual	19
c. Enfoque fenomenológico del arte conceptual	28
d. La historiografía del arte conceptual	33
e. El problema de la clasificación del arte conceptual	44
3. <u>LA RELACIÓN DEL ARTE CONCEPTUAL Y SU HISTORIOGRAFÍA CON LA MODERNIDAD</u>	
a. Crítica del conceptualismo y su historiografía como continuación del proyecto positivista de la modernidad	49
i. El positivismo	49
ii. El positivismo en la historiografía	54
iii. El positivismo en la historiografía del arte conceptual	59
iv. El positivismo en el arte conceptual	66
b. La posición del arte conceptual respecto a la modernidad, la anti-modernidad y la posmodernidad	68
c. El conceptualismo y su historiografía más allá de la modernidad: multiplicidad y rizoma	75
4. <u>HISTORIA E HISTORIOGRAFÍA DEL GRUP DE TREBALL</u>	
a. Análisis crítico de la historia del Grup de Treball	83
i. Historia cronológica	83
ii. El Grup de Treball como fenómeno	99
b. Análisis crítico de la historiografía del Grup de Treball	104
c. La posición del Grup de Treball respecto a las clasificaciones del conceptualismo	112
d. El Grup de Treball desde las últimas valoraciones del arte conceptual	115
5. <u>Postfacio</u>	121
BIBLIOGRAFÍA	123

1. Prefacio

La hipótesis de partida de este trabajo es que sobre el conceptualismo pesan entendidos teóricos que lo limitan a una interpretación tradicional occidentalista del fenómeno, basada en supuestos de la modernidad tanto artística como historiográfica. Las prácticas artísticas actuales tienen mucho de conceptuales, por lo cual las transformaciones llevadas a cabo por el arte conceptual y sus diferentes derivas son de suma importancia para comprender el tránsito entre la modernidad y la posmodernidad, e incluso más allá. Aunque el entendimiento sobre lo sucedido durante los años sesenta y setenta del siglo XX está siendo revisado, todavía estos movimientos del campo son analizados mediante estrategias que no tienen en cuenta su complejidad. Por su difícil encaje en metodologías y procesos explicativos que se basan en un arte estético y desinteresado, muchos de los aspectos destacables del arte conceptual quedan fuera de la idea más generalizada que se tiene del mismo.

Respecto al conceptualismo español, catalán, y en concreto sobre el del Grup de Treball, apenas se ha iniciado una síntesis de los diferentes discursos que, como la de otros conceptualismos periféricos –el de Latinoamérica, por ejemplo–, aclare su posición respecto a la historiografía general del fenómeno desde sus últimas teorizaciones. Si se tiene en cuenta la tendencia actual a la descentralización de los discursos historiográficos, parece necesaria una revisión más amplia de los postulados sobre el arte conceptual local respecto a la globalidad. Este trabajo será una primera aproximación al asunto, que explore metodologías diferentes de historiar y teorizar el conceptualismo. Ante un tema de tal complejidad, es preciso cuestionar las estructuras y los métodos empleados para el análisis mientras éste se lleva a cabo.

Pilar Parcerisas cita un extracto de Stephen Melville escrito para el catálogo de la exposición *Reconsidering the Object of Art, 1965-1975*, celebrada en el MOCA de Los Ángeles en 1996:

el Arte Conceptual, como movimiento, ha demostrado ser incapaz de englobar el amplio abanico de prácticas y significados que atraviesan los trabajos que ahora tendemos a

reconocer como conceptuales [...] La exploración del otro lado, aquel que llamamos «Conceptualismo», designa algo que flota entre «estilo» y «paradigma».¹

La lectura de esta cita de una cita suscita una serie de cuestiones. En primer lugar, parece sugerir que es el propio "arte conceptual como movimiento" el que es "incapaz de englobar" las variantes del "conceptualismo"; en realidad éste no es un problema de la práctica artística, sino uno historiográfico, de taxonomización y ordenamiento de la disciplina histórica del arte, aplicado a la práctica de manera externa. En segundo lugar, enfrenta, como la mayor parte de la historiografía sobre el fenómeno, ambas categorías, la de un "arte conceptual" muy acotado temporal y espacialmente, frente a un "conceptualismo" difuso, que se desarrolla desde los años sesenta y setenta hasta la actualidad. En tercer lugar, Pilar Parcerisas ubica esta cita en el epílogo, donde trata de concluir su obra señalando que existe un entendimiento anglosajón hegemónico del arte conceptual frente a unas nuevas interpretaciones que tratan de deshacer tal dominio discursivo. En una disciplina como la histórica no puede desvincularse una práctica teórica de las precedentes, de las que debe dar santo y seña antes de analizarlas, si quiere ser consecuente. En este trabajo, de ámbito académico, no operaré de forma diferente: basaré el desarrollo del mismo en otras teorizaciones anteriores, intentado, sin embargo, señalar modestamente algunos aspectos frente al arte conceptual que no suelen indicarse. Que uno deba basarse en lo precedente no significa que deba asumir todas sus premisas.

Uno de los aspectos centrales será aquí la ruptura con esa dicotomía entre "arte conceptual" y "conceptualismo". Aunque ha sido últimamente empleada con los mejores propósitos de recuperar algunas prácticas conceptuales, periféricas y subalternas, respecto a la historiografía occidental y primermundista, respetar tal distinción no acaba de plantear un nuevo ámbito de trabajo, sino que guarda en su interior el dominio de los centros de producción y teorización sobre el arte, fetichizado. Siempre me ha resultado curioso que el discurso descolonial deba tener el beneplácito metodológico y conceptual de los colonizadores culturales. ¿Cómo podría ser si no? En este trabajo, teniendo en cuenta el desarrollo que desde los años noventa ha tenido esta distinción entre dos artes conceptuales, uno "puro" y otro "impuro" –por muy empoderada que esté la impureza, la terminología no acaba de coincidir con los propósitos–, desharé tal dicotomía. Indiferentemente hablaré de conceptualismo o de arte conceptual, dejando para los calificativos que acompañen al término la aclaración de si me refiero a uno realizado en los

¹ PARCERISAS, Pilar. *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Madrid: Akal, 2007, p. 523.

EE.UU. en los años sesenta o a otro en Catalunya en los setenta. Esta ruptura no es inconsecuente. Luís Camnitzer ha trabajado sobre ella, diluyéndola sin llegar a oponerse totalmente. La presentación pública de trabajos que deben ser reconocidos por un campo institucional como es el de la teoría y la historia del arte tiene un gran peso sobre quien desea trabajar en ellos; posiblemente sea por eso que aunque Camnitzer haya propuesto como apropiado ubicar el conceptualismo "puro" post-minimalista como uno más de los posibles artes conceptuales², no haya llegado a consumir la disolución de esta distinción. Sin embargo esta tendencia puede seguirse en la evolución de sus teorizaciones desde la propuesta expositiva de *Global Conceptualism: Points of Origin*³ hasta el libro *Conceptualism in Latin America: Didactics of Liberation*⁴.

Pretendo trabajar desde esta ruptura para liberar el discurso de las estructuras de dominio que conlleva la organización en ambas categorías. Aunque impedir la replicación de tales estructuras sea imposible desde un planteamiento disciplinar que debe apoyarse en ellas, así como el arte conceptual debía basarse en la modernidad para tratar de superarla, aquí se instrumentalizarán muchos de sus esquemas y sobreentendidos para poder elaborar un trabajo entendible y consecuente con su posición. Podría hablarse, entonces, de una estrategia de apropiación de los mismos. Esto será llevado a cabo mediante un análisis del conceptualismo que no solo tenga en cuenta el enfoque temporal, sino también uno fenomenológico, que revise las propiedades intrínsecas de este tipo de arte más allá de la originalidad o las precesiones propias de análisis historicistas. Además se ejemplificará finalmente con un caso de estudio, el del Grup de Treball, para revisar de modo práctico todo lo propuesto en los puntos anteriores. Para sustentar este análisis, que no podré conseguir sin realizar al mismo tiempo cronologías o apuntes biográficos propios de la historia del arte moderna, me apoyaré en teorizaciones como las de Deleuze y Guattari sobre la estructura rizomática del conocimiento, como las de Walter Benjamin sobre la historia, o como las de Theodor Adorno o Jürgen Habermas sobre la modernidad. Emplearé un punto completo –el "3. La relación del arte conceptual y su historiografía con la modernidad"– para desvelar las relaciones del arte conceptual y su historiografía con el historicismo y el positivismo surgidos de la Ilustración, planteando un enfoque híbrido sobre el asunto que, con base en el rizoma, trate de liberarse de sus estructuras dominantes. En los apartados "2. Historia e historiografía del arte conceptual" y "4. Historia e historiografía del Grup de Treball" se tendrá en cuenta el análisis historicista de los

² CAMNITZER, Luís. *Conceptualism in Latin America: Didactics of Liberation*. Austin: University of Texas Press, 2007, p. 22.

³ *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*. New York: Queens Museum of Art, 1999. Catálogo de la exposición.

⁴ CAMNITZER, Luís. Op. cit.

misimos, así como, en un apartado menor pero no menos importante, un enfoque "informativo" o "monádico" que trate de compensar la estructura lineal de la exégesis cronológica. Asimismo no solo será revisada la historia de los fenómenos, del arte conceptual por un lado y del Grup de Treball por el otro, sino también su historiografía, que se analizará de un modo crítico, siempre teniendo en cuenta las características y extensión de este trabajo.

Se aplican, por tanto, metodologías de aproximación diferentes: historicista, fenomenológica, de historia social, de post-historia. Como resultado se obtiene una aproximación a los fenómenos conceptuales rizomática, que se asimila en su punto de vista al de los Estudios Visuales, por su heterogeneidad y mezcla de métodos y disciplinas; no obstante, no se ha aplicado directamente un enfoque de Estudios Visuales por la poca preponderancia que el arte conceptual otorga a lo visual; como indica Thomas Crow, éstos "aportarán poca o ninguna comprensión sobre el Conceptualismo"⁵.

El arte conceptual, de modo general, tiene una larga historiografía. Se han empleado para este trabajo otros anteriores de Anna Maria Guasch, Simón Marchán, Benjamin Buchloh, Robert C. Morgan, Tony Godfrey, Alexander Alberro, Blake Stimson o Hal Foster, entre otros.

La exégesis histórica del arte conceptual juega habitualmente la partida del colonialismo occidental, que no opera solamente hacia fuera del perímetro fronterizo de Norteamérica y Europa, sino que se reproduce paralelamente en un degradado de poder – económico, social, cultural– en el seno de sus propios territorios. El arte conceptual del Grup de Treball es, por tanto, periférico, y como tal será valorado según las últimas teorizaciones al respecto de los conceptualismos latinoamericanos realizadas por historiadores como Mari Carmen Ramírez, Ana Longoni, Mariano Mestman o Luís Camnitzer, así como por la obra de Pilar Parcerisas y otros historiadores nacionales que han realizado un importantísimo trabajo, sin cuyo primer entendimiento no podría plantearse este trabajo en los términos en los que se hace.

Para los temas más teóricos han sido esenciales las obras de Walter Benjamin, Theodor Adorno, Gilles Deleuze y Félix Guattari, Néstor García Canclini y Gérard Noiriel. Componen un listado diverso, que da cuenta del enfoque poliédrico del trabajo. Espero haberlos sabido reunir sin faltar a cada uno de ellos. Si la propuesta ha sido demasiado arriesgada, la falta será completamente mía, no obstante, si el resultado global tuviese

⁵ Véase la respuesta de Thomas Crow al Cuestionario elaborado por la revista October sobre los Estudios Visuales. VV.AA. "Cuestionario October sobre cultura visual", *Estudios Visuales*, num # 1, diciembre de 2003.

finalmente algún aspecto interesante, será debido en primera instancia a todas sus obras, que he tratado con el máximo respeto e interés.

Quisiera agradecer a Anna Maria Guasch todo su apoyo e interés respecto a mi trabajo, a Pilar Parcerisas, por la utilidad de sus trabajos para éste, a Antoni Mercader, por sus indicaciones y su disposición, a Antoni Muntadas y a todo el equipo del Arxiu Muntadas – Andrea, Blanca, Cristina y Lola– por su trato excelente y su amabilidad, a Francesc Torres por haberme concedido parte de su tiempo, a todas las bibliotecas y entidades consultadas, y a su personal, que me han facilitado enormemente la tarea, especialmente al Macba y su archivo y biblioteca, a la Fundació Tàpies y su biblioteca, y a la biblioteca de la Facultat de Geografia e Historia. Por último quisiera agradecer a mis padres su apoyo sin condiciones, y dedicar este trabajo a los amigos del “Club de lectura”.

2. HISTORIA E HISTORIOGRAFÍA DEL ARTE CONCEPTUAL

2.a. Contexto global y orígenes del arte conceptual

Atendiendo al estado del campo del arte de las naciones occidentales se suele tomar la década de 1960 como aquella en la que se generó el arte conceptual. No obstante, gran parte de la práctica conceptualista se dio en la década siguiente, en los setenta. En ambas se da un contexto internacional de Guerra Fría entre la U.R.S.S. y los EE.UU., entre el comunismo y el capitalismo, el cual se resolvería años después a favor de los segundos, simbolizado en la caída del muro de Berlín de 1989. Esta situación de tensión internacional, en la cual ambas potencias se disputaban la hegemonía mundial, generó un movimiento de expansión del capitalismo auspiciado por los EE.UU., quienes después de haber ayudado a Europa tras la Segunda Guerra Mundial intentaron extender su control por América Latina y Asia. Paso a paso el poder global pasa de ser militar y tecnológico a energético, social y cultural. El bando comunista, a su vez, intentó crecer hacia Asia y Europa del Este, consiguiéndolo en parte aunque finalmente occidente haya tomado el control global a través de la imposición del mercado liberal y el imperialismo cultural. En Latinoamérica se sucedieron las revoluciones y las dictaduras, mientras que en Asia, por señalar solo dos de los acontecimientos más importantes, se desarrolló la Revolución Cultural China y tuvo lugar la Guerra de Vietnam, en la cual los EE.UU. lucharon contra la expansión del comunismo y por la toma de posición en esa parte de la Tierra. En África se inició un movimiento de descolonización, esto es, del abandono del control metropolitano directo de las colonias, muchas de las cuales quedaron en manos de dictadores o gobiernos títeres de los intereses comerciales capitalistas. Los movimientos sociales y las variantes ideológicas se sucedieron tanto en el capitalismo como en el comunismo: la Primavera de Praga, el movimiento hippie, el maoísmo, los movimientos de liberación racial, el mayo del 68 francés, etcétera. La tecnología sufrió un avance imparable, empujada por las carreras armamentísticas y militares de las diferentes potencias mundiales; así, el hombre alcanzó por primera vez el espacio exterior y la Luna, se crearon las primeras computadoras y redes de datos, y se realizaron enormes avances en medicina. La cultura, al igual que la sociedad, se expandió y dividió en diferentes corrientes de pensamiento, a favor y en contra del *mainstream*. Surgió la contracultura. Ciencias como la cibernética, la semiótica, la física o la biología realizaron grandes avances. La cultura de masas se expandió, siguiendo los flujos del mercado y los nuevos medios de comunicación, como la televisión. Nuevos

fenómenos, como la música pop o el estructuralismo, alcanzaron las más diversas partes del mundo.

El intento es infructuoso. No es posible realizar un paisaje resumido de la situación global en estas décadas; el párrafo anterior solo puede dar una imagen sesgada, necesariamente incompleta, de la enorme cantidad –y calidad– de transformaciones a las que la globalidad fue sometida. Asimismo, las estructuras culturales y artísticas, extremadamente heterogéneas y multicapa, variaron no solo respecto a las distintas localizaciones geográficas, sino también en referencia a los cambios políticos y sociales de cada lugar, en una relación de lo local con lo global que iría en incremento. No obstante, no por ello debo renunciar a plantear en este primer apartado un análisis del arte conceptual cuyo enfoque sea de medio-largo alcance, la amplitud del cual vaya más allá de la sujeción a un fenómeno puntual desgranado pieza por pieza, como en una epistemología entomológica. El tema que ocupa este trabajo, el del arte conceptual y su historiografía – aunque posteriormente sea matizado por el caso concreto de las prácticas conceptuales locales del Grup de Treball– requiere de una visión amplia, mediante la cual puedan plantearse cuestiones que vayan más allá de la teorización respecto a obras, artistas y procesos individuales.

En este primer apartado planteo un muy resumido apunte de cómo ha sido historiado el arte conceptual internacional de un modo generalista. Siguiendo los parámetros de la historiografía occidental, hegemónica, capitalista, podemos distinguir dos corrientes diferentes de explicación del fenómeno conceptual en el arte que coinciden con los dos espacios geográficos que ostentan el poder global: los EE.UU. y Europa. Los movimientos o tendencias que voy a nombrar no son totalmente estancos, aunque sí excluyentes según la historiografía tradicional. No admiten intermediaciones si no son a modo de precedentes de un movimiento sobre otro, a no ser que una de ellas sea revalorizada y “recuperada” historiográficamente por derecho propio: entonces pasa de la liminariedad a ser convertida en un nuevo taxón o en “padre fundador” de una nueva categoría. Figuras como Marcel Duchamp, que finalmente ha devenido padre conceptual del conceptualismo, o Robert Rauschenberg –con trabajos que varían entre el “expresionismo abstracto conceptual” de *Automobile Tire Print*, de 1953, y los *assemblages* devenidos del *ready-made*, como *Monogram*, de 1955-1959– y Jasper Johns – *White Flag*, de 1955, o *Numbers in Color*, de 1959–, que se encuentran a caballo entre el Expresionismo Abstracto y el Pop Art, así como movimientos como el Arte Cinético o el Arte Psicodélico, sirven a la historia del arte para completar el panorama lineal evolutivo del arte, engarzando los diferentes movimientos para poderlos analizar según sus

postulados de originalidad y precesión temporal, de un modo parecido a como aquí voy a operar. En este apartado, por extensión y contenido del trabajo, pongo en relieve solo aquellas tendencias que han sido tomadas habitualmente como referencia principal para la historiografía del arte conceptual, dejando las menos relacionadas por el camino.

En los años sesenta se completa un movimiento de traslación del polo cultural desde Europa a los EE.UU., ampliamente teorizado⁶. En las explicaciones más generales las vanguardias artísticas del siglo XX son seguidas por las posvanguardias, conformando un entramado lineal y evolutivo. Resulta fácil comprobar cómo los movimientos económicos que encumbraron a los EE.UU. como primera potencia mundial son los mismos que generaron un nuevo mercado de la cultura y el arte, acompañado de grandes centros de estudios y universidades, y de redes de museos e instituciones apoyando y promocionando lo artístico en su territorio. Los valores de la modernidad fueron aprovechados por la cultura estadounidense para erigirse como continuación directa y por derecho del arte de vanguardia, en un doble movimiento que atraía el arte de innovación al polo de poder, al mismo tiempo que éste se ratificaba como hegemónico a través del empleo del arte y la cultura como herramientas de propaganda, aperturismo e imperialismo cultural.

Muy sucintamente, el esquema lineal de desarrollo del arte que desemboca en el conceptual de los EE.UU. puede expresarse como:

Expresionismo Abstracto → Abstracción Pospictórica/Op Art + Pop Art → Minimalismo → Arte Conceptual

El Expresionismo Abstracto había supuesto una renovación del proceso de abstracción del modernismo; a través de teorizaciones como las de Clement Greenberg⁷ o Michael Fried⁸ se alcanzó un punto álgido de autorreferencialidad en el arte, el cual solo podía atender a un formalismo dado por sus propias vías específicas. Los sujetos del arte, es decir, el creador, el espectador, u otras figuras como la del crítico o el marchante, continuaban siendo los mismos que a principios del siglo XX, así como las técnicas no habían variado, sino habían sido puestas al límite de su expresión y su morfología –salvo en excepciones precursoras, como la de Duchamp, que será tratada más adelante. A través del Expresionismo Abstracto de, por ejemplo, Jackson Pollock, Robert Motherwell, Ad Reinhardt o Franz Kline, puede hilarse una trama de reduccionismo que discurre desde el

⁶ Véase, por ejemplo, GILBAUT, Serge. *De cómo Nueva York robó la idea del arte moderno*. Valencia: Tirant Lo Blanch, 2007 (1993).

⁷ GUASCH, Anna Maria. *El arte último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial, 2000, p. 28.

⁸ *Ibidem*, p. 29.

arte de las vanguardias de inicios del siglo XX –Suprematismo, Neoplasticismo– hacia el arte conceptual, aunque esta tendencia a depurar el lenguaje del arte no puede explicar por sí misma el auge de la conceptualidad. Este movimiento puede resumirse historiográficamente en dos vertientes, la del Action Painting, cuyo máximo exponente es Jackson Pollock, en la cual se inicia una deriva hacia la procesualidad, y la Color Field Painting, con una primera fase cuyos máximos exponentes podrían ser Mark Rothko o Ad Reinhardt, seguidos de artistas como Elsworth Kelly o Frank Stella, cuyo reduccionismo extremo abriría el camino hacia nuevas tendencias como la Abstracción Postpictórica o el Minimalismo.

Existen unas prácticas casi paralelas al Expresionismo norteamericano que, según la historia del arte, sumadas a éste, conllevan toda una serie de transformaciones en el arte moderno. Se trata del Pop Art y de la Abstracción Postpictórica. El primero de ambos es habitualmente relacionado con el arte conceptual esencialmente por dos oposiciones, una frente a la unicidad de la obra de arte, y otra frente al artista como genio creador. El Arte Pop, que toma sus referentes de la cultura de masas, crea objetos múltiples y seriados, imitando los modos por los cuales los productos son ofertados al público general. Ejemplo de ello son los casos paradigmáticos de Andy Warhol, con sus representaciones de productos comerciales, como las *Brillo Boxes* (1964), o Roy Lichtenstein, con sus viñetas de cómic tomadas de la cultura popular, como *Popeye* (1961). El Pop, mediante metodologías como la apropiación –cuyo origen se suele anotar en el *ready-made* duchampiano–, el *collage* o la mirada “objetiva” sobre el entorno, convierte al arte en un producto en el preciso momento del surgimiento de un mercado del arte capitalista global. Pero además, al crear objetos múltiples, producidos en serie desde material agenciado de la sociedad de consumo, la autoría se disuelve: muchas obras no son creadas por el propio artista, sino por estudios, colaboradores o técnicos especialistas, emplean medios de reproducción técnica, o aprovechan material ya creado prescindiendo del genio creativo, como en los tempranos collages de Richard Hamilton –*Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*, de 1956–, dando un nuevo valor a la obra de arte. Por supuesto, hubo ciertas reticencias iniciales frente al movimiento⁹. Cabe señalar el eco en el Pop Art de las teorizaciones sobre los medios de masas y la comunicación, de las relaciones teóricas entre la alta y la baja cultura, realizadas por autores como Herbert Marcuse o Walter Benjamin, y que dieron paso a una teoría de los medios, de la cual Marshall

⁹ Por ejemplo, la de Herbert Read. Véase MARCHÁN, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal, 2012 (1974, 1986), p. 31.

McLuhan es uno de sus máximos exponentes a través de trabajos como *The Gutenberg Galaxy* (1962).

La Abstracción Postpictórica y el Op Art, derivado de la misma, preocupados por la visualidad del sujeto y creando a través de la materialización de programas formales precisos, suelen señalarse como predecesores del arte conceptual respecto a la modificación del rol tradicional del espectador. Ante una obra de Arte Óptico el espectador no es más un sujeto homogeneizado y pasivo, sino que comparte, mediante su movimiento y su atención, la autoría del efecto pretendido. Esta nueva posición del sujeto, junto a la realización de la obra mediante acciones predefinidas y la necesidad de transgredir la superficie plana y cuadrangular del objeto de arte tradicional –el cuadro–, ubican a este movimiento en el proceso genético del arte conceptual norteamericano. Simón Marchán, por ejemplo, utiliza la teoría de la obra abierta de Umberto Eco para situar el Op Art en la coyuntura entre la *apertura de primer grado* del arte tradicional y la de *segundo grado*, esto es, la polisémica y multicapa del arte contemporáneo: “El arte óptico se halla en el punto de intersección entre las dos aperturas. Aunque inmóvil, acabado, los efectos ópticos permiten diferentes *lecturas perceptivas*, abandonadas a las iniciativas del espectador”¹⁰. Trabajos pictóricos como los de Frank Stella, programáticos y reductores, tomados muchas veces como minimalistas –por ejemplo, *Die Fahne Hoch!*, de 1959–, así como sus teorizaciones, tuvieron una gran influencia en las prácticas artísticas posteriores; también trabajos en Europa como los de Victor Vasarely, con *Alphabet Plastique* o *Folklore Planetaire*, series realizadas entre 1960 y 1965, Bridget Riley, con la serie *Fragment* de 1965, o Julio Le Parc, con *Rotation des carrées*, de 1959, pueden ser tomados como ejemplos originales de este tipo de arte.

La última gran detención historiográfica antes del despliegue heterogéneo de prácticas artísticas entre las que se encuentra el conceptualismo es el Minimal Art. Este movimiento, recogiendo preceptos de las tendencias mencionadas anteriormente, basa sus creaciones en la consecución de un programa prefijado, que ya no tiene en cuenta los sujetos ni los materiales tradicionales. La obra de arte para este movimiento ya no es un objeto único, sino una tentativa resuelta y presentada como una opción más de la serie de los resultados posibles, separada de las demás por el artista y puesta en valor de manera institucional, en connivencia con el espectador, como puede apreciarse en *Free Ride*, de Tony Smith (1962), o *Serial Project, I (ABCD)*, de Sol LeWitt (1966). El espectador es, por tanto, parte creadora, como en la Abstracción Postpictórica y el Op Art, aunque de un modo diferente, puesto que completa mentalmente la obra a través de la posibilidad de

¹⁰ *Ibidem*, p.166.

seriación, o la ubica en una secuencia histórica sin la cual, tal vez, el sentido de la misma podría quedar en entredicho. Lo minimalista trae a colación la autorreflexividad; emplea materiales no convencionales, como los perfiles metálicos y la pintura industrial para la monocromía empleada por Anthony Caro en *Early one Morning*, de 1962¹¹; sus obras se vuelven objetos que no pueden ordenarse bajo las categorías formales precedentes, como en la serie *Monuments to Vladimir Tatlin*, de Dan Flavin (1964-1981). El artista, que ya no tiene por qué ser el autor material, sino que puede ordenar la materialización, como en los objetos de enormes proporciones de Tony Smith (*Smoke*, de 1967; *Smog*, de 1969), comienza a basar su actividad más allá del aspecto constructivo y morfológico, esto es, en la teoría del arte: artistas como Robert Morris, Donald Judd o Sol LeWitt devienen críticos y exégetas del arte que crean. Inician así una revuelta contra el sistema del arte y sus roles tradicionales de gran importancia para el conceptualismo. Volveré a estos artistas un poco más adelante, puesto que sus teorizaciones son la base histórica sobre la que se asienta el arte conceptual “puro” norteamericano.

Los anteriores procesos de modificación del campo del arte en los EE.UU. no pueden reconstruirse sin ser ligados al contexto político y económico. Como primera potencia energética e industrial, su sistema socioeconómico se impone en el resto del mundo, sea por la fuerza militar o por la de absorción homogeneizadora inherente al sistema capitalista. El desarrollo de los medios de comunicación de masas, del sistema de educación moderno, de galerías y centros de arte, del *National Endowment for the Arts* – puesto en marcha en 1965–, no pueden desligarse del asentamiento de los EE.UU. como centro mundial de producción artística, y por tanto de la aparición de movimientos como el Minimalismo, el Pop Art o el arte conceptual.

Antes de continuar hacia el conceptualismo se hace necesario un retorno en el tiempo, a la par que un desplazamiento geográfico, para destacar otra secuencia histórica explicativa del arte conceptual, esta vez en Europa. Es la siguiente:

Dadaísmo → Situacionismo → Nuevo Realismo + Arte Povera → Arte Conceptual

Ella se inicia también con el desplazamiento del polo artístico desde París hacia New York. Ciertos aspectos del Dadaísmo, como su posición declaradamente anti-arte, así como su carácter irónico y sistemáticamente crítico son señalados como seminales para el arte conceptual europeo, así como en parte para el norteamericano. El Dadaísmo es, por tanto,

¹¹ MARCHÁN, Simón. Op. cit., p. 136.

uno de los nexos de unión entre los esquemas históricos explicativos de la conceptualidad para ambos enclaves, ya que aunque se mantiene en Europa a través de la presencia de artistas como Kurt Schwitters o John Heartfield en Alemania, o Tristan Tzara en Francia, tuvo un momento de gran actividad en New York de la mano de algunos artistas exiliados, como el propio Duchamp o Francis Picabia, y de algunos personajes americanos con fuerte vinculación europea, como Man Ray. Con estos movimientos de migración comienza el desplazamiento del polo artístico que ha sido comentado anteriormente.

En el Dadaísmo encontramos por primera vez la figura de Marcel Duchamp asociada a la exégesis histórica del arte conceptual, que será clave para su desarrollo teórico e histórico. Sus aportes al campo artístico del siglo XX son de gran importancia para la historiografía; frente al arte conceptual son sobre todo señalados dos de ellos: el *ready-made*, y su rechazo al arte visual frente al de ideación. El *ready-made*, desde la *Bicycle Wheel* de 1913¹², afectó al modo en que se entendía el objeto de arte; tal transformación puede seguirse en otros movimientos, como el Pop Art, el Nuevo Realismo, el Minimalismo o el Arte Povera. El gesto duchampiano de declarar arte un objeto encontrado, sin modificación alguna, convirtiéndolo como por arte de magia en obra artística al presentarlo en un entorno adecuado, actúa, por ejemplo, en los *assemblages* de Robert Rauschenberg de los años cincuenta y sesenta, o en las *Brillo Boxes* de Andy Warhol. Esta actitud irónica y cuestionadora del artista, enormemente teorizada, ha devenido uno de los puntos clave para explicar el arte contemporáneo. También el rechazo duchampiano al "arte de la retina", esto es, del que solamente actúa en los ojos del espectador y no en su pensamiento, es otra clave de la contemporaneidad. Duchamp, tras haber pasado por varios movimientos artísticos, en los cuales destacó –el Cubismo, con su *Nu descendant un escalier*, de 1912, o el Dadaísmo, con *L.H.O.O.Q.*, de 1919, por ejemplo–, renunció al arte de medios tradicionales. Hizo un primer cambio hacia la experimentación con nuevos materiales, como demuestra *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, en la que estuvo trabajando entre 1915 y 1923. No obstante, persiguiendo siempre la radicalidad, abandonó posteriormente la práctica artística –cambiándola por el ajedrez–, a la que retornó para rehacer algunos de sus trabajos o para elaborar propuestas museográficas sobre los mismos, como sus *Boîte en Valise* –la verde de 1935-1941; la blanca de 1967. Pero su idea de un arte que fuese más allá de la mera morfología, actuando en el pensamiento del espectador, deviniendo entre el proceso de ideación del artista y el de desciframiento del espectador, continuó trabajando por él.

¹² Perdida y reconstruida por el propio artista para su museización. Duchamp "affirmed that the later version is as valid as the original", según informa el MoMA, poseedor de la obra. Véase <http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81631> [Consultado 28 mayo 2015].

Por último, cabe señalar lo que la historiadora del arte Nuria Peist indica sobre Duchamp, esto es, que la modernidad artística e historiográfica tomó su figura como precursora del arte más contemporáneo como consecuencia de una estrategia del propio artista. Extremadamente inteligente, supo adivinar que el no encajar en los estilos y tendencias de su momento sería un pase hacia el reconocimiento futuro; así, mientras ya no practicaba como artista, colaboró en la elaboración de monografías sobre su persona, e incluso llegó a rehacer obras perdidas para a su museización¹³, como se ha visto con la *Bicycle Wheel*.

La estrategia de empuje hacia la posteridad de Duchamp, de retraso consciente de su consagración, está reflejada en sus propias declaraciones: «Para mí el *peligro* radica en caer en gracia al público inmediato, a ese público primero que te arroja, te acoge, te acepta y te da el éxito y todo lo demás. Por el contrario, yo preferiría esperar al público que vendrá dentro de cincuenta años, o de cien años, después de muerto». El artista no sólo consiguió el reconocimiento de la posteridad, sino también la categoría de padre precursor del arte contemporáneo.¹⁴

Es por tanto la liminariedad autoimpuesta de este artista lo que lo ha colocado como pieza clave de la construcción histórica de la contemporaneidad artística. Un tercer rasgo del comportamiento artístico de Duchamp que no suele indicarse, y que es característico de las prácticas conceptuales y contemporáneas es esta autoconsciencia de sí mismo, de su lugar y su destino histórico.

En el conceptualismo europeo la importancia de la acción y el proceso es aportada, según la historia del arte, por el Situacionismo, que marca el paso hacia una anti-objetualidad muy notable a través de estrategias cuya primera lectura puede hacerse en el Dadaísmo: me refiero al consabido estado propio del artista dadaísta, el cual a través de su postura, sus gestos irónicos y escenificaciones iconoclastas transporta el arte al dominio de la vida. El Situacionismo se encuentra, entonces, en la base europea del proceso de "desmaterialización" que ocurre en el arte desde las vanguardias hasta el neo-conceptual. Emplea metodologías como la *dérive* y el *détournement*, que pueden leerse a modo de precedentes históricos de la primacía de la idea en el arte conceptual, así como de su

¹³ PEIST, Nuria. *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento*. Madrid: Abada Editores, 2012, p. 211.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 210-211.

intención de mezcla del arte con la vida proveniente de Dadá. A esto hay que sumar que, desde la secesión del Letrismo¹⁵, la ideología está presente en el movimiento, y más tarde será transmitida a otras prácticas artísticas mediante un criticismo ideologizado, el cual es señalado como característica propia del arte conceptual europeo¹⁶. Guy Debord, con influencias marxistas tomadas de Georg Lukács y del propio Karl Marx, escribió en 1967 su influyente libro *La sociedad del espectáculo*. Mezclando la economía marxista con la teoría de los medios de masas, abrió una importante brecha teórica que sería empleada por numerosos artistas a posteriori.

Más allá del Situacionismo encontramos el Nuevo Realismo, movimiento paralelo al Pop Art Americano. En 1960 el crítico de arte Pierre Restany escribió un manifiesto de esta tendencia, en la que incluía el trabajo de artistas como Yves Klein, Jacques Villeglé, Arman o Jean Tinguely, entre otros. Rechazando las formas y los materiales del arte precedente, el Nouveau Réalisme toma la ironía, la negación y la posición anti-arte del dadaísmo, que habría sobrevivido a través de propuestas como la situacionista. El proceso, la acción, el happening y la performance encuentran lugar en este movimiento y en otros paralelos, como Fluxus. El Nuevo Realismo toma objetos cotidianos, transformándolos en obras de arte a través del proceso creativo del artista, como el Pop norteamericano, poniendo más énfasis en esta transformación que en el propio lenguaje artístico tradicional. Asimismo emplea técnicas novedosas como el *décollage* en sus varias vertientes europeas; Jacques Villeglé, por ejemplo, del grupo francés capitaneado por Restany, hace uso del mismo en la obra *bleu O noir*, de 1955, así como Wolf Vostell, que en 1963 formaría parte del grupo berlinés "Kapitalischen Realismus", junto a Sigmar Polke y Gerard Richter, lo emplea en *Coca-Cola*, alrededor de 1961. La principal diferencia entre el Pop Art norteamericano y el Nuevo Realismo europeo es posiblemente la temprana politización: en tanto el primero asume de manera apenas crítica los procesos y objetos del librecambismo, el segundo lo hace para luchar contra él de manera ideológica.

Al mismo tiempo en Italia, siguiendo los postulados del teórico del arte Germano Celant, se instauró el Arte Povera, que formaba sus propuestas con materiales no "nobles", extraídos tanto de la naturaleza como del entorno industrial y comercial. En la galería genovesa "La Bertesca" se abrió en 1967 la exposición *Arte Povera – Im Spazio*,

¹⁵ Mediante gestos provocativos de Debord y otros artistas, que llevan primero al Ultra-letrismo y luego al Situacionismo. Véase GODFREY, Tony. *Conceptual Art*. Londres: Phaidon Press Limited, 1998, p.59.

¹⁶ Se señala esta politización en el arte europeo ya desde las prácticas normalmente entendidas como "proto-conceptuales" –Situacionismo, Arte Povera, figuras como Mario Merz o Joseph Beuys. Véase, por ejemplo, GUASCH, Anna María. "El activismo, el Arte Povera y la escultura social en Europa". En: *El arte último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial, 2000, pp. 117-164.

comisariada por Celant, con los artistas Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Pino Pascali y otros. La nomenclatura de "arte pobre" pronto se extendería por Europa y los EE.UU. El propio Celant se erigiría en uno de los teóricos más importantes del arte contemporáneo, como demuestra su comisariado de la exposición *Ambiente / Arte* para la Bienal de Venecia de 1976, donde presentó una sección histórica de ambientes de vanguardia reconstruidos junto a una muestra de artistas contemporáneos, entre los que se encontraban Sol LeWitt, Mario Merz, Daniel Buren, Dan Graham, Vito Acconci o Joseph Beuys, los cuales son figuras clave para el arte conceptual. El Arte Povera encuentra cierto paralelismo en los postulados del Nuevo Realismo y en las teorizaciones formalistas del norteamericano Michael Fried y su "Art and Objecthood", donde trataba de analizar y superar el Minimalismo. El objeto artístico tradicional del arte ha quedado superado, dando paso a una obra de arte expandida más allá de las disciplinas clásicas, y en la cual el proceso de creación supone una importancia igual, si no mayor, a la del resultado formal. En el Arte Povera podemos encontrar directamente materializadas la teorizaciones de Umberto Eco en su *Opera Aperta* de 1962, cuyo empleo por Simón Marchán para el análisis del Op Art ha sido mencionado anteriormente. Asimismo, los sujetos del arte, tanto el creador como el espectador, al igual que las instituciones artísticas, desde la crítica hasta el museo o galería, están involucrados en un proceso general de transformación que resulta imparable. Las lecturas de segundo grado ofrecen una apertura hacia la autorreflexividad de las prácticas artísticas, así como a la fusión del arte con la vida, como, por ejemplo, en las obras de Luciano Fabro de finales de los sesenta (*Tre modi di mettere le lenzuola*, 1968).

Los cruces de la teoría y la práctica artísticas entre Europa y los EE.UU. se sucedieron, como ha sido anotado respecto al Op Art, al Dadaísmo, al Situacionismo o al Arte Povera. Marcel Duchamp estuvo presente tanto a un lado como al otro del Atlántico; John Cage no solo trabajó en los EE.UU., sino también en numerosos conciertos y seminarios en territorio Europeo a través de las relaciones mediante Fluxus¹⁷. En las décadas de los sesenta y setenta, el sistema de comunicaciones, tanto de información como de personas, estaba en pleno crecimiento. Pasada la posguerra mundial, los artistas, así como otros personajes de la cultura –científicos, técnicos, teóricos universitarios– ya no se desplazaban por persecuciones raciales o ideológicas, como en la primera mitad del siglo XX, sino por trabajo y búsqueda de nuevas oportunidades. Estas tendencias artísticas, así como el arte

¹⁷ Por ejemplo, en los Encuentros de Pamplona de 1972. Véase, por ejemplo, PARCERISAS, Pilar. *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Madrid: Akal, 2007, p. 388.

conceptual, no respondieron a un solo desarrollo lineal dentro de un territorio, sino a múltiples aportaciones de diversos lugares, muchas de ellas contemporáneas. Se obtuvieron resultados muy similares en diferentes lugares, puesto que los problemas a los que se enfrentaban los artistas tenían grandes puntos de encuentro. Estas décadas conllevaron un momento de expansión económica y cultural en occidente, y esto tuvo su contrapartida en el mundo del arte. El sistema de ferias y bienales, aunque todavía incipiente, comenzaba a gestarse, con las ya clásicas Documenta de Kassel o la Bienal de Venecia, y nuevas incorporaciones, como la Bienal de São Paulo, iniciada en 1951, o la de París, de 1959, que dieron paso al desarrollo de un mercado del arte global.

Cada una de las tendencias señaladas ha cumplido cierto papel en la explicación historicista del arte conceptual. Es necesario, antes de proseguir, matizar que éste ha sido mayormente entendido por la historiografía como una consecución del proyecto artístico del minimalismo más analítico. Algunas de las últimas corrientes mencionadas y sus participantes pueden ser considerados de algún modo artistas conceptuales, en una acepción relajada del término que vaya más allá de la historiografía del purismo norteamericano. Henry Flint, por ejemplo, consideró como *Concept Art* –denominación primigenia de lo que luego sería el conceptualismo acuñada en 1961¹⁸– a artistas provenientes de Fluxus como Georges Maciunas o Yoko Ono, entre otros. Estos artistas, cuya obra supera ya la modernidad de las vanguardias y las posvanguardias, trabajaban con el “concepto” o la “idea” como motores generadores del arte sin emplear, en cambio, la mezcla de lo artístico con otras disciplinas científicas o académicas como la lingüística, la filosofía o las matemáticas, así como otras estrategias del conceptualismo más analítico. En este trabajo se parte de que señalar como arte conceptual solamente aquel derivado del post-minimalismo resulta una propuesta estrecha que imposibilita un análisis actualizado de lo conceptual en el arte; no obstante esta propuesta “purista” será revisada en lo siguiente por la importancia que ha tomado hasta el momento para la historia y la historiografía del fenómeno conceptual.

El arte conceptual historiográficamente entendido en su “pureza” es aquel que se basa en las teorizaciones de artistas que comenzaron con el minimalismo y lo superaron a través de la vía analítica. Entre ellos, Sol LeWitt, Donald Judd y Robert Morris jugaron un papel principal, seguidos de Joseph Kosuth, quien, por continuar y ampliar sus postulados, ha sido considerado el prototipo de artista conceptual “puro” –tanto por la historiografía

¹⁸ BUCHLOH, Benjamin. “From the Aesthetic of Administration to Institutional Critique (Some aspects of Conceptual Art 1962-1969)”. En: *L'Art Conceptuel, une perspective*. Paris: Société des Amis du Musée d'Art Moderne, 1989, p. 41. Véase también GUASCH, Anna Maria. Op. cit., p. 167.

como por él mismo, como demuestra la polémica que tuvo con Benjamin Buchloh, al cual se enfrentó al intentar ampliar éste el rango de lo entendido como arte conceptual en su ensayo "From the Aesthetic of Administration to Institutional Critique (Some aspects of Conceptual Art 1962-1969)", escrito para el catálogo de la exposición *L'Art Conceptuel: une perspective*, de 1989; se trata de ello en el apartado "2.d. La historiografía del arte conceptual" (p. 33).

Robert Morris teorizó sobre el arte minimalista a través de sus artículos aparecidos en la revista *Artforum*¹⁹. Especialmente en el titulado "Anti Form"²⁰, de abril de 1968, abogó por una escultura procesual, en cuya formalización quedasen marcados los procesos de concepción y creación, como en sus obras paradigmáticas *Box With the Sound of Its Own Making* (1961) y *Card File* (1962). Rompía así con el concepto de representación asociado al arte tradicional, dando paso a una nueva manera de presentar el objeto de arte que iba de la mano del arte performático de, por ejemplo, Allan Kaprow. Sus teorizaciones sirvieron, además, para abrir el camino hacia los *earthworks*, que él mismo practicó, y que pueden enmarcarse dentro del "proto-conceptualismo".

Donald Judd influyó en la vía conceptual del arte con sus trabajos prácticos y teóricos, pero sobre todo a través de su escrito "Specific Objects"²¹, de 1965. En él contrapone la naturaleza de la pintura y la escultura tradicionales a la utilización de ellas y de otros recursos formales que hace el arte de su momento. La obra ya no se atiene a las características propias del lienzo o del material escultórico, sino que es el propio artista quien, sabiendo lo que desea realizar, escoge de qué modo realizará la obra, independientemente de si es pintura, escultura o cualquier otra formalización posible. Abre así dos frentes contra el tradicionalismo, el del proyecto de ideación como camino para realizar trabajos artísticos, esto es, la preponderancia de la idea frente a la forma, y el de la ruptura con la morfología del objeto artístico tradicional. Con Judd se señala, por algunos autores, el tránsito desde el viejo valor de "calidad" al nuevo de "interés": "una obra de arte solo necesita ser interesante; a partir de ahí cualquier material resulta válido"²².

¹⁹ GUASCH, Anna Maria. Op. cit., pp. 40-43.

²⁰ Aparecido en *Artforum* en primavera de 1968. Véase MORRIS, Robert [En línea]. "Anti Form". En: *Continous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*. Cambridge: The MIT Press, 1993 (1968), pp. 41-47. Disponible en: <<http://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art116/Readings/Robert%20Morris%20Anti-Form.pdf>> [Consultado 28 mayo 2015].

²¹ Aparecido en *Arts Yearbook 8* en 1965. Véase JUDD, Donald [En línea]. *Specific Objects*. Berkeley: The Art, Technology and Culture Colloquium, s.d. (1965). Disponible en: <<http://atc.berkeley.edu/201/readings/judd-so.pdf>> [Consultado 28 mayo 2015].

²² FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin. *Arte desde 1900. Modernidad Antimodernidad Posmodernidad*. Madrid: Akal, 2006, p. 534.

Sol LeWitt escribió dos textos considerados como germinales para el arte conceptual: "Paragraphs on Conceptual Art"²³, de 1967 –del cual la tendencia toma su nombre–, y "Sentences on Conceptual Art"²⁴, de 1969. En ellos superó la concepción formalista del arte minimalista, poniendo la idea en el lugar principal para la creación de arte. Si Frank Stella había puesto en relevancia la idea en la obra²⁵, matizando esta apreciación con su famosa frase "what you see it's what you see"²⁶, LeWitt fue más allá, denigrando totalmente la morfología del trabajo artístico, y proponiendo lo eidético no como un ingrediente más balanceado con la resolución formal, sino como única componente posible. El trabajo artístico, para LeWitt, es aquel que se realiza antes de la materialización de la obra, llegando a ser más importante el proceso mental del artista que el propio resultado expuesto al público. Con ello la obra puede tomar cualquier forma, alcanzándose la conclusión del proceso de oposición al arte tradicional, cuyos sujetos han quedado renovados.

2.b. Historia del arte conceptual

Visto, de manera muy resumida, el origen histórico de las prácticas conceptuales, ahora será revisada su historia, una vez la conceptualidad es ya una práctica artística activa, autoconsciente y reconocida, al menos por ciertas instancias del sistema del arte. El auge de lo conceptual coincide con una explosión de prácticas heterogéneas que abarca multitud de corrientes, lo cual hace difícil su historización. Cada artista, cada práctica o incluso trabajos concretos pueden ubicarse en diferentes puntos de exégesis históricas o categorías, y como consecuencia cada historiador o teórico del arte ha debido elaborar su propio esquema explicativo bajo una serie de conceptos comunes. Así, el arte conceptual se entremezcla con el arte del cuerpo, o con la crítica institucional, por ejemplo. Esta dispersión historiográfica será revisada en el apartado "2.d Historiografía del arte conceptual", pero ya es posible avanzar que para su análisis se han hecho principalmente distinciones entre espacios geográficos –Norteamérica y Europa sobre todo, aunque

²³ Aparecido en *Artforum* en verano de 1967. Véase LEWITT, Sol. "Paragraphs on Conceptual Art". En: ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (eds.). *Conceptual Art: A Critical Antology*. Cambridge: The MIT Press, 1999, pp. 12-16.

²⁴ Aparecido en *Art-Language* en mayo de 1969. Véase LEWITT, Sol [En línea]. *Paragraphs on Conceptual Art*. Bremen: Kompetenzzentrum Digitale Kunst, s.d. (1969). Disponible en: <<http://viola.informatik.uni-bremen.de/typo/fileadmin/media/lernen/LeWittSentencesConceptual.pdf>> [Consultado 28 mayo 2015].

²⁵ GUASCH, Anna Maria. Op. cit., p. 168.

²⁶ BUCHLOH, Benjamin. Op. cit., p. 43.

también otras más recientes del tipo centro/periferia–, contenidos y programas, o aspectos formales y de materialización de los trabajos de arte.

Si se continúa por la línea exegética norteamericana, el trabajo de Joseph Kosuth cobra una gran relevancia, sumado al de una serie de figuras que cooperaron en la exposición *January 5-31, 1969*: Seth Siegelau, Robert Barry, Douglas Huebler y Lawrence Weiner. Si Ad Reinhardt había propuesto en su manifiesto "Art as art" (1962) que solo podía considerarse arte aquello que hacía referencia a la esencia artística, en un formalismo empirista que rechazaba las propuestas "idealistas" de Duchamp, y Frank Stella había nivelado los conceptos de idea y forma, como ha quedado visto más arriba, Joseph Kosuth llevó este movimiento de introducción de la idea en el arte a su límite, en su conocida propuesta tautológica "art as idea as idea". Benjamin Buchloh propone la teoría de Kosuth como un intento de aunar la oposición Reinhardt-Duchamp²⁷, al cual debe sumarse la introducción de las tesis sobre el lenguaje de Ludwig Wittgenstein²⁸. Siguiendo estos postulados, Kosuth proponía un arte consistente en una teorización sobre su propia naturaleza y esencia, en el cual el creador tradicional, con destrezas técnicas²⁹, carece de sentido, puesto que éste no debe formalizar ningún resultado, sino realizar proposiciones teóricas y analíticas sobre el propio arte como únicas obras posibles. La idea, en la concepción de Kosuth, se asemeja a la propuesta de LeWitt, pero aportándole una componente conscientemente tautológica. En el arte propuesto por Kosuth y sus colegas ya ha sucedido la transformación del espectador moderno, quien, como en otras de las tendencias anteriormente nombradas, debe completar el circuito comunicativo de la obra ayudando a su creación; se da lugar así a un entendimiento de la obra de arte basado en la lingüística y la semiótica. Puesto que sus propuestas tomaban el arte como un lenguaje, y el lenguaje como elemento a partir del cual crear, requerían medios completamente nuevos y heterogéneos para expresar sus propuestas, desde fotografías a filmes, pasando por manuscritos, textos a máquina, fotocopias o cualquier medio de documentación susceptible de composición y reproducción, como proponía Judd; por ello la obra de arte tradicional es también puesta en cuestión.

Este proceso de transformación respecto al arte tradicional –sujetos, materiales y metodología– fue iniciado en los movimientos y tendencias revisados en el apartado anterior, y resuelto finalmente en el arte conceptual. Pero en el *January Show* también se

²⁷ Buchloh compara a las de Kosuth las teorizaciones de LeWitt, nivelando la preponderancia del primero. Esto origina la polémica que se ha comentado entre el teórico y el artista. Véase BUCHLOH, Benjamin. Op. cit., p. 43.

²⁸ GUASCH, Anna Maria. Op. cit., p. 171.

²⁹ Para el "sacrificio de la destreza técnica" véase FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin. Op. cit., p. 531.

cuestionaron otras estructuras del sistema del arte tenidas por inamovibles hasta el momento: la crítica, las instituciones y el mercado del arte. Seth Siegelau ideó un espacio expositivo lo menos parecido posible a una galería convencional, en unas oficinas, y realizó una exposición que era apenas un catálogo con descripciones proposicionales de obras. Él mismo y los propios artistas devinieron críticos y teóricos, poniendo en cuestión cómo el sistema funcionaba: se realizaron, por ejemplo, entrevistas a sí mismos a través del personaje ficticio de Arthur R. Rose³⁰. Por supuesto, el propio sistema institucional del arte reaccionó contra ello³¹. No obstante, esta consciencia del campo, tanto mercantil como disciplinaria, no es específica del conceptualismo lingüístico “puro” norteamericano; en Europa encontramos diferentes ejemplos de este reconocimiento de la posición del artista y las instituciones que lo rodean. Como ejemplos paradigmáticos pueden señalarse Marcel Broodthaers y su *Musée d’Art Moderne – Departament des Aigles* (1968-1972), proyecto en el cual reconvirtió su propia casa en un museo, crítico y politizado, o Joseph Beuys, quien mediante charlas, conferencias y diálogos con estudiantes u otros agentes del campo puso en cuestión el sistema educativo del arte. Tampoco se puede desatender al nexo de unión de estas prácticas “puristas” con unas similares llevadas a cabo en Europa, sobre todo mediante el trabajo de Art & Language en Gran Bretaña. Este grupo estaba compuesto por Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin y Harold Hurrell, aunque sus componentes han variado con el tiempo, participando entre otros Ian Burn, Mel Ramsden o el propio Joseph Kosuth³² desde los EE.UU. Su actividad, muchas veces relacionada con la pintura, realizaba proposiciones lingüísticas, filosóficas y tautológicas sobre el arte similares a las expuestas sobre Kosuth. Desplegaron una gran labor editorial a través de la revista homónima, que más tarde sería reproducida por Joseph Kosuth en los EE.UU. con *The Fox*, publicación que tuvo una corta vida de tres números entre los años 1975 y 1976 y acabó disolviéndose en diatribas ideológicas.

Sin embargo no todas las prácticas conceptuales de los años sesenta y setenta pueden recogerse bajo el paraguas del análisis del lenguaje. Sobre todo en Europa, pero también en los EE.UU., o incluso mediante artistas que iniciaron su carrera en el viejo continente y más tarde se trasladaron al otro lado del Atlántico, como Bernar Venet o Hans Haacke, la historiografía del fenómeno ha aislado otras vías de trabajo conceptual. Se suele tomar el Minimalismo como culmen de las experiencias formales de las vanguardias y las

³⁰ Puede leerse una descripción bastante detallada del contenido y aspecto de la muestra en MORGAN, Robert C. *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*. Madrid: Akal, 2003 (1996), pp. 34-35.

³¹ GUASCH, Anna Maria. Op. cit., p. 173.

³² Para una resumida cronología de los participantes del grupo véase GUASCH, Anna Maria. Op. cit., p. 181.

posvanguardias, a partir del cual el arte se "desmaterializa", entrando en juego la procesualidad y la ideación como principales motores de la creación artística, y alcanzándose una posición anti-formalista, o "ultra-formalista", como señala Robert C. Morgan³³. Pero no solo el proceso es señalado en el Minimalismo como generador del trabajo de arte, sino también sus componentes aisladas: el tiempo, como en *Serial Project A I 5 9* (1966), realizada por Sol LeWitt, y el *environment*, como puede apreciarse en los trabajos monumentales de Tony Smith o los entornos de color de Dan Flavin. Del arte minimalista, ABC Art o "arte de estructuras primarias"³⁴ surgieron distintas corrientes de arte procesual en los EE.UU. que fijaron sus intereses en las ciencias, en el ecosistema natural, en el cuerpo humano o en el contexto sociocultural, cada una de ellas insistiendo en determinadas características; en algunas de estas vías o corrientes es posible separar entre una primera fase todavía proto-conceptual³⁵ y una ya directamente conceptual –siempre y cuando se utilice una concepción ampliada del conceptualismo, más allá del "purismo" lingüístico. Todas ellas tuvieron representación y variantes en Europa, con algunas propiedades singulares y orígenes específicos.

Entre ellas puede señalarse una *vía científica o matemática*, estrechamente relacionada con el positivismo de la vía lingüística. La mezcla y fusión de disciplinas es una de sus características más importantes, y aunque podemos también encontrarla en otras vertientes del arte conceptual, en esta tendencia cobra especial relevancia. Uno de sus principales exponentes es Bernar Venet. Este artista comenzó realizando una serie de obras formales con materiales no habituales, como el carbón, el alquitrán o el petróleo, haciéndose eco de las "teorías de la indefinición", como en *Charcoal Sculpture without Specific Shape* (1963); según Robert C. Morgan sus trabajos iniciales prefiguran la anti-forma que durante los años sesenta dominó la escena de New York³⁶. A pesar de estos inicios "formales", relacionados con la expansión de la escultura, más tarde pasó a estudiar metodologías de diferentes disciplinas científicas, entendiendo como trabajo de arte las explicaciones de las mismas a través de ponencias con visualizaciones y esquemas, y accediendo a un concepto de arte no tanto como "idea" sino como "conocimiento"³⁷. El trabajo de Hanne Darboven también está relacionado con esta vertiente numérica, científista, de lo conceptual. Sus obras, con raíces en el serialismo post-minimalista, a

³³ MORGAN, Robert C. Op. cit., p. 12.

³⁴ Las diferentes nomenclaturas aparecen, por ejemplo, en GUASCH, Anna Maria. *El arte último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial, 2000, p. 30. O también en MARCHÁN, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal, 2012 (1974, 1986), p. 136.

³⁵ Como se verá más adelante, para Luis Camnitzer el "proto-conceptualismo" no es sino una manera del discurso historiográfico dominante de mantener intacta la categoría del "arte conceptual" ante prácticas conceptualistas que quedan fuera de sus postulados. Véase p. 118 de este trabajo.

³⁶ MORGAN, Robert C. Op. cit., pp. 82-83.

³⁷ GUASCH, Anna Maria. Op. cit., p. 172.

partir de 1965 realizan operaciones matemáticas y permutaciones sobre el tiempo y las fechas, muchas veces relacionadas con lo literario y lo musical. Otros artistas, como Agnes Denes en su serie *Dialectic Triangulation* (1970), o Roman Opalka, en el trabajo pictórico serial que ocupó toda su carrera, también pueden relacionarse con esta corriente.

El *Earth Art* estadounidense o el *Land Art* europeo pusieron énfasis en una nueva materialidad e idealidad del arte proveniente del minimalismo, que debía escapar del controlado espacio expositivo del cubo blanco de las galerías y centros de arte, así como de la formalización tradicional del objeto artístico asociada a éste, siguiendo los postulados y el trabajo de Robert Morris, como por ejemplo en la apropiación del *Johnson Pit n°30* (1979). Suelen señalarse como ejemplos de estas prácticas las de Robert Smithson, por ejemplo en *Yucatán Mirror Displacements (1-9)* (1969), o Richard Long, en *A Line Made by Walking* (1967), entre otros. No obstante, como continuación de los preceptos de estos movimientos proto-conceptuales relacionados con la tierra y la geografía, con el medio ambiente, la meteorología y la naturaleza, encontramos unas prácticas que pueden enmarcarse directamente en lo conceptual, y que mezclan cierto formalismo que puede ser visto como derivado del minimalismo, junto a nuevos recursos artísticos como la proposición científica, la procesualidad o la presentación mediante documentación. Obras como *A Non-Site (Franklin, New Jersey)* (1968) de Robert Smithson, las *Measurements* de Mel Bochner, de finales de la década de los sesenta, o las *Perspective Corrections* de Jan Dibbets, de finales de los años sesenta, así como los trabajos de Hans Haacke sobre sistemas naturales, como *Chickens Hatching* (1969), realizadas casi contemporáneamente, dan cuenta de esta conceptualización de las prácticas espaciales y del entorno natural.

Por su parte, el *Body Art* es dividido por la historiografía de maneras diferentes. Una de ellas es la geográfica³⁸, señalando, por un lado, una corriente europea, corporal, lírica y psicoanalítica, que ancla su origen en prácticas neo-dadaístas como las de Fluxus, Yves Klein o Piero Manzoni. Posteriormente esta vía europea alcanza un máximo en el Accionismo Vienés, para desembocar en prácticas como las de Valie Export, Peter Weibel, Gina Pane, Timm Ulrichs, Klaus Rinke y otros, que abren las puertas a una nueva utilización del cuerpo en el arte asociada a cuestiones del yo, el otro, a las relaciones interpersonales y el género. Del otro lado estaría la corriente norteamericana, más procesual y analítica, vinculada al lenguaje, al habla y a la performance con contenido conceptual, con ejemplos como la *Step Piece* (1970) de Vito Acconci, las acciones de Chris Burden como *Shoot* (1971), o *Body Pressure* (1974) de Bruce Nauman. Asimismo, se

³⁸ Anna Maria Guasch, por ejemplo, elabora este tipo de explicación por la geografía. Para la distinción europea, véase GUASCH, Anna Maria. Op. cit., p. 103-110. Para la americana, *Ibidem*, pp. 94-102.

utilizan también clasificaciones relacionadas con el contenido y la metodología aproximativa, como las de Simón Marchán,³⁹ que distingue entre un arte del cuerpo relacionado con la antropología y el psicoanálisis, derivado del Accionismo Vienés, como en la serie de *Acciones* de Rudolf Sckwarzkogler de 1965, otra vertiente fenomenológica, relacionada con el espacio y las acciones subjetivas del cuerpo, como en *Seedbed* (1972) de Vito Acconci, o *Two Correlated Rotations* (1969) y *Roll* (1970), ambas de Dan Graham, y una última cinésica, fijándose en la gestualidad y en cómo ésta afecta a las relaciones humanas y sociales, con trabajos como *The Singing Sculpture* (1970) de Gilbert & George o las *Primary Demonstrations* (1971) de Klaus Rinke.

También otras derivas del arte condujeron a un *arte de sistemas*, tanto sociales, como en el trabajo de Hans Haacke, en, por ejemplo, *MoMA Poll* (1970), como culturales, siendo en ello ejemplar la obra de Joseph Beuys a través de performances como *I Like America and America Likes Me* (1974), o de proyectos como el de la *Freie Internationale Universität*, fundada en 1973 en Düsseldorf a partir de un manifiesto conjunto redactado junto al escritor Heinrich Böll. Del entendimiento del arte como un sistema autónomo surgió la *crítica institucional*, que cuestionaba las propias estructuras del campo artístico desde la práctica y la teoría de los artistas; Hans Haacke es un caso ejemplar de ello.

La heterogeneidad de estas prácticas es muy notable, y las mezclas e hibridaciones se suceden. Se encuentran cruces entre diversas tendencias, como en las *Duration Pieces* de Douglas Huebler, donde se pueden seguir postulados del Land Art –*Duration Piece #11* (1969), una secuencia de fotografías de un arbusto que se va cubriendo de nieve presentada de manera inversa–, o del Body Art –*Duration Piece #4* (1968), en la que aparecen unas niñas saltando a la comba–, formalizados de un modo proposicional asociado al conceptual “puro” lingüístico. También existen mezclas en el propio desarrollo personal de un artista, como en Hans Haacke, que pasa de un arte asociado a los procesos y sistemas naturales y, en cierta medida, al arte de la tierra, como en *Ant Co-op* (1969) o en *Monument to Beach Pollution* (1970), a realizar a posteriori trabajos más complejos implicados ideológica y políticamente, como en el conocido *Shapolsky et Al. Manhattan Real State Holdings, A Real-Time Social System, As of May 1, 1971* (1971).

Asimismo, se hace necesario señalar la existencia de una *corriente subjetivista*, personal, poética, bastante difusa y múltiple, que puede identificarse en hibridación con las otras señaladas. Si las tendencias mencionadas arriba podían explicarse en gran parte a través de una continuación del proyecto positivista de la modernidad, la vía subjetiva podría verse como continuadora de las características líricas y románticas del arte; salvando las

³⁹ MARCHÁN, Simón. Op. cit., pp. 361-372.

diferencias, podría servir aquí una categorización similar a la que Anna María Guasch aplica a la posmodernidad, que queda distinguida entre una corriente “fría” y otra “cálida”⁴⁰. Estrategias neo-dadaístas, heterodoxia, contracultura, utilidad, referencias a la identidad y a la biografía, utopismo o mitologías individuales⁴¹ son características que van más allá de la pretensión de objetividad positivista en la práctica artística conceptual, y que llevan la demarcación de este arte mucho más allá del purismo lingüístico. Esta vertiente heterodoxa de lo conceptual hace suyos recursos como la ironía, la paradoja, el simbolismo o la alegoría que posteriormente estarán muy presentes en la posmodernidad. Como ejemplos, siempre puntuales y revisables frente a otras tendencias de lo conceptual, pueden señalarse *I Will Not Make Any More Boring Art* (1971), de John Baldessari, obra-castigo en la cual el artista y sus alumnos copiaban repetidamente la frase del título; *Artist at Work* (1977), de Mladen Stilinovic, en la cual el artista se fotografía durmiendo, exponiendo su descanso creativo como obra de arte; o las *Date Paintings* (1966) de On Kawara, junto con sus trabajos mediante diarios y postales, en los que, a pesar de utilizar la estética fría del documento, no se desliga de procesos tradicionales, como la pintura, convirtiendo su biografía personal en su trabajo artístico. Un caso paradigmático sería, de nuevo, el de Joseph Beuys, quien convirtió su figura, junto a una serie de huellas y marcas que se repiten a lo largo de su carrera, como el fieltro o la grasa, en símbolos de la condición humana respecto al arte y la vida. Si artistas como Donald Judd o Joseph Kosuth entendieron el *ready-made* duchampiano como transformación por parte del artista de lo mundano en lo artístico mediante la mediación contextual⁴², Beuys rompía definitivamente con esa figura tradicional, proponiendo un *ready-made* social al postular que cualquiera podía llegar a serlo. Buscaba así bajar al arte de su pedestal, señalando sus enfermedades como las reconocía también en otras convenciones sociales –por ejemplo en el sistema educativo. Sin embargo, Beuys se posicionó siempre contra cualquier tipo de anti-arte, esto es, nunca dejó de creer en el potencial transformador del arte sobre la sociedad.⁴³

Por último, y pese a estar realizando una historia del arte conceptual occidental de una manera conscientemente convencional, no puedo dejar de apuntar brevemente a aquellas prácticas que tuvieron lugar fuera de las fronteras del primer mundo. Estas prácticas,

⁴⁰ Para un primer vistazo a la distinción, véase el índice de *El arte último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural*. GUASCH, Anna María. Op. cit.

⁴¹ MARCHÁN, Simón. Op. cit., pp. 337.

⁴² Benjamin Buchloh indica que la de Kosuth es una concepción “estrecha” del *ready-made*. BUCHLOH, Benjamin. “From the Aesthetic of Administration to Institutional Critique (Some aspects of Conceptual Art 1962-1969)”. En: *L’Art Conceptuel, une perspective*. Paris: Société des Amis du Musée d’Art Moderne, 1989, p. 47.

⁴³ MORGAN, Robert C. Op. cit., p.109.

mucho más complejas de lo que aquí cabe mostrarlas, fueron por primera vez tratadas en conjunto en el catálogo de la exposición *Global Conceptualism*. Valga el comentario siguiente, necesariamente incompleto, como intención de incluirlas en la teorización general sobre lo conceptual. En otros lugares, como Asia, América Latina o Europa del Este, durante las décadas de los sesenta, los setenta o los ochenta, también se rechazaron los preceptos de la modernidad artística –que tal vez no les eran propios pero habían arraigado colonialmente–, apoyándose al mismo tiempo en lo moderno para elaborar un arte procesual o de concepto opuesto a ello. Estos artes conceptuales han quedado relegados por la historiografía general a un segundo plano respecto a los realizados en los centros de producción artística, aunque, como se verá en el apartado siguiente sobre la historiografía del fenómeno, en los últimos años han tratado de recuperarse mediante el reconocimiento de sus cualidades intrínsecas. Éstas suelen estar ligadas al contexto específico de cada uno de los lugares donde los conceptualismos se llevaron a cabo.

Por ejemplo, en Rusia es necesario mencionar el aislamiento respecto a occidente, que generó unas prácticas autárquicas derivadas del Constructivismo y las primeras vanguardias del siglo XX; si éstas eran sumamente reductoras, eliminaban la presencia de los sujetos asociados a la comunicación artística y no realizaban ninguna crítica al sistema, el conceptualismo ruso, como el de Ilya Kabakov o el del grupo K/M –compuesto por Vitaly Komar y Aleksandr Melamid– respondía a esta tradición mediante la introducción de dispositivos de interpretación lingüística y visual que tenían en cuenta a dichos sujetos, o ponían en tela de juicio la burocracia estatal a través de juegos reductores y lingüísticos. En *Primakov Sitting in a Closet* (1972), de Kabakov, por ejemplo, se introduce un personaje ficticio que hace de mediador entre la propuesta del artista y la interpretación del espectador, así como en *Ideal Document. Stage #2* (1975) del grupo K/M se replicaban los documentos burocráticos del sistema en plástico transparente, en una ironía reductora.

En el caso de Asia la generalización es prácticamente imposible. En Japón, por ejemplo, la situación de apoyo y control norteamericano tras la 2ª Guerra Mundial, sumada a las tensas relaciones entre conservadurismo y progreso, modernidad y tradición, apertura y control estatal, conllevaron el enfrentamiento de ciertos sectores artísticos contra la institución del arte, que tuvieron eco más allá de las fronteras japonesas: el grupo Gutai, On Kawara o Yoko Ono adquirieron relevancia internacional con sus respectivos trabajos, así como una numerosa generación de artistas conceptuales que trabajaba en Japón, entre la que se encuentran Akasegawa Genpei, Matsuzawa Yukata o el grupo Shihyo. Sus prácticas, así como las de China o Corea del Sur, parecen más o menos asimilables a las occidentales, sin olvidar totalmente sus respectivos contextos. No obstante en otras regiones del sudeste

asiático, como India, Indonesia o Singapur la situación es un tanto diferente. Como indica Apinan Poshyananda, o bien el rechazo hacia lo occidental impedía la aparición de fenómenos de influencia, como el pop o lo conceptual⁴⁴, o bien el proteccionismo colonial apoyaba prácticas conservadoras y tradicionalistas enfocadas a un arte pictórico y escultórico que se prestaba poco a la experimentación⁴⁵. Solo muy recientemente se están recuperando prácticas conceptuales en estas regiones, al hilo de las nuevas corrientes descoloniales o los giros etnológicos, contextualizadores de la relación local/global en la historiografía contemporánea. Okwui Enwezor señala una situación parecida en África, al mismo tiempo que comenta el carácter de oxímoron que puede tener la aplicación del término "conceptual" respecto al arte africano, puesto que en él siempre hay presente una capa de información útil que acompaña al objeto, el cual no se rige por los conceptos occidentales de representación y comunicación mediada institucionalmente⁴⁶.

En América Latina las prácticas conceptuales han tenido un auge de reconocimiento e institucionalización desde los años noventa. Conceptualismos como el argentino o el brasileño, así como en menor medida los de otras nacionalidades, han sido recuperados para los sistemas del arte local y global, llegando a influir en el conceptualismo de los centros de poder mediante la discusión teórica del discurso historiográfico occidental y primermundista más generalizado –este que ha sido señalado hasta aquí en el trabajo. No solo el grupo de *Tucumán Arde* (1968), sino figuras individuales como Roberto Jacoby, León Ferrari, Lygia Clark, Cildo Meireles, Hélio Oiticica o Antonio Caro, entre muchos otros, son hoy reconocidos por sus prácticas conceptualistas.

Aunque en este trabajo no sea empleada, la separación entre los términos "conceptual" y "conceptualismo", que será revisada más adelante en el apartado "2.e. El problema de la clasificación del arte conceptual" (p.44), resulta muy importante para la recuperación del arte conceptual latinoamericano, así como para las teorizaciones de los artes conceptuales periféricos de otras regiones del mundo. El primer término haría referencia al arte conceptual de los centros de producción artística occidentales, y el segundo a los artes conceptuales subalternos llevados a cabo bien en otras latitudes, bien en los propios centros metropolitanos, pero años después del origen del fenómeno. En el conceptualismo latinoamericano suele destacarse la objetualidad y la politización como características fundamentales y divergentes con la "pureza" de la exégesis occidental; no obstante las prácticas son muy heterogéneas y cubren un amplio espectro de posibilidades, que van

⁴⁴ *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*. New York: Queens Museum of Art, 1999, p. 143.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 144.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 110.

desde prácticas procesuales y performáticas a otras con relación con lo lingüístico, pasando por el arte corporal, los ambientes e instalaciones o las relaciones críticas con lo político o los medios de comunicación y control de masas.

2.c. Enfoque fenomenológico del arte conceptual

Hasta ahora he realizado una historia del arte conceptual historicista, aunque enriquecida con aspectos sociales, estructuralistas, post-estructuralistas, descoloniales, como desde un enfoque neo-historicista. He utilizado una concepción del tiempo arborescente, buscando explicar el conceptualismo por las precedencias que conducen a él y las transformaciones que provoca su consecuente práctica. Pese a su indudable utilidad, esta metodología histórica ha tendido a priorizar cierto orden; generalmente se ubica lo conceptual a medio camino entre la modernidad y la posmodernidad, desatendiendo a las características intrínsecas de la propia tendencia en pro de una explicación un tanto subalterna respecto a las teorizaciones mucho más desarrolladas de lo moderno y lo posmoderno. Por supuesto, la dimensión absoluta del conceptualismo es mucho menor que la de éstos fenómenos entre los que se ubica; sin embargo juega un papel clave en el arte del siglo XX, cuya importancia estriba precisamente en su liminariedad entre el estadio moderno del campo y su deriva posmoderna. Por ello propongo aquí un intento de revisión histórica "monádica", como diría Walter Benjamin⁴⁷. Este enfoque "fenomenológico" o "informativo"⁴⁸ atiende a las características propias lo conceptual más que a sus precedentes o consecuencias históricas. Su formulación será aquí expuesta de manera muy resumida, apenas exponiendo los rasgos principales que el conceptualismo posee en sí, de manera inmanente. No todos los rasgos que citaré son exclusivos de la tendencia, ni se dan en todas sus tipologías. Podría decirse que cuantos más de los puntos siguientes se cumplan en una práctica artística, tanto más conceptual será, independientemente de su posición temporal o espacial. Aplicando esta metodología en yuxtaposición a la historicista se consiguen superar ciertas problemáticas historiográficas sobre el conceptualismo, como el dominio de los discursos subalternos por parte de la exégesis de los centros de poder, o las jerarquías temporales y espaciales, así como se inicia un intento de aprehender la multiplicidad y heterogeneidad de sus prácticas

⁴⁷ Véase la *Tesis de filosofía de la historia* número XVII. BENJAMIN, Walter [En línea]. *Tesis de filosofía de la historia*. Disponible en: <http://guindo.pntic.mec.es/ssag0007/hemeroteca_archivos/n2digital-feb2011-pdf/josesanchez-pedropiedras-WalterBenjamin.pdf> (1942), p. 29.

⁴⁸ La idea de "información" la tomo de Antoni Muntadas, entrevista realizada por el autor de este trabajo al artista en 16 de enero de 2015. Un poco más adelante dicha entrevista es comentada. Véase p. 45 del trabajo.

conceptuales. Revisaré teóricamente esta posición en el capítulo siguiente, por el momento me aproximaré a ella de manera práctica.

En primer lugar, hay tres características que suelen encontrarse en el conceptualismo que necesitan una definición aclaratoria, por la interrelación mutua entre ellas, y a la vez por sus diferencias: la *consciencia de la propia posición*, la *autorreferencialidad*, y la *autorreflexividad*. Aunque podamos encontrarlas en otras tendencias artísticas fuera de la conceptual, en ésta se dan las tres en correlación.

La autoconsciencia del lugar dentro del sistema del arte ha sido señalada anteriormente en Marcel Duchamp, y a través de su influencia se trasladaba a otros movimientos, como el Situacionismo, hasta llegar al arte conceptual. Consiste no solo en entender que el sistema-arte forma un conjunto de conocimientos y relaciones, sino además en establecer la posición de uno mismo y su práctica en él, junto al propio movimiento relativo dentro del campo. Como indica Hal Foster, "one can say, with Paul de Man, that every period suffers a "modern" moment, a moment of crisis or reckoning in which it becomes self-conscious as a period, but this is to view the modern ahistorically, almost as a category"⁴⁹. Es posible retomar esta cita aplicando el carácter de "categoría ahistórica" no a lo moderno, sino a lo autoconsciente. En la génesis epistemológica disciplinar, uno de los momentos clave para la institucionalización de una disciplina consiste en la autoconsciencia, esto es, en generar un límite entre lo disciplinar y lo externo, como recoge el concepto de *autopoiesis* de la teoría de sistemas de Humberto Maturana y Francisco Varela, que después ha sido empleado con gran interés por Niklas Luhmann, entre otros⁵⁰. La diferencia entre la autoconsciencia en lo moderno y en lo conceptual estriba en la utilización que se hace de la misma. El conceptualismo instrumentaliza a sabiendas la consciencia de sí mismo, forzando el proceso de diferenciación disciplinar señalado, que en la modernidad sucede de modo "natural".

La autorreferencialidad deviene de la autoconsciencia, y puede ser de dos grados, uno general, continuador del arte por el arte de la modernidad, que ha sido comentado anteriormente por ejemplo respecto al Expresionismo Abstracto –sobre todo en las teorizaciones formalistas de Clement Greenberg–, y otro particular, empleando la recursividad para tratar de la propia práctica individual o personal.

Estas dos características se encuentran en la tercera, necesaria en lo conceptual: la autorreflexividad. Puesto que el conceptualismo genera un intercambio de roles entre los

⁴⁹ FOSTER, Hal (ed.). *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Seattle: Bay Press, 1983, p. x.

⁵⁰ Véase, por ejemplo, LUHMANN, N. "Capítulo 2: Autorreferencia y heterorreferencia". En: *La realidad de los medios de masas*. Rubí: Anthropos Editorial, 2000 (1996), págs. 14-21.

agentes del campo del arte –y esta es otra de sus características, que ahora comentaré–, la reflexividad sobre el arte, que antes era exógena, hecha desde las “ciencias del arte”, pasa a ser realizada desde dentro de la práctica artística. Así como la autorreferencia se daba a dos niveles, la autorreflexividad también: pueden encontrarse conceptualismos que reflexionen sobre el propio sistema del arte desde dentro, como el de Marcel Broodthaers o el de Daniel Buren, u otros que reflexionen también sobre sí, como el de Joseph Kosuth. Benjamin Buchloh señalaba en este último artista una autorreflexividad un tanto engañosa, que no era tan rupturista como pretendía, sino continuadora del proyecto moderno: “while claiming to displace the Formalism of Greenberg and Fried, he in fact updated the Project of Modernist self-reflexivity”⁵¹. Esta autorreflexividad alcanza en algunos casos –como en Kosuth– el grado sumo, esto es, la tautología.

Como se acaba de ver, muchas veces la posición anti-moderna, contestataria y rupturista de lo conceptual podía no serlo tanto, sino más bien dar continuidad a algunos proyectos de la modernidad. No obstante, otro de los rasgos del conceptualismo es la oposición a lo tradicional en el arte moderno. Por un lado encontramos una *oposición a la obra de arte tradicional*, que es al mismo tiempo ontológica, pues afecta a su unicidad, a su materialidad y a su morfología, y teleológica, pues en el conceptualismo el arte se deshace la noción moderna –kantiana– del arte desinteresado, pasando a buscar cierta utilidad e interés en sus procesos y resoluciones. Además hay una modificación de la visualidad de las obras, que pasan de la representación a la mera presentación, poniendo en crisis el sistema perceptivo de la modernidad. Asimismo, en el conceptualismo se da una *oposición a los sujetos tradicionales del arte*, yendo contra la figura del sujeto creador en sus dos vertientes de “genio” o de “poseedor de destreza técnica”, y contra la figura del espectador pasivo y homogeneizado de la modernidad clásica. Esta transformación de los sujetos viene acompañada de *un intercambio y una hibridación de roles* en el campo artístico: las posiciones institucionalizadas del artista, el crítico, el comisario o incluso el director de museo se ven desplazadas y ampliadas al ser asumidas por otros personajes; debido a esto las propias estructuras e instancias del campo sufren modificaciones. Seth Siegelaub puso en cuestión el comisariado, por ejemplo; Marcel Broodthaers, el museo; Sol LeWitt, la teoría del arte; Lucy Lippard, los modos de exhibición.

Ya ha sido mencionada la *puesta en cuestión de la visualidad*, que toma forma mediante distintas estrategias, como la discusión sobre la objetualidad, que Lucy Lippard calificó en su momento como “desmaterialización” y posteriormente ha sido revisada asumiendo que la depuración del lenguaje artístico, en creciente reducción de sus premisas,

⁵¹ BUCHLOH, Benjamin. Op. cit. P. 46.

no supone en última instancia una absoluta desaparición del objeto. Esta modificación de lo visual es llevada a cabo mediante la asunción de programas prefijados, como aquellos del minimalismo y el post-minimalismo, o mediante la importancia de la acción y el proceso, que puede encontrarse ya en artistas o movimientos como Jackson Pollock o el Situacionismo, y que posteriormente se da en muchos de los conceptualismos, iniciales o tardíos, como los de Robert Morris, Vito Acconci, Yoko Ono, Bruce Nauman, Marina Abramovich o Mierle Laderman Ukeles, entre otros.

El rechazo al arte autónomo y desinteresado de la modernidad supone una *interdiscipliniedad, hibridación o mezcla de disciplinas*. Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois y Benjamin Buchloh, hablando de las obras iniciáticas de Robert Morris, *Box With the Sounf of Its Own Making* (1961) y *Card File* (1962), indican que "la obra final resulta insignificante en comparación con la complejidad del entrelazado del proceso de producción con diversas estructuras «externas». A ese énfasis en estas estructuras, cabría llamarlo una *estética del suplemento*"⁵². Este "suplemento" es tomado como la relación de la práctica artística con objetos externos a sí misma, "como la memoria, la textura, el sonido y la tecnología de producción" en el caso de la *Box* de Morris; conduce, además, a la introducción de relaciones epistemológicas externas al campo artístico, esto es a la introducción del "interés" y la dependencia del arte de otras estructuras epistemológicas, contra su autonomía. Estas relaciones extra-artísticas son aquellas respecto a la lingüística, la antropología, la sociología, la filosofía, la teoría de la comunicación y los medios, el posestructuralismo, la teoría del género, etcétera, y se relacionan con el positivismo.

El "énfasis en lo externo" enlaza a su vez con la *importancia del contexto*, así como con la *relación arte-vida*, de suma importancia en movimientos pre-conceptuales como el Dadaísmo, el Situacionismo, el Nuevo Realismo o el Arte Povera, y en la que juega un importante papel la ya mencionada crisis de la representación moderna. Ésta supone un giro hacia la presentación, en la que son esenciales las estrategias de documentación y de archivo, y técnicas nuevas como el vídeo o la fotografía. Si el conceptualismo se posicionaba en cierto sentido contra lo tradicional en el arte, y la consciencia del sistema del arte lo llevaba a una oposición al mismo, ésto en muchos casos conduce a una *posición anti-arte*, que no obstante no darse en algunos conceptualismos –al menos de manera consciente–, conduce a otros a una aporía artística, como en el ejemplo del Grup de Treball, que se deshizo en el intento de conjugar lo artístico con lo ideológico, como se verá más adelante.

⁵² FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin. *Arte desde 1900. Modernidad Antimodernidad Posmodernidad*. Madrid: Akal, 2006, p. 529. La cursiva es mía.

La *ideologización*, asimismo, es otra de las características del conceptualismo. En mayor o menor medida, todas las prácticas conceptuales, al dar importancia al contexto y a lo externo, y debido a su *crítico* inherente –que podría explicarse mediante la aplicación de la *différance* derridiana, que crea un desplazamiento temporal y espacial de los significantes asociado no solo a la “diferenciación”, sino también a la definición de “diferencia” como oposición, como confrontación⁵³–, acaban por trabajar *desde* o *en* lo político. Ya sea en referencia a las relaciones humanas, sociales y de género, tematizadas desde el arte corporal, por ejemplo, o a la lucha de clase asociada al conceptualismo de *Tucumán Arde*, o a la reinterpretación de los textos freudianos del Kosuth de los años ochenta, que intenta poner de relieve cómo el lenguaje cancela ciertos sentidos priorizando otros ocultos⁵⁴, en el conceptualismo se pone siempre en cuestión tanto lo artístico en sí mismo como aquel “suplemento” traído desde fuera. La ideologización, por supuesto, no es específica del conceptualismo: como ha sido ya señalado, es posible encontrarla en otras tendencias pre-conceptuales, como el Letrismo, el Situacionismo, o Nuevo Realismo, entre otras.

Otra de las características del conceptualismo es la *multiplicidad y heterogeneidad de sus prácticas*, ya sea en referencia a su temática, a su formalización, a su ideación, a sus influencias y consecuencias, a sus posiciones temporales y geográficas, etcétera. Esta variedad de lo conceptual, que es válida desde un entendimiento ampliado más allá del conceptualismo “puro” post-minimalista de los centros metropolitanos de producción artística, implica una *difícil categorización de sus diversas tendencias*, habiéndose tenido que elaborar categorizaciones nuevas o ajustadas a los casos –“*case-specific*”– para aprehender el fenómeno, como será revisado en el último punto de este capítulo.

No menos importante que las anteriores, la principal característica del arte conceptual es la *preponderancia de la idea* frente a las demás vertientes del trabajo artístico: la forma, la recepción, la presentación, etcétera. La racionalidad, el aspecto mental y los procesos del pensamiento cobran toda la importancia, robándose a los aspectos constructivos y materiales de la obra. Si la fisicidad u otros aspectos morfológicos aparecen en una proposición conceptual, aún cuando son tomados conscientemente como componentes de una proposición conceptual, no forman parte de ella por su tangibilidad, sino por su conceptualidad intangible. La misma idea puede o no representarse, o puede

⁵³ DERRIDA, J. [En línea]. *La Diferencia [Différance]*. Santiago de Chile: Universidad ARCIS, s.d. (1968). Disponible en: <<http://www.philosophia.cl/biblioteca/Derrida/La%20Diferencia.pdf>> [Consultado 28 mayo 2015].

⁵⁴ MORGAN, Robert C. *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*. Madrid: Akal, 2003 (1996), pp. 74-79. 32

llevarse a cabo de diversas maneras, repetirse o copiarse sin perder su esencia. Aquí reside una de las principales fuerzas del arte conceptual contra la modernidad artística.

Por último, debido al imperialismo neo-liberal, que conlleva, junto a un mercado global y una homogeneización socio-económica, la libre circulación de personas, bienes y cultura, puede señalarse cierta *simultaneidad histórica de las prácticas conceptuales*, que se iniciaron casi al mismo tiempo y con las mismas características en Japón, Europa, los EE.UU. o algunos enclaves latinoamericanos con gran dependencia metropolitana. Esta simultaneidad no es solo entre las propias prácticas conceptuales, sino también entre ellas y otras tendencias artísticas. Cabría por último comentar tres rasgos referentes a la aparición del fenómeno en determinados contextos. En primer lugar, el conceptualismo *se relaciona con el tránsito entre las formas modernas y las posmodernas*, en decir, supone una superación de la modernidad. Por ello queda supeditado a las otras dos condiciones de aparición: la necesidad de una *modernidad precedente occidentalizada* que, aunque dependa del contexto geográfico y social en el que se ubique, debe tener en cuenta el sistema de valores primermundista y colonial –Okwui Enwezor, como ha sido ya indicado, pone en relieve el carácter no válido, oximorónico, del conceptualismo en el arte africano–, y la *existencia de un sistema del arte incipiente o en transformación*, que genere al mismo tiempo oposición y estructuras de soporte.

2.d. La historiografía del arte conceptual

Una de las propiedades del arte conceptual fue la toma de consciencia de su propia práctica, posicionada dentro del sistema general del arte; esto conllevó que, a modo de metodología de trabajo crítica, los artistas tomaran el rol de otros agentes del campo artístico. Por este motivo para tratar de la historiografía del fenómeno conceptual en el arte puede realizarse una primera distinción entre la historia y la teoría realizadas por los propios artistas y aquella llevada a cabo por profesionales de la crítica, la teoría y la academia.

Comenzaré por la realizada por los artistas. Con la aparición en lo social de los medios de comunicación de masas, la sociedad de consumo y el mercado liberal, surgieron unas estructuras similares dentro del campo del arte: revistas y publicaciones, un mercado artístico y un público más amplio que nunca interesado en el tema, a la vez creado por la aparición de estas estructuras y co-creador de las mismas. A través de estas publicaciones y

catálogos, y de las que elaboraron los propios artistas, así como de sus obras, y de charlas, seminarios o diálogos, en pequeñas reuniones o en grandes universidades, los artistas expresaron sus opiniones y justificaciones sobre su propia práctica. Este fenómeno de hibridación de posiciones, si bien no da comienzo en estas décadas, sí alcanza una dimensión considerable en ellas, tanto debido a la cantidad de los aportes a la teoría por parte de los artistas como por la publicitación que se llevó a cabo de los mismos.

Ya han quedado anotados los trabajos teóricos de los artistas que, provenientes del arte minimalista, influyeron a la práctica conceptual, como los de Robert Morris, Donald Judd o Sol LeWitt. Asimismo se ha anotado el trabajo teórico de Henry Flynt y de Joseph Kosuth, todos ellos capitales en el despegue del fenómeno conceptual en el arte. Pero no fueron los únicos artistas que se sintieron empujados a realizar comentarios sobre su trabajo y el de otros, ya fuese por voluntad propia o por la obligación que imponen los medios de comunicación y el mercado para la creación de la identidad propia del artista. La autoconsciencia obligó a tomar posición no solo dentro del arte conceptual, sino ideológica y políticamente respecto al campo del arte en general y al sistema social imperante. Hoy en día encontramos documentación sobre muchos de los artistas, como escritos, entrevistas o artículos. Para ello resultan importantes las revistas de la época, como *Artforum*, *Art International*, *Studio International* u otras creadas por los propios artistas, como *Art-Language* o *The Fox*; también los catálogos de las exposiciones y las compilaciones de textos que se llevaron a cabo durante los años de efervescencia del fenómeno, o a posteriori contienen abundantes textos de los propios artistas. A modo de ejemplo breve, pueden citarse textos como "Situational Aesthetics", publicado por Victor Burgin en *Studio International* en 1969, o "Beware!", de Daniel Buren, en la misma revista en 1970, ambos recopilados por Ursula Meyer en su *Conceptual Art* de 1972; o también el texto de Hélio Oiticica "Posição e Programa" de julio de 1966, publicado primero en la exposición del artista *Aspiro ao grande labirinto* en 1986 y finalmente reproducido en la compilación de textos de Alexander Alberro y Blake Stimson *Conceptual Art: A Critical Antology* en 1999⁵⁵.

Respecto a la historiografía realizada por profesionales del sector, no artistas, puede hacerse una segunda distinción entre aquella realizada en el mismo momento del arte conceptual, en las décadas de 1960 y 1970, y la posterior, desde los años ochenta en adelante.

⁵⁵ ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (eds.). *Conceptual Art: A Critical Antology*. Cambridge: The MIT Press, 1999, pp. 8-11.

La historiografía "en caliente" aportó sobre todo pequeños trabajos teóricos, a modo de ensayos o artículos en prensa, así como proposiciones por la vía del comisariado y la recopilación de textos, obras o proposiciones artísticas. Jack Burnham inició un análisis estructuralista del fenómeno partiendo de la teoría de sistemas, como en "System Esthetics"⁵⁶, publicado en septiembre de 1968, "Real Time Systems"⁵⁷, de septiembre de 1969, o "Alice's Head: Reflections on Conceptual Art"⁵⁸, de febrero de 1970, todos ellos publicados en *Artforum*. Mientras que en los primeros artículos trata de la teoría de sistemas vinculándola a las prácticas artísticas procesuales del momento, en el tercero enlaza la teoría de los medios de comunicación de Marshall McLuhan y la teoría de sistemas de Ludwig von Bertalanffy con el arte conceptual, indicando que en el pensamiento humano, y sobre todo en el arte, el desarrollo de lo eidético frente a lo biológico conlleva una abstracción que pone el acento de estas prácticas no ya en el objeto o en el entorno, sino en la información, esto es, en las relaciones de mediación, en los procesos y en los sistemas en los que se ubican.

Asimismo, Lucy Lippard escribió junto a John Chandler "The Dematerialization of Art", publicado en febrero de 1968 en *Art International*⁵⁹. Este artículo tuvo una gran repercusión, como demuestran las respuestas por carta que Lippard recibió, tanto de historiadores como de artistas⁶⁰. El concepto de "desmaterialización" al que se hace referencia en este artículo enlaza con los conceptos de "anti-forma" y "art as idea", germinales para el arte conceptual, incluyendo la pérdida de fisicidad en el arte en un proceso evolutivo, lógico, dado por la historia de las prácticas precedentes –o por su negación. Esta autora, unos años más tarde recopilaría citas, apuntes y rastros de este proceso "desmaterializador" en su conocido trabajo *Six Years: The Dematerialization of Art Object from 1966 to 1972*⁶¹. Lippard jugó además un importantísimo papel para estas prácticas artísticas al comisariar varias exposiciones, la primera de las cuales fue *557,087* (1969), en el Seattle Museum of Art –más tarde sería reproducida bajo el título *955,000* (1970), haciendo referencia al número de habitantes de Vancouver, segunda ciudad donde

⁵⁶ BURNHAM, Jack [En línea]. "System Esthetics". Disponible en: <http://www.arts.ucsb.edu/faculty/jevbratt/classes_previous/fall_03/arts_22/Burnham_Systems_Esthetics.html> [Consultado 28 mayo 2015].

⁵⁷ BURNHAM, Jack [En línea]. "Real Time Systems". Disponible en: <<https://archive.org/details/JackBurnhamRealTimeSystemsArtforumSept1969Pulsa>> [Consultado 28 mayo 2015].

⁵⁸ ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (eds.). Op. cit., pp. 216-219.

⁵⁹ Véase ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (eds.). *Conceptual Art: A Critical Antology*. Cambridge: The MIT Press, 1999, pp. 46-51.

⁶⁰ Véase el texto de Terry Atkinson "Concerning the Article "The Dematerialization of Art"" en ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (eds.). Op. cit., pp. 52-59. O también el de Hanne Darboven, "Statement to Lucy Lippard", en *Ibidem*, p. 62.

⁶¹ LIPPARD, Lucy. *Seis Años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal, 2004 (1973).

tuvo lugar; Lippard rehízo el mismo esquema expositivo en Buenos Aires y en Valencia, California. Para estas muestras elaboró un catálogo compuesto con fichas realizadas por la mayoría de los artistas conceptuales que después han sido canónicos para el fenómeno, y formalizó muchas de las propuestas del catálogo no mediante el trabajo tradicional del artista, sino por voluntarios. Esta manera rompedora de realizar una exposición actuaba como una obra conceptual en sí misma e iba contra el sistema institucional del arte tradicional, así como contra los sujetos del arte: espectador, artista, comisario, crítico, etcétera.

Algunos de los trabajos historiográficos sobre el arte conceptual de los últimos años de la década de 1960 y de principios de la siguiente tuvieron un carácter recopilatorio, documental, elaborando listas de artistas, prácticas y obras más o menos razonadas, como los de Lucy Lippard. Otra publicación que actuó de una manera similar, teniendo gran repercusión internacional por lo conciso y a la vez representativo de su contenido, fue la ya mencionada *Conceptual Art* de Ursula Meyer, editada en 1972. La estructura de este trabajo era un tanto más clásica que la del de Lippard, que constaba solamente de citas y fragmentos que el lector debía completar; Meyer proponía una exégesis del arte conceptual de modo ensayístico como introducción a una serie de apartados sobre cada artista, en los que éstos incluyeron una obra, una proposición, documentación o un pequeño texto teórico.

Es de destacar también el trabajo de Simón Marchán, *Del arte objetual al arte de concepto*, editado por primera vez en 1972. Se tratará de él más detalladamente en el apartado correspondiente a la historiografía del Grup de Treball (p. 106), aunque cabe citarlo aquí por lo temprano del mismo y por la repercusión internacional que ha tenido, sobre todo en América Latina⁶², así como por ser uno de los escasos trabajos generalistas de historiografía exegética del fenómeno conceptual realizados contemporáneamente al mismo. Su enfoque está directamente influenciado por la semiótica y la teoría de la comunicación aplicadas al arte, y aborda no solo el arte conceptual, sino también otras tendencias como el cinetismo, el arte óptico o el *body art*, entre otros.

Asimismo algunas exposiciones fueron clave para asentar el fenómeno, a parte de las concebidas por Lucy Lippard. En abril de 1969 Harald Szeemann comisarió para el Kunsthalle de Berna *Live in Your Head: When Attitudes Become Form (Works–Concepts–Processes–Situations–Information)*, en la cual participó una larga lista de artistas de ambas partes del Atlántico, representantes tanto del Arte Povera como de los diferentes tipos de

⁶² Mari Carmen Ramírez, por ejemplo, parte de la categoría de “arte conceptual ideológico” de Marchán para fundamentar su discurso. Véase RAMÍREZ, Mari Carmen. “Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America”. En: *Conceptual Art: A Critical Antology*. Cambridge: The MIT Press, 1999 (1993), pp. 550-562 [editado por Alexander Alberro y Blake Stimson].

conceptualismos; esta exposición fue acompañada de la realización de acciones en los alrededores del centro, dispersándose por la ciudad. Días después tendría lugar en New York la iniciática *January 5-31, 1969*, comisariada por Seth Siegelaub, de la que se ha tratado antes. Y en octubre de ese mismo año, en el Städtischen Museum de Leverkusen Rolf Wedewer y Konrad Fischer comisariaron *Konzeption/Conception*, incluyendo una lista de artistas similar a las de las anteriores. El año siguiente, 1970, se llevaron a cabo, en abril, *Conceptual Art and Conceptual Aspects*, comisariada por Donald Karshen para el New York Cultural Center, y en julio, *Information*, que Kynaston McShine realizó para el MoMA. Esta segunda fue la primera gran exposición realizada en uno de los centros de arte de importancia mundial; comenzaba así la institucionalización a gran escala del fenómeno conceptual –y posiblemente con ello su decadencia. El catálogo de *Information*, siguiendo la práctica iniciada por Siegelaub y Lippard, recogía obras de los artistas participantes, con o sin relación con aquellas expuestas en sala. Dos meses más tarde, en septiembre, Jack Burnham presentaba su propuesta *Software* en el Jewish Museum en Brooklin, New York, donde enfrentó arte conceptual y sistemas informáticos, siguiendo los postulados de su artículo "Alice's Head", comentado más arriba. A través del software, el código de programación y conceptos como "línea de código" o "algoritmo", el arte y la tecnología se aunaban para llevar a cabo la evolución medial propuesta por Marshall McLuhan. Es interesante seguir cómo la misma lista de artistas, con pequeñas variaciones, comienza a repetirse en las diferentes muestras de arte, como en la Documenta V de Kassel, o en *The New Art*, en la Hayward Gallery de Londres, ambas de 1972, diseminando el conceptualismo globalmente a la vez que impulsando la creación de figuras destacadas del arte conceptual.

Tras un primer empuje alcista e institucionalizador del arte conceptual el campo del arte occidental se movió en sentido contrario. Tony Godfrey señala como inicio del repliegue de lo conceptual la politización que el campo del arte sufrió en las primeras décadas de los años setenta y la polarización frente a un arte tendente hacia la tradición estetizante:

Differing positions became more entrenched: Feminist, Marxist, Workers Revolutionary Party, Socialist Workers Party, etc. But generally the shift was away from such 'political' involvement: even Conceptual artists became more concerned with making Works well, even elegantly. Refinement, not revolution, was what they sought.⁶³

⁶³ GODFREY, Tony. *Conceptual Art*. Londres: Phaidon Press Limited, 1998, pp. 247-248.

Los movimientos individualizantes, aquellos que daban preponderancia a la figura individual del artista, como en Joseph Beuys, Iannis Kounellis, Roman Opalka o Hanne Darboven, por ejemplo, cuyas figuras "mitológicas" eran una componente importante de su trabajo conceptual, desembocaron en un culto al artista individual no muy diferente del tradicional entendimiento del artista como genio. A ello debe sumarse la ya indicada repetición de casi los mismos artistas en las exposiciones más importantes, lo cual suscitó suspicacias respecto a la efectividad de la estrategia de disolución del sujeto-artista moderno por parte del arte conceptual. La dificultad de mercantilizar las obras conceptuales, meramente proposicionales, documentales o procesuales en la mayor parte de los casos, junto con la temporalidad de algunas carreras de artistas, que llevaban años practicando lo conceptual habiéndose elaborado una reputación y una red de contactos y se podían ver adelantados por aquellos que realizaban obra con menos rigidez conceptual, conllevaron el giro de muchos de ellos hacia un "preciosismo" como el que indica Godfrey, hacia un retorno al objeto comerciable y las técnicas tradicionales. Asimismo la teoría del arte y las prácticas curatoriales realizaron movimientos similares, como el de Harald Szeemann, que tras haber sido alzado por el éxito de *When Attitudes Become Form* en 1969, fue llamado a comisariar la Documenta V de Kassel en 1972, en la cual, junto a las prácticas contemporáneas conceptuales mostró pintura hiperrealista, de acuerdo con una serie de categorías prefijadas mediante las cuales organizó la muestra⁶⁴. Si bien su actitud continuaba siendo conceptual y rompedora, abrió la puerta a una vuelta al arte más tradicional acercando éste al epicentro de la novedad.

El conceptualismo se vio, por lo tanto institucionalizado, academizado y mercantilizado, como comentan Tony Godfrey⁶⁵, o también Lucy Lippard en el "Post-Scriptum" de su *Six Years*⁶⁶. La práctica conceptualista se encontró en un callejón sin salida, habiéndose convertido en aquello contra lo que, en principio, había luchado. Sus formalización "desmaterializada" se había resuelto en una especie de "estilo" que el sistema del arte había absorbido sin problema. El anti-arte fue absorbido por el sistema del arte; la "desmaterialización" quedó invalidada al iniciarse el comercio de los objetos conceptuales antes desvalorizados –documentación, fotografías, textos mecanografiados, vídeos, instalaciones, etcétera. Comenzó a teorizarse el fin de las prácticas conceptuales, que fueron sustituidas "en la cresta de la ola" por una vuelta a los medios tradicionales,

⁶⁴ GODFREY, Tony. Op. cit., p. 251.

⁶⁵ GODFREY, Tony. "The End? Decline or Diaspora of Conceptual Art". En: Op. cit., pp. 241-278.

⁶⁶ LIPPARD, Lucy. *Seis Años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal, 2004 (1973), p. 369.

representada por el Neo-expresionismo alemán, la Support-Surface Peinture francesa y otras tendencias que abren el camino hacia la postmodernidad recuperacionista. Algunos artistas o personajes del arte conceptual, como Seth Siegelaub, se desvincularon del campo; otros se reconvirtieron a las nuevas prácticas; las galerías y espacios de arte más experimentales se dieron al negocio. El periodo de crecimiento económico que había soportado el sistema del arte en los años sesenta y setenta se vio frenado, y en consecuencia el campo artístico se resintió. Resultan paradigmáticos ciertos casos concretos, como el de la ya mencionada revista *The Fox*, publicada por el grupo Art & Language en los EE.UU. Solo tuvo tres números entre 1975 y 1976, que se deshicieron entre discusiones ideológicas y económicas, en las cuales se buscaba la coincidencia de la práctica artística más experimental con un estatus económico y social digno para los artistas. Puede seguirse la polémica en los artículos "A Proposal For Pricing Works of Art", escrito por Adrian Piper, o "Pricing Works of Art", de Ian Burn⁶⁷, entre otros de los allí editados.

Debido a esta crisis del arte conceptual a finales de los años setenta y principios de los ochenta, no se encuentran trabajos historiográficos monográficos de gran alcance sobre este fenómeno hasta el año 1989. Ya no es posible calificar la historiografía en ese momento como hecha contemporáneamente al arte conceptual; pese a que éste no dejó de practicarse o de relacionarse con otras prácticas, su cantidad sí se vio reducida y superada por los análisis de otras tendencias. En ese año, 1989, se llevó a cabo en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris la exposición *L'art conceptuel, une perspective*, comisariada por Claude Gintz. El catálogo de la exposición contenía textos del propio comisario y de Benjamin Buchloh, Charles Harrison, Gabriele Guercio y Seth Siegelaub, en los cuales se trató de revisar el arte conceptual de un modo diferente. En concreto el ensayo de Buchloh, "From the Aesthetic of Administration to Institutional Critique (Some aspects of Conceptual Art 1962-1969)"⁶⁸ fue un intento de ampliar la explicación historiográfica que hasta el momento, "en caliente", se había ofrecido sobre el fenómeno. El historiador alemán realizó un trabajo de historiografía "clásica" pero aportando nuevos enfoques sobre el tema, en el cual se realiza una exégesis del arte conceptual desde sus orígenes en el dadaísmo duchampiano y el post-minimalismo de Morris, Judd y LeWitt –entrando, incluso,

⁶⁷ PIPER, Adrian. "Pricing Works of Art", *The Fox*, nº 2, 1975, pp. 48-49. BURN, Ian. "Pricing Works of Art", *The Fox*, nº 2, 1975, pp. 53-59.

⁶⁸ BUCHLOH, Benjamin. "From the Aesthetic of Administration to Institutional Critique (Some aspects of Conceptual Art 1962-1969)". En: *L'Art Conceptuel, une perspective*. Paris: Société des Amis du Musée d'Art Moderne, 1989, pp. 41-53.

en la discusión temporal sobre la acuñación del término "conceptual"⁶⁹– hasta los trabajos conceptuales europeos de Buren o Broodthaers, entre otros. Si bien sus apuntes son muy reveladores, destacando el estrecho punto de vista del conceptualismo "puro" lingüístico de Kosuth y ampliándolo con propuestas sugestivas que van más allá del enfoque positivista de este artista, como las de Huebler o Maciunas, su propio enfoque es historicista y occidentalista, realizando una renovación del entendimiento generalizado del arte conceptual como continuación del proyecto de las vanguardias artísticas del siglo XX. Pese a esto debe destacarse la potencia de sus argumentos, y su validez e influencia dentro del discurso del arte conceptual occidental, donde no han dejado de ser utilizados; podrían señalarse, por ejemplo, sus reflexiones sobre los orígenes de la tendencia desde Mallarmé y el Cubismo, la crítica de la representación de la modernidad americana, la disolución de la autoría tradicional en el arte, o la idea de correlación entre los conceptos del arte moderno, el arte retiniano superado por la idea en Duchamp, el "art as art" de Ad Reinhardt, el "what you see is what you see" de Frank Stella y finalmente el "art as idea as idea" de Kosuth, que ha quedado así fijada como paradigmática de la introducción del conceptualismo en el arte contemporáneo.

Pese a algunos trabajos interesantes sobre el arte conceptual realizados a comienzos de la década de los noventa, como por ejemplo *Arte conceptual revisado*⁷⁰, de Juan Vicente Aliaga y Miguel G. Cortés, que comienzan un movimiento de recuperación de estas prácticas, es necesario esperar hasta la segunda mitad de los años noventa para encontrar aportes de importancia a la historiografía del arte conceptual. Durante los años ochenta y noventa se pusieron en juego, junto a otros fenómenos dentro del campo de la historia y la teoría del arte, la posmodernidad y el poscolonialismo, y comenzaron a adivinarse "giros" del campo que pretendían superar estos movimientos: hay, por ejemplo, una tendencia a lo etnográfico que deshace los esquemas tradicionales sobre el avance de la cultura como un desarrollo evolutivo lineal, con subesquemas compuestos por centros y periferias⁷¹. Asimismo, se asumen plenamente por primera vez conceptos que en los años sesenta y setenta solo se atisbaban como germen de cierta contracultura: los estudios del feminismo, el género y la sexualidad, de las minorías sociales y raciales, de la alteridad, de la globalización, del activismo, del entorno ecológico, etcétera.

Respecto a la historiografía del arte conceptual en los años noventa, es muy notable la distinción que se realiza entre el "arte conceptual" y el "conceptualismo": el primero

⁶⁹ Ídem.

⁷⁰ ALIAGA, Juan Vicente; CORTÉS, Miguel G. *Arte conceptual revisado*. Valencia: Servicio Publicaciones Universidad Politécnica de Valencia, 1990.

⁷¹ FOSTER, Hal. "The Artist as Ethnographer". En: *The Return of the Real*. Massachusetts: MIT Press, 2001, pp. 171-204.

sería aquel realizado en occidente, bajo parámetros "puristas", mientras que el segundo sería una derivación, imitación o práctica de segundo orden influida por el primero. Como se verá en lo siguiente, a finales de la década esta distinción, aunque aprovechada por su entendimiento teórico, fue puesta en cuestión. En 1993 tuvo lugar una exposición en el MoMA de New York que aparentemente no tiene relación con el arte conceptual: *Latin American Artists of the Twentieth Century*, comisariada por Waldo Rasmussen. No obstante, en el catálogo de la misma apareció publicado un texto de la historiadora del arte Mari Carmen Ramírez⁷² donde revisaba la explicación del activismo conceptual argentino de 1968 en *Tucumán Arde*. Con este texto se inicia una revisión de la exégesis occidentalista del fenómeno conceptual global. Ramírez proponía una recuperación del conceptualismo subalterno latinoamericano introduciendo como ingrediente característico su politización e indicando por primera vez que se trataba de una propiedad positiva más que de una desviación del "purismo" occidental y, sobre todo, norteamericano:

The closing of the gap between "center" and "periphery," between "first" and "third" worlds —constructs that convey the disparities between highly industrialized and still developing nations— has been at the heart of Latin American concerns since the colonial period. Geography and colonialism dictated a history based on cycles of journeys and displacements, circulation and exchange, between the metropolitan centers of Europe and the colonies of Latin America and the Caribbean. Forced into cultural and political subordination, the practices of art were locked in endless rounds of copy/repetition, adaptation/transformation, and resisting or confronting the dominant powers. With this background, the history of modern art in Latin America since the 1920s can be seen as a constant search to open a space for change amid the web of economic and cultural circuits that continues to determine the experience of artists in this region.⁷³

Su aportación tuvo una gran repercusión en trabajos posteriores, como el de los historiadores Ana Longoni y Mariano Mestman, o los del artista y teórico Luís Camnitzer.

⁷² RAMÍREZ, Mari Carmen. "Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America". En: *Conceptual Art: A Critical Antology*. Cambridge: The MIT Press, 1999 (1993), pp. 550-562 [editado por Alexander Alberro y Blake Stimson]. El texto fue originalmente creado para el catálogo de la exposición *Latin American Artists of the Twentieth Century*, comisariada por Waldo Rasmussen en 1993 para el MoMA de New York.

⁷³ RAMÍREZ, Mari Carmen. Op. cit., p. 552.

En 1996 Robert C. Morgan publicó *Art into Ideas. Essays on Conceptual Art*⁷⁴, donde, sin salirse todavía del entendimiento del arte conceptual como un fenómeno occidental y primermundista, se hace eco de las teorizaciones iniciadas por Benjamin Buchloh, ofreciendo una concepción del arte conceptual más allá del "purismo" lingüístico norteamericano. Consciente de la dificultad de aprehender el fenómeno de lo conceptual, escribe una serie de ensayos que explican el origen del arte conceptual en una vía historicista similar a la que he propuesto en los apartados anteriores, para pasar más adelante a introducir una concepción ampliada del primer conceptualismo mediante ensayos sobre temas diversos. A través de las figuras de Hamish Fulton, Franz Erhard Walther, Joseph Kosuth y Bernar Venet propone lecturas ampliadas de los materiales, las metodologías y el espacio en el arte conceptual, de la forma y la anti-forma, de lo psicológico. Además, y quizá esta sea la aportación más novedosa en su trabajo, incluye ciertos subtemas –política, activismo, criticismo, feminismo, humor, nuevas relaciones con los medios, la importancia de las publicaciones y la fotografía–, en una visión expandida del fenómeno conceptual a través de los ejemplos de Hans Haacke, Sherrie Levine, Antoni Muntadas, Ed Ruscha o Mierle Laderman Ukeles.

Dos años más tarde, en 1998, Tony Godfrey realizó para la editorial Phaidon el tomo *Conceptual Art*, incluido en la serie de divulgación "Art&Ideas"⁷⁵. Este trabajo, cuyo tono simple y directo va en consonancia con la colección en la que se ubica, realiza una historia convencional del arte conceptual salpicada por todas las teorizaciones complementarias que se han indicado más arriba: incluye comentarios críticos con los aspectos anti-arte, modernistas y "desmaterializadores" normalmente aplicados al arte conceptual, así como se hace eco de las últimas incorporaciones al discurso sobre la conceptualidad, como el declinio de la tendencia, su relación con artes conceptuales fuera del territorio occidental, el feminismo, los nuevos usos de los medios tecnológicos o las discusiones historiográficas y teóricas tanto sobre el arte conceptual como sobre su recuperación, en lo que en los años noventa comenzó a llamarse "neo-conceptual". Incluye, además, numerosos ejemplos de artistas, tanto del conceptual primero como de las nuevas derivas del fenómeno, ilustrados con numerosas fotografías de calidad.

Como último gran *snapshot* historiográfico sobre el arte conceptual es necesario comentar la exposición que tuvo lugar en el Queens Museum of Art en New York en 1999: *Global Conceptualism: Points of Origin 1950s-1980s*, comisariada por Luis Camnitzer, Jane Farver y Rachel Weiss. Esta exposición y su catálogo⁷⁶ tuvieron una pretensión

⁷⁴ MORGAN, Robert C. *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*. Madrid: Akal, 2003 (1996).

⁷⁵ GODFREY, Tony. Op. cit.

⁷⁶ *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*. New York: Queens Museum of Art, 1999.

enorme, al intentar extender el fenómeno del arte conceptual más allá del territorio occidental primermundista. Se planteaba en ella, a través de numerosos textos ensayísticos de Okwui Enwezor, Gao Minglu, Claude Gintz o Mari Carmen Ramírez, entre otros –y sobre todo en el “Foreword” escrito por los organizadores–, un enfoque radicular sobre el fenómeno conceptual, no historicista, más horizontal que vertical, contrariamente a como había sido planteado hasta el momento por la historiografía. La pretensión era vincular cada conceptualismo a su contexto, buscando la especificidad de cada una de las materializaciones del fenómeno en su respectivo lugar, tan independientemente del centralismo de los centros de producción artística como fuese posible sin faltar a la objetividad. Quedaron representadas tendencias conceptuales de los cinco continentes en un entendimiento que, al cuestionar la exégesis de los centros de poder, abrió una polémica sobre el asunto: aunque no se deshicieron de la terminología binomial entre el arte conceptual “original” y las derivaciones, la distinción de “conceptualismo” podía aplicarse al arte conceptual “puro”, como si solo se tratase de una versión más del fenómeno, y no de la única, originaria e irremplazable de la que todas las demás proviniesen, como hasta entonces indicaba la exégesis hegemónica.

Para este último desplazamiento historiográfico tuvo un peso fundamental la línea teórica ya mencionada iniciada por Mari Carmen Ramírez, ya que abría la posibilidad de un entendimiento sobre la influencia en el arte conceptual de ida y vuelta, esto es, una primera influencia de los centros de poder sobre el de las periferias, y una segunda influencia de un arte conceptual periférico contextualizado y politizado sobre el arte de los centros artísticos. Esta línea de revisión y explicación ampliada del conceptualismo ha tenido gran relevancia en los últimos años en Latinoamérica, a través de las figuras de Ana Longoni y Mariano Mestman⁷⁷, quienes han teorizado sobre *Tucumán Arde* y el arte conceptual argentino; también Luis Camnitzer⁷⁸ ha ampliado esta línea exegética más allá de Argentina, al resto de América Latina, así como la *Red de Conceptualismos del Sur*⁷⁹ ha coordinado las diversas posiciones.

Sin embargo hoy en día también se cuestiona la preponderancia de la politización como característica principal del arte conceptual periférico. Una vez deshecho el “totalitarismo historiográfico” de los centros de poder, puede resolverse que la politización

⁷⁷ LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano. *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Ediciones el cielo por asalto, 2000.

⁷⁸ CAMNITZER, Luís. *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*. Austin: University of Texas Press, 2007 [ed. cast.: *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Murcia: Cendeac, 2009].

⁷⁹ Puede verse abundante información al respecto en <<http://redcsur.net/>>.

no es específica de las periferias, como indica Miguel A. López⁸⁰. Tony Godfrey, por ejemplo, ya había destacado la politización en los centros al mismo tiempo que teorizaba lo que él llama la "diáspora de lo conceptual"⁸¹, esto es, su dispersión global. Una de las principales características de la historiografía última sobre el conceptualismo reside en su propia crítica y autoconsciencia, que ha llevado, por ejemplo, a Longoni y Mestman a considerar si la propia recuperación y fetichización del fenómeno de *Tucumán Arde* no habría colaborado a su desactivación. Estas críticas internas a la recuperación del conceptualismo se formalizaron en la exposición *Inventario 1965-1975. Archivo Graciela Carnevale* llevada a cabo en el Centro Cultural Parque de España de Rosario en 2008.

2.e. El problema de la clasificación del arte conceptual

Muchos de los anteriores historiógrafos del conceptualismo, al enfrentarse a la multiplicidad y heterogeneidad de sus prácticas, se han visto impelidos a realizar su propia clasificación del fenómeno. Su intención organizativa no ha resultado en una única ordenación consensuada del mismo; por el contrario, la variabilidad de las clasificaciones denota finalmente la imposibilidad de aprehender el conceptualismo de modo total, como la historiografía moderna supuestamente realizaba con los "estilos" y "tendencias" anteriores a la segunda mitad del siglo XX. El asunto de la clasificación del arte conceptual encuentra un extremo en el comentario de Lucy Lippard que indica que es posible determinar tantas prácticas conceptuales como artistas las llevan a cabo⁸²; esto resulta en una aporía tanto para la historiografía tradicional como para la práctica del arte moderno. De hecho, la taxonomización realizada por la historiografía –y también por los propios artistas-teóricos, como en las discusiones por la invención de la nomenclatura "arte conceptual" de Joseph Kosuth, que Buchloh trata de enmendar, participando de ellas⁸³– es rechazada por muchos de los artistas que realizaron este tipo de prácticas artísticas, tanto si lo hicieron en cierto momento de sus trayectorias, como si el conceptualismo forma parte de su trabajo de manera esencial. Art & Language, preguntados por Catherine Millet sobre el término "arte conceptual", respondía: "The general usage of the term "conceptual art" has extended to

⁸⁰ LÓPEZ, Miguel A. [En línea]. "How Do We Know How Latin American Conceptualism Looks Like?", *Afterall*, spring 2010. Disponible en : <<http://www.afterall.org/journal/issue.23/how.do.we.know.what.latin.american.conceptualism.looks.likemiguela.lopez>> [Consultado 28 mayo 2015].

⁸¹ GODFREY, Tony. Op. cit., pp. 239-278.

⁸² GUASCH, Anna Maria. *El arte último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial, 2000, p. 178.

⁸³ BUCHLOH, Benjamin. Op. cit.

the point where any distinctive meaning that it might have had has disappeared. If you are asking if we accept this term to designate our activity, the answer is frankly "no"⁸⁴. A su vez, Robert Morris, como anota Anna María Guasch, "siempre rechazó la denominación de arte conceptual aplicada a su trabajo"⁸⁵; así como Mel Bochner, en "Excerpts from Especulation", originalmente publicado en *Conceptual Art* de Ursula Meyer, indicaba: "For a variety of reasons I do not like the term "conceptual art"⁸⁶. Antoni Muntadas, en una entrevista inédita⁸⁷, cuestionado por su pertenencia al arte conceptual, calificaba el término de "etiqueta" y "cajón de sastre", y rechazaba aplicarlo a su persona por la variedad de prácticas diferentes que había realizado a lo largo de su carrera, desde la pintura al arte de influencia sociológica. Por último, y de gran importancia para este trabajo, se encuentra el ejemplo del Grup de Treball, quien en el texto presentado en la Cinquena Universitat d'Estiu de Prada de Conflent, en 1973, añadía lo siguiente:

D'aquí el rebuig que el grup fa de la utilització del terme «art conceptual», entenent que aquest defineix i respon a experiències concretes que es mouen a diferents nivells dintre del nostre panorama cultural i s'introdueix així com a element de confusió i malentesa dels propòsits i plantejaments del grup en el seu estadi actual.⁸⁸

Tratando ya directamente de las diferentes categorizaciones del conceptualismo, la distinción más arraigada es aquella entre un arte conceptual "puro" lingüístico y un conceptualismo "impuro" llevado a cabo, bien en territorios más allá de los centros de producción artísticas occidentales, o bien en un tiempo posterior a aquel en que se originaron las prácticas conceptuales en dichos centros. Como ha sido indicado en el introducción, no se emplea esta distinción en este trabajo por motivos, si así se quiere, ideológicos, puesto que jerarquiza y da preponderancia a una interpretación del fenómeno primermundista. Como indica Luís Camnitzer:

While it is true that the art pressures from the center are always present on the periphery (it is part of the relation of dependence first established by colonialism), this does not mean

⁸⁴ ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (eds.). *Conceptual Art: A Critical Antology*. Cambridge: The MIT Press, 1999, p. 262. Véase también la entrevista a Art & Language realizada por Juan Vicente Aliaga y Miguel G. Cortés, ALIAGA, Juan Vicente; CORTÉS, Miguel G. *Arte conceptual revisado*. Valencia: Servicio Publicaciones Universidad Politécnica de Valencia, 1990, p. 15.

⁸⁵ GUASCH, Anna Maria. Op. cit., p. 166.

⁸⁶ BOCHNER, Mel. "Excerpts from especulation [1967-1970]". En: *Conceptual Art*. New York: Dutton Paperback, 1972, p. 50.

⁸⁷ Entrevista realizada por el autor de este trabajo en 16 de enero de 2015.

⁸⁸ *Grup de Treball*. Barcelona: Macba, 1999, p. 65.

that central aesthetics have to serve, or do serve, the same purposes here, or that expressions on the periphery can be comprehended through the tools and values of the center. Thus, canonical "conceptual art" filters and distorts the perception of some manifestations that may overlap with it by means of superficial stylistic symptoms. Also, art history is usually written with a central clock running as a reference. I believe in the importance of local time-keeping when one tries to understand local events, which sometimes throws a monkey wrench into the neat original-derivative classification.⁸⁹

Enumeraré a continuación otras de las clasificaciones que diferentes han realizado sobre el arte conceptual. Simón Marchán, en su libro *Del arte objetual al arte de concepto* de 1972, distinguía entre tres vertientes del arte conceptual, una lingüística "o conceptual propiamente dicha", que correspondería al conceptual "puro" derivado del post-minimalismo, una empírico-medial, que va más allá de la tautología y se basa en la percepción, y una materialidad y una visualidad menos reductoras que en conceptualismo lingüístico, y otra ideológica⁹⁰, que pone el acento en el contexto sociocultural y su modificación; Pilar Parcerisas, comentando el texto de Benjamin Buchloh aparecido en el catálogo de la exposición *L'Art Conceptuel, une perspective* en 1989, indica por parte del historiador una categorización derivada de la del Cubismo, en un conceptual analítico, el de Joseph Kosuth y Art & Language, y otro sintético, "en la línea del trabajo *Homes for America* de Dan Graham", integradora de elementos ajenos al arte más allá de lo lingüístico⁹¹; Mari Carmen Ramírez, en su artículo "Blueprint Circuits: conceptual Art and Politics in Latin America" de 1993, siguiendo la distinción de Marchán de un arte conceptual ideológico, la amplía, separando entre una versión despolitizada del

⁸⁹ Entrevista de Blake Stimson a Luís Camnitzer. Véase ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (eds.). Op. cit., p. 493.

⁹⁰ MARCHÁN, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal, 2012 (1974, 1986), p. 382.

⁹¹ Véase PARCERISAS, Pilar. *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Madrid: Akal, 2007, p. 524. Para este trabajo se ha revisado la versión del texto de Buchloh aparecida en el catálogo de la exposición, donde no aparece explicitada tal categorización, al menos tan significativamente como propone Pilar Parcerisas. Buchloh relativiza cualquier categorización al indicar: "To historicize Conceptual Art requires first of all a clarification of the wide range of often conflicting positions and the mutually exclusive types of investigation which have been generated during this period.", o también "The historic phase in which Conceptual Art was developed comprises, from the beginning, such a complex range of oppositional approaches that any attempt at a retrospective survey should be ware of the forceful voices [...] Precisely because of this range of implications of Conceptual Art, it seems necessary to resist a construction of its history in terms of a stylistic homogenization [...]". BUCHLOH, Benjamin. "From the Aesthetic of Administration to Institutional Critique (Some aspects of Conceptual Art 1962-1969)". En: *L'Art Conceptuel, une perspective*. Paris: Société des Amis du Musée d'Art Moderne, 1989, p. 41. Como puede apreciarse, Buchloh está en todo momento alerta de la complejidad del arte conceptual ante apropiaciones y reducciones simplistas sobre el mismo.

conceptualismo en los centros y una politizada en las periferias⁹²; a su vez, Robert C. Morgan, en el capítulo "Una metodología para el arte conceptual americano" del libro de 1996 *Del arte a la idea*, propone una ordenación en tres taxones, el estructuralista, que entiende lo artístico como una construcción social que puede ser analizada de modo abstracto como si de un lenguaje se tratase, el sistémico, que partiendo de la seriación y la repetición post-minimalista, realizaba programas mediante los que desplegar y analizar dispositivos formales, naturales o sociales, y el filosófico, que se basa en la preponderancia de la idea y lo discursivo⁹³; también Tony Godfrey, en la introducción de su *Conceptual Art* de 1998, propone una clasificación formal, "para reconocer una pieza conceptual", dividida en cuatro categorías: una derivada del ready-made, otra relacionada con la intervención en el espacio, otra documental y una última lingüística⁹⁴. Podría señalarse por último la categorización que aplica Pilar Parcerisas dentro de los conceptualismos subalternos; ésta distinción en dos vertientes del conceptualismo periférico, la poética y la política, no practica una división tajante, sino que señala diferentes tendencias que se entremezclan en las prácticas conceptuales en España. La vía poética tiene en cuenta el subjetivismo del artista y el espectador, y toma recursos estéticos y artísticos como la ironía o el humor, siendo menos reductora y "desmaterializada" que otras prácticas más analíticas; por su parte, la política pone en marcha un proyecto de transformación social, cultural y ética que pone su foco en la sociedad e intenta transformarla.

Como puede apreciarse, hay taxonomías diferentes, que se ocupan del contenido, de la forma, de la metodología empleada o incluso de la ideología, no llegando ninguna de ellas a resolver el entendimiento sobre lo conceptual. Ante esta variedad, no puede sino concordarse con Pilar Parcerisas en que "el Arte Conceptual rompió con la historiografía del arte como historia de los estilos y con la historia del arte como historia de la percepción visual"⁹⁵, así como también que "el legado del Arte Conceptual no es una solución, ni un estilo que pueda ser imitado, sino más bien una problemática"⁹⁶.

Pero el intento clasificador de la historiografía no se reduce al propio fenómeno conceptual, sino también a sus orígenes. Más arriba ha sido señalado que suele hacerse una distinción geográfica de los orígenes del arte conceptual entre los EE.UU. y Europa; a su vez esta ordenación está siendo cuestionada por una clasificación de los orígenes "informativa", como se ha realizado en el apartado "2.c. Enfoque fenomenológico del

⁹² RAMÍREZ, Mari Carmen. Op. cit., pp. 550-562.

⁹³ MORGAN, Robert C. *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*. Madrid: Akal, 2003 (1996), pp. 17-30.

⁹⁴ GODFREY, Tony. *Conceptual Art*. Londres: Phaidon Press Limited, 1998, p. 7.

⁹⁵ PARCERISAS, Pilar. Op. cit., p. 22.

⁹⁶ Parcerisas cita a Michael Newman. Ídem.

arte conceptual" (p. 28) de este trabajo. Alexander Alberro propone así cuatro trayectorias explicativas del origen del conceptualismo: la primera desde la autorreflexividad modernista, la segunda desde el "reduccionismo" hacia la "desmaterialización", la tercera a través de la negación estética, y una cuarta surgida de la problematización del contexto⁹⁷. Esta segunda clasificación, que no basa sus premisas directamente en los centros de producción artística, atiende a discursos descoloniales contra la dominación de la exégesis primermundista, rivalizando con el esquema dicotómico entre Europa y los EE.UU., enormemente extendido aún hoy.

⁹⁷ ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (eds.). Op. cit., pp. xvi-xvii.

3. LA RELACIÓN DEL ARTE CONCEPTUAL Y SU HISTORIOGRAFÍA CON LA MODERNIDAD

Vistos el origen, la historia y la historiografía del arte conceptual, intentaré en este nuevo capítulo revisar críticamente cuál es su relación con la modernidad. En los años cincuenta se encuentran las vanguardias derivando en posvanguardias, en las cuales el proyecto moderno no hace sino continuar su progreso *ad infinitum*. En los ochenta se define la posmodernidad, que ya no cree en el progreso, sino que vuelve la mirada hacia el pasado de manera consciente. ¿Qué papel juega el arte conceptual en ese *impasse*? Intentaré aclararlo analizando los conceptos de modernidad y positivismo en su relación con el conceptualismo y su historiografía.

3.a. Crítica del conceptualismo y su historiografía como continuación del proyecto positivista de la modernidad

i. El positivismo

Positivismo es la aplicación de la metodología de la ciencia moderna al estudio de las cosas, así como la ideología explícita o implícita que sostiene tal aplicación o que se deriva de ella. Por metodología de la ciencia se entiende aquella relacionada con la *episteme*, el conocimiento verdadero justificado objetivamente, más que con la *gnosis*, término más general que incluye la episteme, pero además otros modos de conocimiento, como el obtenido por la intuición (*noesis*). La clave del concepto reside en que el conocimiento, en el positivismo, debe ser relacionado con "la verdad" de manera *justificada*, esto es, debe probarse mediante la experiencia (*empeiria*), mediante la razón (*logos, ratio*) o mediante ambas. La justificación por la experiencia no puede desligarse de cierto materialismo, de los binomios causa-efecto y acción-reacción, de lo percibido sensorialmente, de la documentación, mientras que la dada por la razón se relaciona con la lógica formal y discursiva, con el concepto, con la aproximación a la verdad por la deducción o la inducción. Cuando estos modos se aplican al conocimiento del cosmos –incluyendo al propio sujeto pensante dentro del ámbito de lo cognoscible– generan no solo conocimientos específicos, prácticos o teóricos, sino también estructuras de conocimiento en diversas escalas, como

pueden ser la disciplinar o la "universal"⁹⁸. Algunas de las estructuras de pensamiento que se pueden identificar a varios niveles en aquellas prácticas cognoscitivas que hacen uso del positivismo como metodología son el progreso continuado, de forma lineal –o semejante– y con posibilidad de infinito, la preponderancia del número y la medida como sistema de control, o la cuantificación, que puede sublimarse del desarrollo por fases o de la inducción.

La aparición del positivismo es coincidente con la de la modernidad –tal y como se la entiende actualmente–, o incluso la precede y colabora en su creación, si se conviene positivamente que el primero fue ya prefigurado por Francis Bacon (1561-1626) y la segunda se inicia con la Ilustración –finales del siglo XVII. De cualquier manera, el primer personaje histórico que empleó el término "positivismo" como aquí se usa fue August Comte en el siglo XIX, en su *Cours de philosophie positive* (1842), al que significativamente se considera padre fundador de la disciplina sociológica. El positivismo fue aplicado desde entonces en el pensamiento, generando un gran avance tanto en el conocimiento científico teórico como en el práctico. Los empujes empiristas y racionalistas que precedieron al positivismo habían comenzado a desarrollar las modernas versiones de la matemática, la lógica, la física o la química, por ejemplo, y los avances en la técnica y la tecnología se aceleraron hasta desembocar en la Revolución Industrial en el siglo XIX, en la cual tiene su inicio la hiper-tecnologización en la que hoy en día se encuentra la sociedad humana, y mediante la cual el hombre ha edificado su dominio sobre lo natural. Bajo el iluminismo positivista fueron creadas las modernas ciencias humanas y sociales, entre las que pueden destacarse la ya nombrada sociología, la antropología, la etnología, o las ciencias históricas –que incluyen a la historia del arte. Se les atribuyó la misma pretensión de científicidad que a las ciencias puras, intentando aplicar metodologías objetivizantes como la causalidad, la racionalidad o verificación por el dato a campos del conocimiento que históricamente habían sido tratados por otras disciplinas como la filosofía. Aunque el nómeno de estas disciplinas humanistas no fuese de la misma calidad que el de las científicas –la verificabilidad es menos evidente, la verdad es aproximativa o relativa, la experiencia es difícil o imposible–, al aplicar esta metodología cognoscitiva se replicaron en ellas aquellas estructuras de conocimiento que han sido señaladas anteriormente. Sin embargo, aún cuando actualmente el optimismo de la Ilustración ha quedado deshecho⁹⁹, el positivismo continua aplicándose mediante el desarrollo del proyecto de la modernidad, el cual, aunque modificado, sobrevive hoy en día en muchos aspectos. Como indica Jürgen

⁹⁸ El propio concepto "universal" es una abstracción positivista estructurante, así como "lo bello" o "lo verdadero"

⁹⁹ HABERMAS, Jürgen. Op. cit., p. 9.

Habermas, anteriormente al romanticismo la modernidad vinculaba el presente con el pasado, pasándose a contraponer ambos términos a partir del siglo XIX. Así, se transfiguró también el concepto de lo "clásico", que ya no lo era por una relación de identificación con la tradición, sino por la ruptura con ella; desde la aparición de la vanguardia, el tiempo histórico es abstraído, pasando a ser "clásico" aquello que alguna vez fue moderno –esto es, que alguna vez fue novedad y "peligro", que exaltó su presente¹⁰⁰. Pero Habermas no sitúa esta abstracción del tiempo histórico como una a-historicidad, sino como una consecuencia del positivismo puesto en práctica por la Ilustración:

The spell which the classics of the ancient world cast upon the spirit of later times was first dissolved with the ideals of the French Enlightenment. Specifically, the idea of being "modern" by looking back to the ancients changed with the belief, inspired by modern science, in the infinite progress of knowledge and in the infinite advance towards social and moral betterment.¹⁰¹

El positivismo, además, conlleva tres aspectos que no suelen matizarse, y que epistemológicamente tienen amplias consecuencias. El primero de ellos es la *supuesta multiplicidad de las ciencias positivistas*. Es significativo el hecho de que en los inicios de la modernidad se desarrollen una enorme cantidad de disciplinas independientes. Parecería, a primera vista, que la modernidad es heterogénea, pero no es así: está compuesta por una suma de modelos únicos, que incluso recientemente han tratado de ser subsumidos bajo modelos totalizadores, como puede observarse en la conocida Teoría del Todo de la física, o en los Estudios Culturales, en lo referente a las disciplinas humanistas. Esto conduce a la falsa autonomía de cada una de las esferas disciplinares, las cuales bajo un pretendido proceso de *autopoiesis* parecería que desarrollan sus propias premisas de modo particular, aunque en realidad cada una de ellas sigue los mismos esquemas epistemológicos devenidos del positivismo iluminista. Esta supuesta autonomía de los diferentes campos del saber entronca directamente con la autonomía del arte moderno, el cual, a su vez, reproduce el aparente esquema general de suma de modelos únicos a través de la pluralidad de estilos y prácticas artísticas. Como puede apreciarse, bajo la modernidad cultural las esferas autónomas que Max Weber señalaba –la ciencia, la moral y el arte– se rigen por los mismos procesos – institucionalización, profesionalización, especialización–, que surgen de

¹⁰⁰ HABERMAS, Jürgen. Op. cit., p. 4.

¹⁰¹ Ídem.

un entendimiento de la cultura devenido de la Ilustración. Para Habermas esto supone, entre otros aspectos, un alejamiento entre los expertos culturales y el gran público¹⁰² que puede fácilmente comprobarse, en lo tocante a este trabajo, en la distancia aparentemente insalvable entre el arte conceptual y su historiografía y el público general.

El segundo aspecto del positivismo a matizar es *la mirada exógena que aplica a sus objetos de conocimiento*. Las disciplinas con pretensión de cientificidad no anclan sus postulados en las propias cosas, sino en unos valores externos que, como ha quedado visto, parecerían creados por ellas mismas para el estudio específico de su objeto, cuando en realidad se rigen por estructuras generales positivistas. Esta abstracción del punto de apoyo epistemológico, que queda siempre fuera de lo estudiado, conduce a un conocimiento comparativo, que no analiza las cosas en sí mismas sino por la relación con las demás. Esta metodología, que es de enorme utilidad, sin embargo establece el dominio sobre el objeto. Theodor Adorno, en su *Teoría estética*, denotaba esto respecto al estudio de la obra de arte. Trabajando sobre la relación de las estructuras sociales con el arte, trataba de elucidar de dónde se obtiene el vínculo entre ambos:

La objetivación del arte, que desde fuera (desde la sociedad) es su fetichismo, es social en tanto que producto de la división del trabajo. Por eso, la relación del arte con la sociedad no hay que buscarla ante todo en la esfera de la recepción. Precede a ésta: hay que buscarla en la producción. [...] La investigación de los efectos ni llega al arte en tanto que algo social ni puede dictar normas al arte, una función que usurpa mediante el espíritu positivista. [...] El arte y la sociedad convergen en el contenido, no en algo exterior a la obra de arte. Esto se refiere también a la historia del arte.¹⁰³

Esta crítica de Adorno al cientifismo "de los efectos" puede hacerse extensible a las disciplinas humanistas y sociales con pretensión científica, como la sociología o la antropología. El esquema positivista, basado en la relación causa-efecto, y debido a la estructura prefijada que otorga preponderancia al desarrollo evolutivo del progreso, tiende a legislar sobre su objeto *a posteriori*, desde el análisis de los efectos, cuando la verdadera importancia para la cosa-en-sí no se encuentra solo en las conclusiones, sino también en su proceso y sus modos. El cientifismo de causa-efecto no actuaría, por tanto, en lo que Adorno llama "objetividad inmanente" del arte. Así, en el entendimiento positivista de las

¹⁰² HABERMAS, Jürgen. Op. cit., p. 9.

¹⁰³ ADORNO, Theodor W. *Teoría estética. Obra completa*, 7. Madrid: Akal, 2011 (1970), pp. 301-302.

supuestas "ciencias del arte" –y por extensión, también de las otras ciencias–, "la multiplicidad de las figuras queda reducida a la posición y al ordenamiento, la historia al hecho, las cosas a materia"¹⁰⁴. Debe matizarse, sin embargo, que la postura de Adorno es marxista, y por tanto otorga gran prioridad al estudio de la producción; este enfoque, si no fuese por la importancia que este filósofo le concede al "ser-para-sí" del arte, podría devenir en un esquematismo apriorístico semejante al esquematismo a posteriori del estudio de los efectos que intenta desvelar.

El tercer aspecto del positivismo, su *reduccionismo*, fue tratado por Theodor Adorno y Max Horkheimer en su *Dialéctica del iluminismo*¹⁰⁵, donde se hace una crítica al desarrollo del pensamiento y la cultura occidentales desde la Ilustración hasta nuestros días. Para estos autores, la Ilustración, a través del racionalismo y el empirismo, "reconoce solo aquello que se deja reducir a una unidad; su ideal es el sistema, del cual se deduce todo y cualquier cosa"¹⁰⁶. Este "reducir a una unidad", a un mismo sistema científico que en un progreso infinito llegaría a ser omnisciente, es jerarquizante, esto es, domina mediante el orden. Tal dominio en la clasificación otorga poder a quien emplea esta metodología cognoscitiva. Poniendo el foco en el desarrollo de la lógica formal y la discursiva como pilar estructural del iluminismo y el positivismo, Adorno y Horkheimer aseguran que "la universalidad de las ideas desarrollada por la lógica discursiva, el dominio en la esfera del concepto, se levanta sobre la base del dominio real"¹⁰⁷. Así, mediante la abstracción¹⁰⁸ que implica lo conceptual, todo se hace repetible, queda nivelado y es posible ordenarlo en pos de la "objetividad" del que domina. No obstante, al abstraer, se extraña lo ordenado, convirtiendo el "en-sí" de las cosas en "para-él" del sujeto dominante que realiza la abstracción. Así desvelan estos autores una de las principales falacias positivistas: la objetividad científica, que no es tal, puesto que la esencia de las cosas queda desvirtuada por la posición del observador, quien revela su situación de dominio sobre ellas haciéndolas propias a través de una ordenación tomada como "universal", "objetiva" o "verdadera", pero que en realidad es dependiente de su subjetividad y contexto particulares.

¹⁰⁴ ADORNO, Theodor W. Op. cit., p. 10.

¹⁰⁵ ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max [En línea]. *Dialéctica del iluminismo*. Disponible en: <http://www.ddooss.org/articulos/textos/dialectica_iluminismo.pdf> (1944) [Consultado 28 mayo 2015].

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 9.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 8.

¹⁰⁸ Lo "universal" o lo "original", por ejemplo, serían algunas de estas abstracciones.

ii. El positivismo en la historiografía

Gérard Noiriel se ocupa del origen de la disciplina histórica en tanto que disciplina científica en su trabajo *Sobre la crisis de la historia*¹⁰⁹. Allí expone un tránsito desde la "historia-arte" hacia la "historia-ciencia" que se da con las teorizaciones de diversos personajes a finales del siglo XVIII y principios del XIX. Pasando por G. W. F. Hegel y su Idea Absoluta, que se manifiesta en el "autodespliegue de lo Universal"; por J. G. Herder y sus conceptos de sincronía y diacronía, que relacionan el momento presente con el histórico a través de la *empfindung* (empatía); por Wilhem von Humboldt, quien hegelianamente separa dos momentos en el estudio histórico, el análisis o investigación rigurosa, y la síntesis o intuición totalizante de la Idea –lo cual dio paso a la formación de comunidades profesionales donde los estudiantes e historiadores medios realizaban el primer análisis y los grandes expertos se dedicaban a la síntesis–; por August Comte, quien "no condena la filosofía de la historia más que para establecer la primacía de la ciencia"¹¹⁰; o por Leopold von Ranke, para quien la tarea del historiador es exponer lo que ha ocurrido mediante el aporte de hechos documentados y "no las especulaciones metafísicas sobre el «sentido de la historia»"¹¹¹, entre otros, Noiriel realiza un repaso de las escuelas historiográficas alemana y francesa, que se desarrollan entre la asunción del positivismo como metodología y la creciente profesionalización de sus miembros. Señala, asimismo, las discusiones entre la historia disciplinar y la filosofía de la historia, ejemplificando el tránsito que se ha indicado más arriba entre un conocimiento humanista tratado tradicionalmente desde la filosofía, la cual marcaba las pautas de actuación, hacia una epistemología moderna donde las propias disciplinas, como la histórica, realizan el trabajo práctico al mismo tiempo que asientan sus propias premisas internas y sus metodologías¹¹². Como hemos visto, esta "autonomía" disciplinar no es tal, pues está supeditada al dominio superestructural positivista.

Noiriel hace un exhaustivo análisis del positivismo en la ciencia histórica, indicando que éste, "viviendo aún Comte", "se extiende por toda Europa bajo un gran número de variantes", como en el "materialismo histórico" de Karl Marx, en la "sociología evolucionista" de Herbert Spencer, en el "utilitarismo" de John Stuart Mill, en la epistemología dualista entre "ciencias de la naturaleza" y "ciencias del espíritu" de Wilhelm Dilthey, en los "naturalismos científicos" de Louis Pasteur, Claude Bernard o

¹⁰⁹ NOIRIEL, Gérard. *Sobre la crisis de la historia*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 60.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 56.

¹¹² Este modo de operar de asentamiento disciplinar, por otra parte, es puesto en marcha en el conceptualismo, en el cual los artistas toman las riendas de la teoría al mismo tiempo que realizan su práctica artística.

Marcelin Berthelot, o en el "naturalismo histórico" de Hippolyte Taine¹¹³. Señala asimismo una primera crisis de la historia tras estas derivas positivistas, en la cual la objetividad en la historiografía ya no está relacionada con el desvelamiento de ninguna Idea absoluta: la discusión epistemológica pasa entonces a desentrañar por qué vías la historia alcanza su valor como ciencia humana por encima de las demás, ya que la aparición de la sociología impugnaba su posición de cabecera y guía de las otras. Hacia finales del siglo XIX y principios del XX, el positivismo se divide en dos corrientes, una "naturalista", la de los filósofos-sociólogos durkheimianos, y otra "hermenéutica", que toma la distinción entre ciencias de la naturaleza y del espíritu de Wilhelm Dilthey. Noiriel señala también el enfoque "neokantiano" de la epistemología de la historia, que alcanza un máximo en el trabajo de Georg Simmel¹¹⁴. A partir de aquí, el positivismo se diluye, formando parte de cada una de las diferentes corrientes historiográficas, a modo de estructura epistemológica subyacente. Por ejemplo, del trabajo de entreguerras de Marc Bloch, *Apología de la historia* (1949), Noiriel indica:

No es casual que Marc Bloch defienda una «historia-problema» mientras que filósofos y sociólogos se preocupan de la «construcción del objeto». [...] La importancia que Marc Bloch atribuye a este punto es la consecuencia lógica de su rechazo del «positivismo». Si no existe ningún criterio universal que permita evaluar la actividad científica, corresponde a cada disciplina elaborar sus propias reglas de verdad. Como los «metodicistas» de comienzos de siglo, también Marc Bloch piensa que un conocimiento puede considerarse «verdadero» si el conjunto de especialistas del área correspondiente lo acepta como tal.¹¹⁵

Aunque Bloch rechace el "universalismo" positivista, no por ello deja de confiar en el acuerdo disciplinar, devenido de la profesionalización de la historiografía, que a su vez es consecuencia de la asunción del cientifismo. Como ha sido apuntado más arriba, el proceso de autopoiesis disciplinar oculta una falsa autonomía de la ciencia histórica, que queda ligada al positivismo subrepticamente mediante la estructura cientifista en la que se basa, y que, como se derivaba de la cita de Habermas (p. 53), no es sino un subproducto de la Ilustración. Podría decirse que Bloch rechaza el "universalismo" en pos de un "supra-

¹¹³ NOIRIEL, Gérard. Op. cit., pp. 61-62.

¹¹⁴ Por la extensión y la temática de este trabajo, no entraré a valorar cada una de las tendencias. Son simplemente destacadas para tratar del tema central del positivismo en la historiografía.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 86.

universalismo" de segundo grado, aportado por la superestructura positivista a la que se vincula su entendimiento de la historiografía:

Marc Bloch considera, por el contrario, que las ciencias humanas no tienen «necesidad de renunciar a su originalidad, ni avergonzarse de ella», pues cada ciencia no es sino «un fragmento del movimiento universal hacia el conocimiento» y posee una «estética del lenguaje que le es propia». Cada disciplina es una «perspectiva que otras perspectivas habrán de completar» y «el peligro comienza cuando cada óptica pretende verlo todo por sí sola; cuando cada región del saber se toma a sí misma por la patria».¹¹⁶

A través del ejemplo de Bloch entra en juego la interdisciplinariedad, derivada de ese "supra-universalismo" de segundo grado que se basa en la interiorización del modelo positivista de la ciencia. En esta asunción del positivismo, éste actúa por encima de la "autonomía" de las disciplinas, deshaciéndose así el entendimiento de la historia como rectora de las ciencias humanas, y dándose paso a los más recientes giros lingüístico y crítico en la historiografía, además de a una enorme oleada de diferentes corrientes¹¹⁷. Éstas tendencias se apoyan en otras disciplinas o metodologías, como la lingüística, el estructuralismo, el post-estructuralismo, la teoría de la comunicación, etcétera¹¹⁸. La interdisciplinariedad es, por tanto, el resultado de la interiorización del modelo positivista en el pensamiento occidental, que no obstante rechazar algunas de sus premisas, como el "universalismo" o el punto de vista único, hace uso de otras de modo subconsciente.

Noiriel, por último, trata de una "falsa disputa del positivismo" en la historiografía de los años setenta, en la cual hubo una discusión disciplinar sobre los postulados en los que se asienta la ciencia histórica. Este historiador trata de defender a los autores clásicos – Ranke, Seignobos– frente a las acusaciones de empirismo y positivismo formuladas sobre ellos por la historiografía reciente. Parte para ello del supuesto de que aunque no haya una verdad universal, como el positivismo pretendía, puede haberlas parciales; señala de un modo un tanto forzado¹¹⁹ que "la crítica del positivismo se ha convertido con el tiempo en la

¹¹⁶ NOIRIEL, Gérard. Op. cit., p. 84.

¹¹⁷ Gérard Noiriel trata de ellas bajo el epígrafe "La crisis de los «Paradigmas»". Ibídem, pp. 123-168.

¹¹⁸ Ibídem, pp. 123-124.

¹¹⁹ Véase la defensa que Noiriel hace de Charles Seignobos frente a la acusación de positivismo que le hace Henri Marrou: "Afirmar, como hace Marrou, que a fines del siglo XIX «el positivismo seguía siendo la filosofía oficial de los historiadores», es hacer creer que los historiadores habrían necesitado elaborar una «filosofía oficial» para llevar a cabo sus investigaciones, un poco como si a los físicos que afirman «creer en la realidad» se les reprochase elaborar una «filosofía oficial realista». No se trata de si los historiadores elaboraron una filosofía oficial o no, sino que sustentaban cierto paradigma basado en el positivismo; esa "filosofía oficial", por

fórmula vacía preferida en las discusiones sobre la historia"¹²⁰. Con esto aclara finalmente su posición respecto al positivismo: para Noiriel indudablemente la historia debe asumirse en ciencia. Desde su punto de vista cientifista, la historia podría reproducir todas las características que se han señalado en el apartado anterior: jerarquización del conocimiento, cuantificación, relaciones causa efecto, preponderancia del análisis a priori y a posteriori frente al análisis de la cosa-en-sí, falsa multiplicidad, distanciamiento clasista entre la disciplina y el público general, especialización, profesionalización, etcétera. Puede concluirse que el positivismo, en la segunda mitad del siglo XIX y en la primera mitad del XX, es absorbido por el paradigma epistemológico que rige el pensamiento y la cultura, pasando a formar parte de él; si deja de discutirse sobre el mismo, o la discusión se pretende vacía, no es por su superación, sino por el efecto superestructural, de interiorización de sus postulados, que se ha señalado.

La historia tradicional, con pretensión de científicidad, se apropia de ciertos conceptos – tiempo, continuidad, progreso, originalidad, etcétera–, a los cuales les aporta una definición única e inalterable. Walter Benjamin, haciendo una crítica a este historicismo tradicionalista, revisa estas nociones. Por ejemplo, en la número XIV de sus *Tesis de filosofía de la historia* (publicadas por primera vez en 1942) indica que “la historia es objeto de una construcción cuyo lugar lo constituye no el tiempo homogéneo y vacío, sino el colmado por el tiempo-ahora”¹²¹. Este “tiempo homogéneo y vacío” es el tiempo como magnitud física, cuantificable, lineal y extensible hasta el infinito, derivado de una concepción positivista de la historia. Con él solo pueden teorizarse genealogías y precesiones, en un movimiento temporal lineal hacia atrás o hacia delante, extrayendo instantáneas que tienden a ser comparadas u organizadas más que analizadas en sí mismas. A él opone el “tiempo-ahora”, que es un tiempo alegórico y revolucionario, por el cual se ve el pasado en el presente y viceversa; este tiempo doble, o multicapa, que se estira o se alarga adaptándose a las necesidades del teórico, poco tiene que ver con metodologías científicas, con empirismos y validaciones; en cambio es un tiempo “sensible” o “razonable” más allá de aplicaciones positivistas de estos términos. Así como Benjamin trata del *tiempo* en la Tesis XIV, lo hace del *progreso* en la XIII o de la *continuidad* en la

lo tanto, venía dada por el pensamiento del momento. Por otra parte, parece evidente que los físicos sustentan, si no una “filosofía oficial realista”, al menos sí una “ideología oficial realista””. *Ibidem*, p. 119. Ante esta cita, surge la pregunta: ¿No es positivista el propio hecho de defender una acusación de positivismo mediante un paralelismo con la física, ciencia por excelencia?

¹²⁰ NOIRIEL, Gérard. *Op. cit.*, p. 116.

¹²¹ BENJAMIN, Walter [En línea]. *Tesis de filosofía de la historia*. Disponible en:

<http://guindo.pntic.mec.es/ssag0007/hemerotecal_archivos/n2digital-feb2011-pdf/josesanchez-pedropiedras-WalterBenjamin.pdf> (1942) [Consultado 28 mayo 2015], p. 27.

XV. Del progreso indica que no debe ser entendido como un dominio del hombre sobre la naturaleza, que no es infinitamente ampliable como no lo es la "perfectibilidad de la humanidad", y que su avance no es imparable; estas características son aplicadas dogmáticamente bajo la pretensión de cientificidad, pero así como el hombre no se mueve por un tiempo "homogéneo y vacío", su movimiento no es de avance, sino variable, y por tanto la noción positivista de progreso no es la única vía para medirlo. Asimismo la continuidad, sin el tiempo como magnitud física y sin el progreso dogmático del positivismo, se deshace: Benjamin opone la ruptura revolucionaria del *continuum* al conservadurismo que tanto en la sociedad como en el interior de una disciplina –la de la historia del arte, por ejemplo– mantiene el *status quo* dado por bueno y repetido por el mero hecho de su instauración como valor objetivado.

Uno por uno, el filósofo alemán extrae los conceptos en los que se basa la ciencia histórica –positivista– y los pone en jaque, proponiendo ante ellos el materialismo histórico y la ideología marxista: el presente no está en movimiento continuo, sino que se detiene en el momento de la teorización para formar parte de la misma (Tesis XVI); la causalidad no es verdadera, sino que "llega a serlo póstumamente" en relación con el tiempo-ahora del historiador (Apéndice A); la historia del cronista que diferencia "acontecimientos grandes y pequeños", esto es, que selecciona, es una historia no "redimida", partidaria, que posee algo pecaminoso que ocultar (Tesis III); el pasado no puede fijarse, sino que "se escabulle", pues debe ser confrontado no con un presente universalmente válido –como el dado por el positivismo–, sino con "cada presente" (Tesis IV).

La lista podría continuar, aunque no es este el propósito del trabajo ahora. Benjamin propone el materialismo histórico como alternativa a la corriente del historicismo tradicionalista que aquí se asociaba hasta ahora al positivismo. Sin embargo el propio materialismo histórico no puede señalarse como una opción frente al cientifismo en la historia pues, aunque de un modo diferente al del paradigma interpretativo historicista tradicional, tiene pretensión de verdad objetiva respecto a la materia de la cual trata. Es conocida, además, su polémica relación con la teoría del reflejo. El materialismo marxista es empirista, ya que señala que las conexiones entre la vida de los hombres, las estructuras y las superestructuras son verificables y cuantificables, de las cuales pueden derivarse las transformaciones de la cultura y la sociedad. Sin embargo las tesis de Benjamin, que se apoyan en el marxismo y el materialismo histórico, no se detienen en este determinismo positivista, puesto que buscan no solo la unión del momento histórico a su contexto, como haría un marxista estricto, sino también la mediación por la propia posición del historiador y su presente y, sobre todo, lo hacen desde un tono ensayístico y literario, abierto a la

alegoría y la metáfora, contrario al positivismo.

Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo "tal como realmente ha sido"; significa apoderarse de un recuerdo tal como refulge en el instante de un peligro. Para el materialismo histórico se trata de eso, de aferrar una imagen del pasado tal como inesperadamente se le presenta al sujeto histórico en el instante del peligro. El peligro amenaza tanto al patrimonio de la tradición como a sus destinatarios; para ambos es uno y el mismo: prestarse a ser el instrumento de la clase dominante.¹²²

Las *Tesis de filosofía de la historia* de Walter Benjamin pueden servir aquí como colaboradoras para una crítica del positivismo, pero el historicismo no debe ser sustituido por un materialismo histórico estricto, en cuyo caso el "peligro" del dominio positivista no dejaría de estar presente –como, por ejemplo, en las relaciones de Gueorgi Plejánov o Galvano della Volpe con el darwinismo¹²³–; más bien el historicismo debe ser matizado por el materialismo histórico, de manera complementaria. El tono benjaminiano, así como su aproximación a los temas mediante el ensayo y cierto idealismo –al cual el marxismo más empirista se opondría– lo hacen básico para cualquier revisión de la historiografía, tanto general como del arte. De cualquier manera, la idea aquí giraba sobre el análisis crítico del positivismo y no sobre su sustitución, tratando de poner en relieve su dogmatismo e ideología, ampliando sus estrecheces sin dejar de valorarlo como una metodología útil para el análisis histórico y teórico del arte, que puede aplicarse crítica y balanceadamente junto a otros puntos de vista.

iii. El positivismo en la historiografía del arte conceptual

Paralelamente al de la historia general, encontramos el mismo desarrollo en la historiografía artística moderna, con el tránsito entre una "historia-arte" vasariana, anecdótica, literaria y biográfica, y una "historia-ciencia" winckelmaniana, con pretensión de objetividad científica. Johann Joachim Winckelmann, normalmente apreciado como el

¹²² BENJAMIN, Walter. Op. cit., p. 21.

¹²³ Ambos tratan de la relación del darwinismo con la historia y la metodología marxista. Véase PLEJANOV, Gueorgui. *Cartas sin dirección. El arte y la vida social*. Madrid: Akal, 1975 (1956), pp. 3-50. También DELLA VOLPE, Galvano. "Engels i la llei científica". En: *Lògica Materialista*. Valencia: Tres i Quatre, 1972, pp. 55-66.

primer historiador del arte moderno, trató de aplicar un método similar al de la ciencia al estudio de las obras de arte, aportando el concepto de "estilo". En el prólogo de su *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764) indicaba lo siguiente:

Me he aventurado con algunas ideas, que puede parecer que no están suficientemente comprobadas: pero quizá les puedan servir a otras personas, que quieran investigar el arte de los antiguos, para seguir adelante. ¡Cuán a menudo una suposición se ha convertido en verdad por un posterior descubrimiento! Pero incluso las hipótesis apenas prendidas por un hilo no deben desterrarse de una obra de este tipo, como ocurre con las de las ciencias naturales: son como el andamio de un edificio, indispensables, si, por falta de conocimientos sobre el arte de la Antigüedad, no se quiere dar el salto al vacío.¹²⁴

Como puede apreciarse en la cita, Winckelmann trata de aproximarse a la objetividad científica en su práctica de la historia del arte, aún cuando es consciente de la dificultad del paralelismo. Confía en que "posteriores descubrimientos" verifiquen las posibles "suposiciones"; hoy en día se puede advertir que además de quedar a la espera de su confirmación por los datos –exactos o acumulativos–, las hipótesis lanzadas ayudan a conformar el propio campo en el que se insertan. El positivismo en la historia del arte es desarrollado en los siglos XVIII y XIX por historiadores como Karl Friedrich von Rumohr en Alemania, Luigi Lanzi y Leopoldo Cicognara en Italia, Battista Cavalcaselle en Francia, o Horace Walpole y Joseph Archer Crowe en Inglaterra, entre otros. Realizaron trabajos basados en la comprobación por el documento, así como un nuevo formato objetivante aparecido con la Ilustración, el diccionario. A mediados del XIX, la figura de Giovanni Morelli supone un caso paradigmático de la preponderancia del cientifismo, ya que desarrolló un método empírico, pseudo-científico, para discernir las autorías de las pinturas mediante rasgos característicos. Con este resumen, muy esquemático y necesariamente incompleto, se llega a comienzos del siglo XX hasta las figuras de Heinrich Wölfflin, asociado a una "historia de los estilos" desligada de la figura del artista, que teorizó el aspecto morfológico del arte, y Alois Riegl, quien puso la atención a la "voluntad artística" de los periodos y localizaciones.

Hal Foster, en su texto "Antinomies in Art History"¹²⁵ dibuja el recorrido de la

¹²⁴ KULTERMANN, Udo. *Historia de la Historia del Arte*. Madrid: Akal, 1996, p. 82.

¹²⁵ FOSTER, Hal. "Antinomies in Art History". En: *Design and Crime (And Other Diatribes)*. Londres: Verso, 2002, pp. 83-103.

historia del arte desde las concepciones de Wölfflin y Riegl, que llevan hacia el formalismo de un arte autónomo y hacia la conexión de la historia a su contexto, respectivamente, hasta los nuevos enfoques disciplinares aportados por los Estudios Visuales –derivados de los Estudios Culturales– y el “new historicism”, ya a finales del siglo XX. Esta transformación disciplinar viene dada por las tendencias generales del pensamiento, entre las que se encuentran primero el historicismo hegeliano y la crítica kantiana, y más tarde el “giro textual” surgido al hilo del estructuralismo –y sobre todo del post-estructuralismo–, y la teoría poscolonial, en lo que Foster califica como “giro etnográfico”; a través de estas últimas tendencias del pensamiento se produce un movimiento doble del foco de atención, que se desplaza, por un lado, desde los términos antinómicos positivistas al fenómeno de mediación que se produce entre ellos, y por el otro, desde la construcción social del arte a la construcción social de los sujetos que participan de él. Las historias del arte actuales, si en cierto modo se han deshecho del historicismo más simple aplicándose a reconocer en lo artístico, como indica Hal Foster, la “raíz extrínseca” –aquella asociada a la relación del arte con el individuo y su contexto, con base en Hegel y en el *kunstwollen* de Alois Riegl– además de la “intrínseca” –la de las premisas formales y perceptuales que se dan en su seno, con base en la autonomía kantiana del arte y en el formalismo wolffliniano–, han asumido en su seno esas otras disciplinas positivistas que, como se ha visto desde las palabras de Adorno, trabajaban más por los efectos que por el análisis del propio objeto de estudio. Puede decirse que, a través de estas otras disciplinas, el positivismo y la pretensión de cientificidad continúan presentes en la historiografía del arte contemporánea. El propio Foster, al teorizar el tránsito que ha habido desde la “historia” a la “cultura” en la historiografía más actual, dentro de su “giro etnográfico”, trae a colación el intercambio disciplinar de “bienes usados” que ha habido entre la antropología y el post-estructuralismo: primero, los antropólogos habrían tomado métodos post-estructuralistas de la crítica literaria para reformular la “cultura como texto”; en segundo lugar, críticos de la literatura adoptarían métodos etnográficos para reformular textos como “culturas de escala reducida”. Este intercambio disciplinar pivota, para Foster, sobre un mismo eje o modelo:

This interdisciplinary exchange of damaged goods prompts an obvious question: if the textual and ethnographic turns pivoted on a single model how interdisciplinary could the results be? More specifically, if cultural studies, new historicism and visual studies often smuggle in an ethnographic model (when not a sociological one) might it be “the *common*

theoretical ideology that silently inhabits the 'consciousness' of all these specialists ... oscillating between a vague spiritualism and a technocratic positivism"¹²⁶

El eje o "pivote" sobre el que gira la interdisciplinariedad no es otro que el modelo epistemológico de la modernidad positivista. Estas disciplinas, que actúan bajo la "ideología teórica común", según indica la cita de Althusser a la que se acoge Hal Foster, y que, como teoriza Adorno, ponen más empeño en referirse a los efectos del arte que al arte mismo y a su origen sociocultural, reintroducen en el seno de la historia del arte el cientifismo. Éste había sido por un momento subrogado al eliminar la polaridad entre la autonomía estética del historicismo tradicional, y el análisis contextual y de la producción devenido del hegelianismo y el materialismo histórico. Pero la historiografía ya no atiende a estas posiciones en sí mismas, al arte por el arte o al arte como reflejo de lo social, sino al proceso de mediación que se produce entre ellas. Este análisis de la mediación solo puede ser hecho a través de terceras disciplinas –sociología, antropología, etnografía, etcétera–, lo cual nos devuelve a la interdisciplinariedad, que en el ejemplo de Marc Bloch del apartado anterior ha sido identificada como proveniente no ya de un "universalismo" positivista, sino de aquel "universalismo" interiorizado –ese "pivote" del que hablaba Foster– que actuaba por encima de la "autonomía" de las disciplinas en pos de una conjunción de las mismas en un plano de entendimiento superior.

A mediados del siglo XX encontramos también el auge de la historia social del arte, que no puede desvincularse del positivismo, al cual se vincula por dos vías, la de la propia disciplina de la historia del arte, y la de las ciencias sociales, ambas bajo los esquemas disciplinares científicos. La historia del arte de ese momento se vio sacudida por una discusión teórica entre el materialismo histórico y un entendimiento historiográfico disciplinar que historiaba los hechos mediante análisis eruditos de fenómenos artísticos, de manera historicista. Esta discusión se vio finalmente resuelta mediante el reconocimiento de cierta relación entre el arte y las estructuras sociales contextuales, aunque siempre desde una crítica abierta al marxismo y su determinismo, como por ejemplo en el "new historicism".

Como se ha visto, la historia del arte, cuyo modelo epistemológico último proviene de la modernidad, no puede desvincularse en ningún momento del pensamiento positivista. La historiografía más reciente tampoco escapa de su influjo. Pese a que ahora sea consciente de las polaridades a las que estaba sometida en estadios anteriores –la principal de las cuales es la propia tensión entre autonomía estética y contextualización–, y ya no

¹²⁶ FOSTER, Hal. Op. cit., p. 160 [cita 23].

confíe en una "universalidad" o una "verdad" absolutas, el cientifismo continúa actuando en un nivel superior a través de la interdisciplinariedad. La atención de la historia del arte, como se ha visto con Hal Foster, ha pasado de las historias del estilo y las formas a un estudio de las genealogías de los sujetos y los procesos de mediación. Pero para su desarrollo ha debido hibridarse con otras disciplinas humanas y sociales; es esta hibridación la que pone de relieve que una misma ideología, una misma tendencia a la objetividad disciplinar subyace todavía. El "giro alrededor de un pivote" que señalaba Hal Foster parece coincidir con la "raíz pivotante" del sistema radicular que Deleuze y Guattari propusieron en sus teorizaciones en *Mil mesetas*.

E do lado do objeto, segundo o método natural, pode-se sem dúvida passar diretamente do Uno a três, quatro ou cinco, mas sempre com a condição de dispor de uma forte unidade principal, a do pivô, que suporta as raízes secundárias. Isto não melhora nada. As relações biunívocas entre círculos sucessivos apenas substituíram a lógica binária da dicotomia. A raiz pivotante não compreende a multiplicidade mais do que o conseguido pela raiz dicotômica. Uma opera no objeto, enquanto a outra opera no sujeito.¹²⁷

Este sistema radicular, que encaja con la modernidad, simula una multiplicidad a través de la multiplicación de la lógica binaria alrededor de un eje, pero en el fondo no ha escapado del esquema árbol-raíz, asociado al positivismo ilustrado, creyente en el progreso lineal desde un punto al infinito. Estas proposiciones serán analizadas posteriormente en el apartado "3.c. El conceptualismo y su historiografía más allá de la modernidad: multiplicidad y rizoma" (p. 77).

El positivismo no ha quedado superado, sino oculto; se pone en relieve a través de la pretensión de objetividad, la disciplinariedad de la historia del arte y sus hibridaciones con otras disciplinas con sus mismas pretensiones positivistas inmanentes. Encontramos, entonces, tres vías posibles por las cuales el cientifismo positivista se inmiscuye en la historiografía contemporánea: una primera mediante el historicismo tradicional, aquel que Benjamin critica por su relación causa-efecto, por su tiempo artificial y por su afán de universalidad desde un presente en continuo progreso sin tener en cuenta la actualidad del historiador; una segunda mediante el estudio de las causas y los efectos, que aplicado literalmente puede caer además en el determinismo cientifista de relacionar directamente

¹²⁷ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. "Introdução: Rizoma". En: *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. I*. São Paulo: Editora 34, 1995 (1980), p. 12.

las estructuras y superestructuras socioeconómicas al fenómeno artístico; y una tercera resultante de aplicar metodologías externas a la historiografía traídas de otras disciplinas cuyo origen es también positivista, como pueden ser la antropología o la sociología.

A través de lo anterior se ha indicado que el positivismo, por la pretensión científica de la disciplina histórica –en la que se encuentra, como sección, la historia del arte–, ha tenido un profundo calado en la metodología historicista tradicional, que incluso puede identificarse en la contemporánea. En la actualidad continúa buscándose la verificabilidad de la historia mediante el documento, la precesión temporal, el análisis de los efectos y las causas, la sucesión y la visión supuestamente objetiva del historiador; no puede desdeñarse la calidad y la utilidad de este método como herramienta de conocimiento. Lo que aquí intento proponer es que el empleo de la científicidad en la historia no debe ser ciego, sino consciente y crítico. En la historiografía del arte conceptual, durante un largo periodo hasta los años noventa, se han realizado movimientos historiográficos tradicionalistas, ubicando la tendencia en un *continuum*¹²⁸; trabajando desde un presente fluido tomado como universal; aplicando un tiempo lineal y cuantificable; analizando más los movimientos que lo originaron o los efectos que el arte conceptual provocaba en los sujetos e instancias del campo artístico que las características intrínsecas al mismo; empleando, en fin, los modos que Benjamin y Adorno denunciaban como conservadores y anti-revolucionarios. Esta aplicación continúa hoy en día: de una manera ampliada, como aquí se pretende, en los historiadores más críticos, o de una manera tradicionalista e inconscientemente positivista en las historias más básicas y generales, que caen en la jerarquización y en los dominios centristas de los discursos.

Gran parte de la historiografía del arte conceptual se ha hecho eco del universalismo positivista, jerarquizante, subsumiendo cualquier práctica relacionada con el conceptualismo a una “unidad universal” tomada del arte conceptual puro derivado del post-minimalismo norteamericano. Los historiadores que revisan los conceptualismos periféricos en relación a aquellos de los centros de poder están actuando bajo aquella falacia positivista que ha sido señalada anteriormente respecto al trabajo teórico de Adorno y Horkheimer, esto es, la pretensión de objetividad que, sin tener en cuenta su “para-él” primermundista y dominante, pretende analizar las prácticas descentradas bajo sus mismas

¹²⁸ “Sin embargo, nada daña tanto al conocimiento teórico del arte moderno como su reducción a semejanzas con un arte más antiguo. Lo específico del arte moderno desaparece con el esquema «todo esto ya lo conocemos»; el arte moderno es nivelado en el *continuum* del desarrollo tranquilo, sin dialéctica, que él hace saltar por los aires. Es innegable la fatalidad de que no es posible interpretar los fenómenos espirituales sin algún tipo de traducción de lo nuevo a lo viejo; también esta traducción tiene algo de traición. A una reflexión segunda le correspondería corregir esto.” ADORNO, Theodor W. *Teoría estética. Obra completa*, 7. Madrid: Akal, 2011 (1970), pp. 33-43.

premisas. Sin embargo, en el apartado anterior se han señalado algunas historiografías, como la de Luís Camnitzer o la de la exposición *Global Conceptualism*, que intentan remediar este dominio centralista. Estas últimas teorizaciones, que tienen en cuenta esquemas explicativos más allá del historicista, han sido las primeras en proponer otras metodologías de aproximación al fenómeno, proponiendo la creación de conocimiento novedoso sobre el arte conceptual sin basar sus premisas en la precesión temporal, la jerarquía geográfica o la originalidad, características estas directamente positivistas.

A pesar de estos intentos, la historiografía sobre el conceptualismo todavía se encuentra en vías de descolonialización. Incluso los propios artistas-teóricos del arte conceptual han participado del juego positivista al enzarzarse en discusiones por la originalidad y la precesión, por la terminología y la autoría primera¹²⁹. Tal vez estos movimientos fuesen necesarios para el asentamiento de la tendencia conceptual dentro del campo artístico, y sin ellos su importancia quedase por debajo de la línea de flotación que hace destacar unas prácticas artísticas sobre otras. Hubo un momento, como indicaba Habermas, en el que la concepción moderna de la historia del arte, en vez de ocuparse con el pasado, se comenzó a ocupar con el presente; en vez de basar lo "clásico" en la tradición, comenzó a derivarlo del rupturismo institucionalizado. Lo que de institucionalizador tiene, por objetivante, el cientifismo positivista, fue instrumentalizado para incluir conscientemente en el campo artístico prácticas contemporáneas, como puede identificarse en el periodo de vanguardias o en la autopromoción intencionada por parte de Marcel Duchamp. Sin entrar en la eticidad de esta praxis, se pretende aquí ponerla de relieve para apoyar la tesis de este trabajo: que el fenómeno conceptual en el arte debe ser revisado y actualizado por la historiografía más contemporánea, pues se haya envuelto en velos generados por estructuras derivadas de la historiografía tradicional que nublan el entendimiento del mismo y su aprovechamiento y avance para las prácticas artísticas contemporáneas.

¹²⁹ Como puede verse en la polémica entre Benjamin Buchloh y Joseph Kosuth. Véase BUCHLOH, Benjamin. "From the Aesthetic of Administration to Institutional Critique (Some aspects of Conceptual Art 1962-1969)". En: *L'Art Conceptuel, une perspective*. Paris: Société des Amis du Musée d'Art Moderne, 1989, pp. 41-53. Véase también KOSUTH, Joseph; SIEGELAUB, Seth. "Joseph Kosuth and Seth Siegelau Reply to Benjamin Buchloh on Conceptual Art", *October*, n° 57, summer 1991, pp. 152-157.

iv. El positivismo en el arte conceptual

La unión del arte con lo científico como metodología en la práctica artística podría reseguirse hasta finales del siglo XIX, cuando algunos aspectos de la ciencia comenzaron a aplicarse formalmente para la creación de obras¹³⁰. El Impresionismo de Claude Monet, o el Neo-impressionismo de Georges Pierre Seurat, por ejemplo, aplican las teorías de la percepción y del color, testadas científicamente, para obtener un resultado formal. A partir de aquí, el Cubismo, el Constructivismo u otros movimientos de vanguardia trabajaron en este sentido, así como algunas de las post-vanguardias, como el Arte Cinético o el Op Art. Esta inclusión de lo científico en lo artístico alcanza un máximo en el arte conceptual, en el cual la metodología científica ya no es solamente instrumentalizada para crear arte, sino que llega a declararse ella misma artística: la lógica formal y la discursiva, tomadas de la matemática o de la lingüística, forman parte esencial de la tendencia. En el conceptualismo no solo el concepto en sí juega un papel central, sino también las ciencias positivas como la fisiología, la sociología, la antropología o la psicología, que son tematizadas o directamente transformadas en arte.

El arte conceptual puede ser leído de dos modos diferentes: como continuación o como oposición a la modernidad. Ésta, como se ha visto, está estrechamente relacionada con el positivismo, y por lo tanto el conceptualismo como continuación del proyecto moderno ha trabajado bajo algunas de sus premisas, como la autonomía del arte, que se ha visto cuestionada por estar regida por los mismos procesos devenidos de la Ilustración que otros ámbitos del pensamiento, como la ciencia o la moral; o el reduccionismo de su lenguaje formal, que se vincula al reduccionismo positivista que jerarquizaba el conocimiento. Sin embargo, el arte conceptual juega un papel de bisagra entre la modernidad y la posmodernidad debido a otras de sus características, que se oponen y superan a la primera dando el primer paso hacia la segunda. Una de estas principales características del conceptualismo es su heterogeneidad ontológica, que no puede subsumirse bajo ningún modelo totalizador, contrariamente a la pretensión de las disciplinas científicas modernas. Otra puede ser el empleo de recursos propios de lo artístico, como lo alegórico, lo simbólico, lo irónico o lo humorístico, que se resisten a ser aprehendidos por parte de las estructuras de dominio científicas. Además el arte moderno trabajaba a favor de una supuesta autonomía disciplinar, mientras que el conceptual se

¹³⁰ En realidad la aplicación de la perspectiva en el Renacimiento ya prefigura esto; pero plantea un problema de precesión entre el científismo en el pensamiento y el científismo en el arte que va más allá de los objetivos de este trabajo. Podría decirse que el arte como disciplina en ciertos momentos "va por delante" del resto del conocimiento humano.

deshace del desinterés kantiano en pro de un arte útil que va más allá del entendimiento moderno del mismo.

En tanto que leído como continuación de la modernidad, el conceptualismo es el bastión más avanzado del iluminismo positivista para el dominio real del arte. Para Adorno y Horkheimer, el predominio de la idea en el positivismo, aquel "dominio en la esfera del concepto", era dado por la lógica discursiva. En el arte conceptual el concepto cobra una importancia central, empujado por las lógicas científicas de la matemática y la lingüística. La separación entre arte y ciencia dada por la iluminación cientifista "convierte a ambas en administrables", según Adorno y Horkheimer, llegando a transfigurar la una en la otra: la ciencia como "signo" se convierte en esteticismo del pensamiento, mientras que el arte como "imagen", dominado por la mediación positivista entre disciplinas, se lanza hacia lo científico. Así, el arte conceptual, que es aquel que en el flujo de la modernidad alcanza un máximo de identificación arte-ciencia, tomando a la una por el otro como toma cualquier otro aspecto de la vida, "se convierte en duplicación ideológica, en reproducción dócil"¹³¹ de las estructuras de pensamiento positivistas. Si en la modernidad el arte era tomado como el polo contrario a la ciencia, al tomarse ciencia por arte en el conceptualismo, no solo se pierde su carácter "romántico" o "estético", sino que éste queda doblemente sometido, ya que por un lado asume la superioridad de la ciencia sobre sí a través de la nivelación dominadora del método positivista, unitario y sistémico, y por el otro participa del sometimiento de la ciencia sobre el pensamiento, que se cosifica mediante el método científico, donde "el resultado se halla decidido por anticipado"¹³² por el procedimiento empírico y objetivizante al que somete a la naturaleza. En esta cosificación positivista del pensamiento pueden permitirse derivas "extrateóricas", como la religión o el arte, puesto que sus aportes al conocimiento son rechazados por no cumplir con la validez científica generalizada, y no ponen en peligro el dominio positivista. Estamos ante un mecanismo similar al empleado por el capitalismo para llevar a cabo la absorción y la desactivación de la contracultura.

De lo anterior puede derivarse que, al alcanzar el conceptualismo, la práctica artística sufra una circunvolución sobre sí misma y se alcance un máximo de recursividad y tautología, pues, como productora de conocimiento, de no ser descifrada por ella misma, ningún otro campo del pensamiento –al estar todos regidos por el cientifismo positivista– tomará sus avances como verdaderos. Como indica Adorno en su *Teoría estética*, "la

¹³¹ ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max [En línea]. *Dialéctica del iluminismo*. Disponible en: <http://www.ddooss.org/articulos/textos/dialectica_iluminismo.pdf> (1944), p. 18 [Consultado 28 mayo 2015].

¹³² *Ibidem*, p. 24.

neutralización es universal en el mundo administrado¹³³. El arte conceptual quedaría por tanto calificado, si es leído como continuación del proyecto positivista de la modernidad, como el máximo exponente del sometimiento del arte bajo el dominio positivista: esto puede ejemplificarse en la preponderancia que otorga al proceso y al documento, a la metodología, a la pre-producción de la obra, que antepone el proyecto de ideación al resultado.

Aún así hay ciertas características de lo artístico que no pueden ser reducidas a modelos tomados de lo científico o de lo moral. Su heterogeneidad incluye prácticas que no concuerdan con la modernidad positivista. Instrumentalizando la concepción historicista del arte conceptual, podría indicarse que en un primer momento del conceptualismo "puro" de los centros de poder, como por ejemplo en las prácticas de Joseph Kosuth, Bernar Venet o Hanne Darboven, la aplicación de lo científico alcanza un máximo, que luego tiende a diluirse por las "impurezas" que van adhiriéndose al conceptualismo, ya sean éstas subjetivizantes, poéticas, ideológicas, o contextuales. Sin embargo, el arte conceptual no debe ser leído aquí únicamente como momento último de la modernidad antes de ésta alcanzar un estadio siguiente, pues se estaría cayendo en la trampa historiográfica del *continuum* y el progreso que conlleva el propio cientifismo, sino como una práctica artística en sí misma, que aúna ciertas características positivistas con estrategias que quedan fuera del ámbito de la ciencia, como el humor, la ironía o la paradoja.

3.b. La posición del arte conceptual respecto a la modernidad, la anti-modernidad y la posmodernidad

En los apartados anteriores ha quedado visto cómo el positivismo se inmiscuía en las la historiografía y en las prácticas conceptuales a través de la modernidad, afectando directamente al fenómeno del arte conceptual. En tanto se tomase una historiografía derivada del positivismo, o se analizase lo conceptual como último movimiento de la modernidad, se reproducían situaciones jerarquizantes y de dominio, que subsumían la práctica artística bajo el dominio de lo científico y sus estructuras de conocimiento deterministas. Pero, ¿es el arte conceptual el último movimiento de la modernidad? ¿o el primero de la posmodernidad? ¿Ambas cosas, o ninguna? La hipótesis de partida es que el fenómeno conceptual en el arte no forma parte de ninguna de las dos, sino de una situación intermedia que puede analizarse en sí misma. El conceptualismo es una práctica que ha

¹³³ ADORNO, Theodor W. *Teoría estética. Obra completa*, 7. Madrid: Akal, 2011 (1970), p. 302.

ritualizado el rupturismo y el gusto por la innovación modernos, manteniéndolos activos de manera consciente, pero además supone el despliegue de una serie de características que superan la modernidad, como la transformación de los roles y las posiciones tradicionales de los sujetos del arte, la materialización de la obra, la heterogeneidad de las prácticas o el interés y la importancia del contexto. Esta condición liminal es una de las que dificultan el tratamiento historiográfico del arte conceptual. Éste, en tanto no es ni un culmen ni una decadencia de la modernidad, ni tampoco un origen de lo posmoderno, surge de la desnaturalización de ambas posiciones. Al encontrarse entre esos polos teóricos diferenciados, en él se crea un extrañamiento que lo liga y desvincula a la vez de ambos estadios precedente y consecutivo. Habitualmente, al fijar la mirada en el fenómeno conceptual, ésta salta de aquello moderno a la superación de la modernidad, sin permitir la atención en el propio fenómeno en sí.

Antes de continuar es necesaria una precisión terminológica que podría llevar a engaños. En ciertos momentos se empleará el término "modernismo", no como una mala traducción del inglés de "modernidad" (*modernism*), sino por el entendimiento del sufijo "-ismo" como un estadio derivado que, no obstante no pertenecer cronológica ni espacialmente a la modernidad, emplea sus mismas estrategias. La diferencia terminológica es la misma que se produce entre los términos "vanguardia" y "vanguardismo", o entre "arte conceptual" y "conceptualismo". Éste es un esquema del tipo *original* → *derivado* que se repite en el pensamiento contemporáneo¹³⁴. Sin duda puede ser puesto en cuestión, como ha sido cuestionado en la introducción el empleo de los términos "arte conceptual" y "conceptualismo". Sin embargo será empleado aquí por su utilidad para destacar la inmanencia del estadio entre la modernidad y la posmodernidad.

Dicho esto, Néstor García Canclini distingue entre la modernidad y el "modernismo" a través de la calidad de un proceso que denomina modernización¹³⁵. Tal esquema presupone la originalidad del primer término, siendo la modernidad un estado del campo devenido de la tradición en el cual las transformaciones se dan sin una intencionalidad prefijada, sino simplemente atendiendo al empuje desarrollista del sistema bajo un contexto idóneo para que las mutaciones se produzcan. El segundo término, el "modernismo", sería, por tanto, una manutención artificial del estado de transformación del campo a la que los agentes que

¹³⁴ Posiblemente anclado en un esquema positivista del conocimiento, que se rige por leyes lineales de precedencia.

¹³⁵ GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona: Paidós, 2012.

al él pertenecen se prestan debido a la "ritualización de la innovación"¹³⁶. Los ritos de innovación tienen, para Canclini, dos propiedades, que pueden entenderse como una dogmática y otra moralista: la primera indica que la lucha contra las convenciones se acaba volviendo finalmente una convención en sí misma¹³⁷; la segunda, que la ritualización no solo establece de qué manera innovar, sino *hasta dónde*. Por último, la modernización, el elemento-motor de la estructura, sería el propio proceso de transformación del campo. De su calidad depende que el proceso conduzca a una situación "pura", a la modernidad, si la modernización es inherente al propio campo, o a una deriva "impura", al "modernismo", si el proceso de modernización es inducido, aplicado de manera consciente y externalizada.

Canclini emplea este esquema para analizar críticamente la modernidad latinoamericana en su trayecto hacia la posmodernidad: "hemos tenido un modernismo exuberante con una modernización deficiente"¹³⁸. Asimismo, discute la preponderancia de los discursos centristas de las metrópolis, que tratan de baremar la modernidad latinoamericana con aquellos parámetros válidos para aquella otra primermundista y occidental. Así como en Europa y los EE.UU. el transcurso hacia lo moderno vino asociado a ciertas transformaciones en la sociedad y en los sujetos que la componen, como la industrialización, la aparición de la clase media y del mercado interno de bienes de consumo, la estatalización o universalización de servicios sociales, la alfabetización, etcétera, en América Latina el colonialismo y el posterior proceso de democratización de la zona –acompañado de grandes disturbios, guerras comerciales, de guerrillas y dictaduras– es muy diferente. No puede hacerse un paralelo fácil entre una y otra modernidad si no es mediante un concepto laxo de lo moderno, que Canclini resume en cuatro proyectos: el emancipador, el expansivo, el renovador y el democratizador, y sin ese estadio intermedio, derivado de la modernidad, del "modernismo". En Latinoamérica habría, entonces, una modernización que conduce directamente al estadio secundario de la modernidad, y que solo puede resolverse mediante estrategias de importación, traducción, hibridación y construcción de una identidad propia.

Resulta necesario señalar que el crítico de la cultura argentino rechaza caer en la teoría del reflejo; es más, al deshacerse de ella, introduce en su discurso el concepto de hibridación. Citando al historiador inglés Perry Anderson, indica que "los movimientos modernistas surgen en la Europa continental, no donde ocurren cambios modernizadores

¹³⁶ *Ibidem*, p. 62.

¹³⁷ Habermas insistía en el nuevo "clasicismo" aportado por la modernidad, ya no basado en la tradición sino en sus propias premisas de innovación (p. 53).

¹³⁸ *Ibidem*, p. 81.

estructurales, sino donde existen coyunturas complejas¹³⁹. Por tanto, no se puede enlazar directamente la transformación de la cultura y el arte con los cambios en lo social, puesto que en la modernidad económica no se da necesariamente una modernidad cultural: "el modernismo no es la expresión de la modernización socioeconómica sino *el modo en que las élites se hacen cargo de la intersección de diferentes temporalidades históricas y tratan de elaborar con ellas un proyecto global*"¹⁴⁰. Culturalmente Latinoamérica es el resultado de la incorporación de "las tradiciones indígenas, del hispanismo colonial y de las acciones políticas, educativas y comunicacionales modernas". Canclini encuentra así una deriva hacia el "modernismo" cultural en América Latina que poco tiene que ver con el desarrollismo reflejado del progreso socioeconómico que habitualmente se teoriza en la modernidad primermundista; más bien es un proceso surgido de la reunión de una "heterogeneidad multitemporal" específica de la región.

El hecho de adoptar ideas ajenas o desnaturalizadas, extrañas a un territorio y a una sociedad, esto es, la hibridación, es una característica distintiva del "modernismo" latinoamericano, aún más si partimos de la base de que ningún modelo de pensamiento puede considerarse allí como propio y hegemónico. El indigenismo, que podría ser la base cultural antropológica y territorial, fue deshecho por el colonialismo; la cultura metropolitana tampoco sirve de cimiento, puesto que se cruza con el indigenismo y, en caso de actuar en territorio sudamericano, lo hace de manera descontextualizada y desterritorializada, por lo cual son necesarias para su explicación la traducción y la hibridez; a su vez, las ideas y teorías modernas se unen a la cultura colonial y a la indígena sin poder erigirse como tradición debido a su temporalización. En la definición del "modernismo" que Canclini aporta para Latinoamérica, el contexto local siempre estará presente, así como una suma variable de las tres anteriores corrientes de influencia.

Este análisis del caso particular de América Latina sirve aquí para desgranar el proceso general de modernización del campo del arte tradicional, incluyendo el concepto de "modernismo" como una deriva secundaria de la modernidad, y para revisar las tensiones entre ambos estadios. Al anclar las prácticas conceptuales al "modernismo", y no a la modernidad, lo que aquí se pretende es ubicarlas en un espacio propio, relacionado con los momentos precedentes y consecutivos del relato historicista del arte, pero que pueda ser analizado por sus características propias, más allá de las tensiones y jerarquías habituales que se dan en la historiografía. Se resuelve así la problemática de su ubicación como un último "estilo" o "-ismo" de la modernidad o como un precedente de la posmodernidad,

¹³⁹ GARCÍA CANCLINI, Néstor. Op. cit., p. 85.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 86.

pero no a favor de ninguna de estas posiciones, sino de una tercera híbrida entre ambas. De este modo se consigue deshacer aquel extrañamiento que impedía fijar el discurso propiamente en lo conceptual.

Salvando las distancias, quisiera realizar ahora algunos vínculos entre esta teorización de Canclini para Latinoamérica y la situación del arte conceptual. En primer lugar, durante los años sesenta y setenta se da una situación de coyuntura en el campo artístico paralela a la de la sociedad latinoamericana: las estructuras comunicacionales, comerciales y de educación están en plena transformación en los centros de producción o en vías de desarrollo en las periferias. A través de esta coyuntura, que no supone una completa renovación sino una variación de las estructuras del sistema –social en el caso de América Latina, del arte en el caso del conceptualismo–, es posible vincular el surgimiento de lo conceptual a un proceso de modernización parcial, inducida, asociado al estadio secundario de la modernidad –el “modernismo”. Por otra parte, también encontramos en los conceptualismos aquella hibridación que señalaba Canclini, ya sea mediante la interdisciplinariedad o por la asunción de premisas conceptuales externas, teóricas y prácticas, debidas a la influencia de otras prácticas o territorios. Estos y otros aspectos del conceptualismo, como la autorreferencia, que en principio era una característica moderna pero deriva en una autorreflexividad tautológica que trata de superar la modernidad sin conseguirlo, dando paso al recuperacionismo posmoderno; o como su posicionamiento ideologizado frente al contexto; o la consecución de unas prácticas que buscan conscientemente el interés, esto es, su relación de utilidad frente al entorno, conllevan a asentar una posición del conceptualismo más allá de la modernidad. Pero la situación del conceptualismo es paradójica: al mismo tiempo, otras de sus propiedades, como la ya nombrada ritualización de la ruptura, la posición anti-tradicionista o el rechazo a la visualidad, anclan todavía a esta tendencia al proyecto de la modernidad.

Al explicar algunas de estas características como decadencia o superación de la modernidad, o como origen de la posmodernidad, se pierde su valor intrínseco, su *en-sí*, para convertirse en un *para-él* de los estadios precedentes o posteriores, por expresar el proceso en terminología adorniana. El hecho de situar la práctica conceptual del arte como parte de un estadio secundario de la modernidad, ya ajeno a ella –el “modernismo”–, posibilita pasar por encima del extrañamiento que se ha señalado como un impedimento para fijar la atención en lo propiamente conceptual. De este modo se elimina la jerarquización respecto a las teorías de la modernidad o la posmodernidad, cuya preponderancia subordina el análisis del conceptualismo. Al traer la atención sobre las

propias informaciones del arte conceptual en cuanto que ellas mismas –como, por ejemplo, en los análisis “fenomenológicos” que se realizan en este trabajo–, se pretende complementar con ello la explicación del conceptualismo por la referencia a otros movimientos del campo en un progreso continuo, como pretende el historicismo positivista.

Visto el posicionamiento liminar del conceptualismo entre la modernidad y la posmodernidad, así como las consecuencias de su empleo, se hace necesario, por proximidad, tratar de la relación del arte conceptual frente a lo que Hal Foster, entre otros, considera anti-modernidad. En el prefacio de *The Anti-Aesthetic*, “Postmodernism: A Preface”¹⁴¹, Foster indica que la modernidad, vuelta tradición, “no ha fallado”, puesto que se encuentra, aún “muerta”, en posición de dominio. En el mismo tomo, unas páginas más adelante, Jürgen Habermas teoriza la transformación del concepto de lo “clásico”, por la cual lo moderno se institucionaliza a sí mismo como un nuevo clasicismo, como se ha señalado. En este proceso juegan un importante papel la exaltación del presente, el culto a lo nuevo, esto es, la “institucionalización de la ruptura” ya mencionada, y la asunción del “peligro” que, como Canclini advertía, no es tal, debido a que la propiedad moral del culto a la ruptura demarcaba hasta dónde puede sostenerse el atrevimiento. La modernidad, por lo tanto, es un programa que da valor a la propia crisis, que “transgrede la idea de lo transgresor”¹⁴², asumiendo su propia negación en su interior. Esta estrategia, que a primera vista parece autodestructiva, ha resultado ser, como en el regulacionismo postfordista, autopoietica y estabilizadora. Parecería, por tanto, que la modernidad absorbe a su propio contrario, la anti-modernidad.

Pero en otro lugar¹⁴³ Foster discute esta idea de la modernidad separando una primera concepción del término para las vanguardias y otra para las posvanguardias. Para ejemplificar la segunda, cita a Greenberg: “Modernism has never meant anything like a break with the past”¹⁴⁴. Contrariamente a las vanguardias de comienzos del siglo XX, las posvanguardias como el Expresionismo Abstracto norteamericano no suponen una ruptura con el pasado, sino un continuismo con la tradición de la modernidad; para Foster, las posvanguardias se mueven en un eje “temporal, diacrónico o vertical”, mientras que las vanguardias lo hacían en uno “espacial, sincrónico u horizontal”, rompiendo con la historia. Por esta concepción de la propia temporalidad, las neo-vanguardias suponen una anti-modernidad, que da paso a la reapropiación del tiempo histórico que se da en la

¹⁴¹ FOSTER, Hal (ed.). *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Seattle: Bay Press, 1983, pp. ix-xvi.

¹⁴² *Ibidem*, p. ix.

¹⁴³ FOSTER, Hal. *The Return of the Real*. Massachusetts: MIT Press, 2001.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. x.

posmodernidad. Visto de este modo, la anti-modernidad que propone Hal Foster conlleva una liminariedad entre lo moderno y lo posmoderno paralela a la señalada anteriormente en el término "modernismo" tomado de Canclini como estadio secundario de la modernidad, y por lo tanto, si se incluye el conceptualismo en estas prácticas anti-modernas, puede llegarse a un posicionamiento que las valore de modo similar al propuesto. No obstante, esta postura, que es traída a colación aquí por su importancia disciplinar, no acaba de forzar el análisis fenomenológico que se ha supuesto en este trabajo como ausente en la historiografía del arte conceptual, ya que vincula esta anti-modernidad al estadio moderno precedente y a lo posmoderno consecutivo. Podría decirse que el historicismo continúa vigente en la propuesta de Foster, y por lo tanto no se lleva a cabo la "ruptura del *continuum*" benjaminiana que se ha teorizado anteriormente. Indudablemente, la historicidad es necesaria para la disciplina histórica del arte, aunque aquí se pretende aportar a ésta otros enfoques "informacionales" que la completen.

De cualquier modo, para la "anti-modernidad" se hace necesaria, de nuevo, una puntualización terminológica. Debe distinguirse, en primer lugar, el término empleado por Foster como estadio entre lo moderno y lo posmoderno de aquel al que hace referencia, por ejemplo, Benjamin Buchloh en la "Mesa redonda. El arte a mediados de siglo" del volumen *Arte desde 1900*¹⁴⁵, esto es, la "anti-modernidad" del "aparato de la cultura de masas en la esfera pública totalitaria" de la primera mitad del siglo XX. En segundo lugar, de nuevo Jürgen Habermas, en su ensayo "Modernity – An Incomplete Project", advierte del empleo falsario que el neoconservadurismo realiza de la oposición a lo moderno, "empañando la relación entre los deseados proyectos de modernización social, por una parte, y el lamentado desarrollo cultural por la otra"¹⁴⁶. Foster resume así la postura de Habermas:

He affirms the modern refusal of the "normative" but warns against "false negations"; at the same time, he denounces (neoconservative) antimodernism as reactionary. Opposed to both revolt and reaction, he calls for a critical reappropriation of the modern project.¹⁴⁷

Por lo tanto, el concepto de anti-modernidad debe ser empleado con cuidado, siempre desvinculándolo de estos otros empleos. Sea como fuere, la complejidad de estas distinciones traen de nuevo a colación la difícil aprehensión por parte de la historiografía

¹⁴⁵ FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin. *Arte desde 1900. Modernidad Antimodernidad Posmodernidad*. Madrid: Akal, 2006, p. 329.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 7.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. xii.

del momento coyuntural de las décadas de los sesenta y los setenta del siglo XX, así como la situación especial del conceptualismo en las transformaciones del campo artístico de este periodo.

3.c. El conceptualismo y su historiografía más allá de la modernidad: multiplicidad y rizoma

Ha quedado revisada la relación del arte conceptual y su historiografía con la modernidad a través del positivismo; posteriormente se han situado las prácticas conceptuales en el *impasse* entre la modernidad y la posmodernidad, entendiendo éste como un estadio necesario y con propiedades específicas, que deben analizarse desde otras vías a parte de la historicista. En este último apartado del tercer capítulo, antes de pasar al caso de estudio del Grup de Treball, quisiera analizar críticamente otra de las principales características del conceptualismo en el arte: su cualidad de múltiple. Ésta genera otra de las dificultades que la historiografía encuentra para analizarlo, lo cual se debe en parte a que su multiplicidad atinge varios frentes: los orígenes del arte conceptual son diversos, sus prácticas y sus figuras son heterogéneas, sus formalizaciones, variadas. La hibridez de sus prácticas apunta a una multiplicidad más allá de las sujeciones disciplinares. Hasta aquí me he encontrado en todo momento intentando posicionar el discurso entre dos opciones contrapuestas, la de la historiografía tradicional, que tiende a la reducción unitaria, lineal y científica –o sus versiones avanzadas, que complementan este enfoque con rasgos extraídos de los giros social, lingüístico, etnológico, etcétera–, y la fenomenológica, “monádica” o “informativa”, como de “cuerpo sin órganos”, que analiza el fenómeno del conceptualismo en sí, atendiendo menos al proceso de transformación en el que se inserta que a la información objetiva inmanente que lo distingue¹⁴⁸. Revisaré a continuación las propuestas de Deleuze y Guattari en el texto introductorio de sus *Mil mesetas*, “Introducción: Rizoma”¹⁴⁹, las cuales aportan una clave para poner a trabajar de manera conjunta estas aproximaciones en tensión.

En ese ensayo inicial Deleuze y Guattari proponen tres estructuras internas para el “libro” –léase también “cultura” o “pensamiento”–, la primera de las cuales es la de *árbol-raíz*.

¹⁴⁸ El enfoque historiográfico de los Estudios Visuales ha quedado ya descartado en la introducción: Por su preocupación por la visualidad, la percepción y la óptica, los E.V. difícilmente pueden aprehender unas prácticas artísticas que minimizan la visualidad en pos del concepto, el interés y el contexto.

¹⁴⁹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. “Introdução: Rizoma”. En: *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. I*. São Paulo: Editora 34, 1995 (1980).

En ella el “uno se vuelve dos”, esto es, está basada en la dicotomía. Esta estructura es la de la tradición más clásica, en la cual el conocimiento se estructura de manera jerárquica, en una cascada de dominio que parte de un punto y se despliega a partir de él. La segunda estructura es la del *sistema-radícula*, en el cual la raíz principal se ha perdido, siendo sustituida por una multiplicidad inmediata. No obstante, esta multiplicidad se ordena siempre según una sola dirección, bajo una unidad estructural totalizante, guardando en su seno la dicotomía tradicional. Esta estructura corresponde a la modernidad, que trae consigo la lógica binaria a pesar de dirigirse por una “raíz pivotante”:

A maior parte dos métodos modernos para fazer proliferar séries ou para fazer crescer uma multiplicidade valem perfeitamente numa direção, por exemplo, linear, enquanto que uma unidade de totalização se afirma tanto mais numa outra dimensão, a de um círculo ou de um ciclo.¹⁵⁰

El sucederse los estilos en las vanguardias del siglo XX se estructura a modo de árbol, así como la explicación del arte conceptual más generalizada, que pone un punto de inicio en Marcel Duchamp, por ejemplo, y progresa por ramificación, siempre siguiendo una misma dirección: la del dominio de los centros de producción artística. Las clasificaciones historiográficas de las posvanguardias, a su vez, simulan tratar de una multiplicidad, cuando realmente repiten el esquema de estilos de la modernidad de manera “pivotante”, instaurándose en radícula.

La tercera estructura es la *rizomática*, aquella sin raíz ni pivote, en la cual “cualquier punto puede y debe ser conectado a otro” mediante cadenas semióticas. Estas cadenas pueden formar líneas o cortes, o agruparse en conjuntos apretados, a modo de tubérculos. El rizoma se rige por los principios de conexión, heterogeneidad, multiplicidad y ruptura asignificante, y está asociado a lo que va más allá de la modernidad, esto es, a la posmodernidad, pero también en ciertos aspectos a ese estadio intermedio que hemos señalado entre ambas, el cual, como ha quedado visto en el apartado anterior, posee ciertas características intrínsecas.

Este esquema rizomático es aquí traído a colación por un doble motivo: por su utilidad para resolver el conflicto historiográfico que propongo entre las diferentes maneras de tratar el fenómeno conceptual en el arte, y además por resolver teóricamente los

¹⁵⁰ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Op. cit., p. 13.

problemas historiográficos derivados de algunas de las características más importantes del conceptualismo, como la hibridez, la heterogeneidad o la interdisciplinariedad.

Revisaré primero la historiografía del arte conceptual bajo un enfoque rizomático. Si se quiere elaborar un análisis crítico actualizado del conceptualismo, que es un fenómeno que como se ha visto en lo anterior va más allá de la modernidad anticipando aspectos de la posmodernidad, deben emplearse metodologías históricas que superen aquellas tradicionales, derivadas de un entendimiento positivista de la historiografía. Aunque las cronologías, la originalidad, la precesión o el genio artístico no hayan perdido su valor para manejar el conocimiento, sí replican ciertas estructuras de dominación que han sido apuntadas más arriba. Por ello, si se aplican acríticamente, no son del todo válidas para revisar una práctica como la del arte conceptual, que va más allá de estos valores. En este trabajo se ha planteado en todo momento una metodología conjunta que, a parte de emplear el enfoque histórico, tome el fenómeno conceptualista de manera global, atendiendo a su contenido y a su contexto, sin definirlo tanto por su estadio transitorio entre los fenómenos de la modernidad y las posmodernidad como por sus características intrínsecas. Las dos vías de estudio propuestas –historicista y fenomenológica–, planteadas en oposición, se complementan. Ambas podrían ubicarse en un rizoma, que estaría atravesado por diversas líneas exegéticas, como cortes, que se sumergirían en los rizomas colaterales de la modernidad, la posmodernidad, o de otras disciplinas y campos de la cultura, como la teoría de la comunicación o el post-estructuralismo, entre otros.

Para Deleuze y Guattari, el árbol-raíz y el sistema radicular tienden a una unidad, y ésta “opera en el seno de una dimensión suplementar vacía a la del sistema considerado”¹⁵¹. En cambio, en un sistema rizomático como el que se propone, regido por el principio de multiplicidad, esto no sucede: el rizoma cubre todas las dimensiones posibles, incluyéndose en él mismo la cosa y su análisis –el conceptualismo y su historiografía. Cuando al comienzo de este trabajo ha sido empleada la historiografía tradicional para hacer una historia del arte conceptual, atendiendo a sus orígenes, o a la jerarquización de los artistas como figuras destacadas, legitimadas por el sistema del arte, si por un momento se ha trabajado siguiendo la estructura del árbol-raíz, ha sido de manera instrumental: de ningún modo se ha intentado reducir el conceptualismo a una “unidad residente en una dimensión suplementar” externa al trabajo, esto es a una historia del arte progresiva y continua. Lo mismo ha sucedido cuando he propuesto el empleo de una historiografía fenomenológica del conceptualismo, que atendiese a las especificidades “monádicas” del

¹⁵¹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Op. cit., p. 16.

arte conceptual. Ambos aportes son protuberancias o cortes que atraviesan el rizoma del conceptualismo. La intención ha sido apuntar siempre hacia la heterogeneidad de las prácticas conceptuales y de su historiografía, tratando de plantear el asunto no como una reducción a la unidad, sino como la suma de una variedad de enfoques, posiciones, propuestas y proyectos, tanto prácticos como teóricos e historiográficos. Esta variedad o multiplicidad "cubre todas las dimensiones posibles", e, insisto, si por un momento se instrumentaliza alguna estructura radicular o arborescente, es por bien destacar la multiplicidad inmanente al asunto.

Aplicando este entendimiento rizomático al conceptualismo, quedan resueltos muchos de los problemas de historización: la jerarquización o dominio occidental y primermundista de la historiografía, la heterogeneidad de sus prácticas, la adecuación de los términos "arte conceptual" y "conceptualismo", la jerarquía que se denota con su empleo, o la integridad del arte conceptual, que se deshace al intentar reducir lo múltiple, al estudiarlo mediante líneas parciales de enfoque microhistórico.

Analizaré ahora, mediante la revisión de sus principios, cómo se adapta la estructura rizomática a la teorización sobre el conceptualismo. Por el *principio de conexión* que señalan Deleuze y Guattari, cada artista, obra o proceso conceptualista "puede ser conectado a otro" mediante la creación de cadenas de sentido de una manera no jerarquizante. Una de estas posibles cadenas podría ser, por ejemplo, la de la relación entre la fotografía y el arte conceptual que teorizan Robert C. Morgan y Tony Godfrey¹⁵², realizando una línea semiótica que se iniciase en las propuestas de Douglas Huebler, John Baldessari o Robert Barry, como propone Robert C. Morgan¹⁵³, hasta enlazarlas con trabajos neo-conceptuales como los de Sherry Levine o Gilliam Wearing, entre otros, como hace Tony Godfrey¹⁵⁴; se aúnan así, mediante el concepto de la fotografía, diferentes discursos y propuestas conceptuales que no podrían hilarse en una misma línea discursiva siguiendo los patrones de la historiografía tradicional, aportando información sobre el fenómeno conceptual más allá de la mera precesión temporal o de la explicación por los orígenes. El empleo del rizoma posibilita estos discursos subalternos, que amplían el entendimiento sobre el conceptualismo.

¹⁵² Véase GODFREY, Tony. "Looking at others. Artists using photography". En: *Conceptual Art*. Londres: Phaidon Press Limited, 1998, pp. 300-342. También MORGAN, Robert C. "Documentos confundidos: Fotografía y arte conceptual". En: *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*. Madrid: Akal, 2003 (1996), pp. 119-128.

¹⁵³ MORGAN, Robert C. Op. cit., p. 119.

¹⁵⁴ GODFREY, Tony. Op. cit., p. 334.

Asimismo, por el *principio de heterogeneidad*, el arte conceptual debe ser tratado como un conjunto de diversos fenómenos, personajes, obras, procesos, contextos, actitudes, etcétera, no asimilable a una unidad: no existe una fórmula que los reúna a todos, así como la ciencia tampoco ha logrado conectar sus partes mediante ninguna "teoría del todo". No existe ninguna "lengua universal" conceptualista, ni tampoco ninguna "comunidad lingüística homogénea" que trate del concepto y la idea aplicados al arte siempre de un mismo modo. Ni tan siquiera en el más cerrado entendimiento de las prácticas conceptuales "puras" norteamericanas, aquellas derivadas del post-minimalismo, esta homogeneización llegó a funcionar, como se ha visto en el apartado "2.e. El problema de clasificación del arte conceptual" (p. 43). Los conceptualismos de Joseph Kosuth, Robert Barry o Lawrence Weiner, por ejemplo, en la génesis de este arte, difieren en su aplicación de lo conceptual, no pudiéndose derivar de ellos una concepción homogénea del conceptualismo.

El *principio de multiplicidad* para Deleuze y Guattari entra en funcionamiento cuando lo múltiple es tratado de manera sustantiva. Si esto se aplica a lo conceptual, justifica la utilización del término "conceptualismo" para designar toda la variedad heterogénea de prácticas conceptuales, sea cual sea su lugar geográfico o posición temporal. Asimismo la multiplicidad rizomática crece mediante "agenciamientos", esto es, mediante la adición de dimensiones, y va mutando y creciendo "a medida que aumentan sus conexiones"; el conceptualismo, a su vez, crece conforme se añaden nuevas prácticas y territorios a su trama, como ha sido hecho en Latinoamérica mediante la recuperación de los conceptualismos periféricos, o como ha sucedido al incluir recientemente los neo-conceptualismos en el discurso historiográfico. Añadir estas nuevas "dimensiones" a lo conceptual no destruye su rizoma, sino lo enriquece. Esto difiere en mucho del concepto moderno de "estilo", o de los más recientes "movimiento" o "tendencia", los cuales no aceptaban nuevas dimensiones, sino que se dividían y subdividían, deshaciéndose al ser confrontados a multiplicidades irreductibles como la del conceptualismo.

Por último encontramos en la teorización de Deleuze y Guattari el *principio de ruptura asignificante*, que indica que un rizoma puede cortarse por cualquier punto, dejando de lado o eliminando alguna de sus partes, sin deshacerlo. Estos cortes, lejos de dañar al rizoma, pueden producir nuevos entendimientos en su seno, de los cuales nazcan a su vez nuevas estructuras rizomáticas que ayuden a su crecimiento. El conceptualismo, como ha sido ejemplificado anteriormente, puede ser "cortado" por la fotografía o por otros discursos y conceptos: el lenguaje, el feminismo, el vídeo, Internet, etcétera; de esos cortes no hay que lamentar lo que queda fuera, sino ponerlos a trabajar teóricamente para que de sus recorridos surjan nuevos entendimientos, como, por ejemplo, en la vinculación que

teoriza Tony Godfrey entre las prácticas conceptuales de los años setenta y las neo-conceptuales de los noventa a través del uso del texto en el arte posterior a los años ochenta¹⁵⁵. Como ese, podrían hacerse otros cortes diferentes, más o menos radicales, sin que por ello el conceptualismo como rizoma se viese perjudicado. Podría, por ejemplo, prescindirse de todo el arte conceptual "puro" de los años sesenta en los EE.UU. para elaborar un discurso sobre la lucha ideológica contra los centros de producción artística; seguramente al confrontar esta radícula, una vez desarrollada, con el rizoma general del conceptualismo, aportase conocimiento válido también para aquella zona "purista" que inicialmente fue eliminada.

Una vez revisada la historiografía, trataré ahora de la relación entre el rizoma y la práctica del arte conceptual. Ésta, en tanto que fenómeno real, es rizomática en sí misma. No es de extrañar, puesto que cualquier fenómeno lo es; sin embargo el conceptualismo posee algunas características inmanentes que lo estructuran en rizoma por sí, como su anti-modernidad, su multiplicidad o la lucha contra las jerarquías y estructuras de dominio del campo artístico devenidas de la modernidad y el positivismo.

Cualquier somera revisión del arte conceptual convendrá sin dificultad la multiplicidad y heterogeneidad del fenómeno. *One and Three Chairs* (1965) puede ser una obra tan conceptual como las operaciones estéticas de Orlan en los años noventa, o como *La venta de la renuncia* (2011) de Santiago Sierra, tomando siempre como definición del conceptualismo ésta ampliada y rizomática que se pretende en el trabajo. Pero la variedad no solo se da en la "formalización" de las propuestas conceptuales, sino también en sus sujetos. El creador conceptual puede ser un técnico analítico, como Hanne Darboven, un cuerpo que experimenta, como Antoni Muntadas en sus *Experiencias subsensoriales* (1971) o un catalizador de lo artístico, como Alberto Greco declarando arte unas sábanas tendidas, como en *Vivo dito* (1962). Asimismo, el espectador que asiste a la performance de Marina Abramovich *The Artist is Present* (2010) puede tomar varios roles: el de sujeto pasivo, que solo observa, el de sujeto activo, que recrea con su pensamiento la actividad artística, o el de co-creador, sentándose frente a ella para formar parte de la obra. Y esto atendiendo a la distinción moderna, positivista, de los sujetos del arte entre el artista-emisor y el espectador-receptor; tal distinción de hecho queda disuelta en el conceptualismo más actual, como puede apreciarse en la exposición de Rirkrit Tiravanija *Untitled (Free)* (1992), en la cual el artista no es tal, sino un cocinero, y el público no es público, sino comensales, ni hay una obra, sino un conjunto de relaciones sociales. También las técnicas y

¹⁵⁵ GODFREY, Tony. "What is your name? Artists Using Words Since 1980". En: Op. cit., p. 299-342.

metodologías son de lo más diverso, yendo desde la procesualidad repetible de la *Following Piece* (1969) de Vito Acconci, a la instalación de Josep Beuys en *Zeige deine Wunde* (1974-1975) o de Francesc Torres en *Aquesta és una instal·lació que té per títol...* (1979), o al empleo de las nuevas tecnologías multimedia, como pudo ser el vídeo en *Budda TV* (1974) de Nam June Paik, pasando además por los medios tradicionales empleados por Roman Opalka en su proyecto artístico de vida o por Art & Language en sus *Hostages* de finales de los ochenta y principios de los noventa, o también por la objetualidad de propuestas como la de André Cadere. Tampoco los espacios del arte conceptual han sido homogéneos, variando desde las instituciones, museos y galerías más formales hasta el entorno natural, pasando por cualquier localización –una oficina, un frontón, la calle– en la que reunir un público o de la que aprovechar ciertas características específicas para realizar un trabajo artístico.

Seguramente no todos los artistas arriba mencionados han sido tratados –exclusivamente– como conceptuales por la historiografía, sino que han sido ubicados en otros taxones creados por el proyecto positivista de la historia y la teoría del arte. No obstante, la componente de ideación y conceptualización de sus prácticas es notable, y ha sido señalada por la crítica en todos y cada uno de ellos. Incluirlos en teorizaciones subalternas del fenómeno conceptual, más que complicar el asunto o desintegrar el conjunto llamado “conceptualismo”, lo enriquece, aportándole nuevos enfoques y posibilidades, como se ha indicado. Las estrategias del arte conceptual contra estas estructuras de clasificación, de institucionalización, de dominio y de jerarquía dentro del campo del arte, como pueden ser la toma de posiciones que no le corresponden al artista, como la del comisario o el crítico, o la posición anti-arte, anti-formalista o “desmaterializadora” frente a la obra de arte tradicional, lo enfrentan al positivismo y a las estructuras epistemológicas subrepticias que la modernidad impone; este rechazo a la reducción y a la clasificación introduce al conceptualismo en rizoma. El conceptualismo, tratado de manera global, es la primera transformación del campo del arte que se posiciona contra estas estructuras de dominio y homogeneización de la modernidad, contraponiendo su heterogeneidad a la homogeneización estructural que se destila del modernismo. Si la estructura rizomática es propia de la posmodernidad, el conceptualismo, desde su posición liminar entre ella y la modernidad, la inaugura.

4. HISTORIA E HISTORIOGRAFÍA DEL GRUP DE TREBALL

Ha sido revisada la relación de la modernidad y el positivismo con el arte conceptual y su historiografía. También la importancia del conceptualismo como transición entre la modernidad, de la que toma algunos aspectos oponiéndose a otros, y la posmodernidad, a la cual ya prefigura; esto se ha llevado a cabo atendiendo a la especificidad del momento de transición en sí mismo. Ha quedado justificado el empleo de varias metodologías aproximativas para dar cuenta de la complejidad del fenómeno que ocupa al trabajo, resultando finalmente en la intención de realizar un análisis del conceptualismo de tipo rizomático. Para ello regresaré en este capítulo, dedicado al caso de estudio del Grup de Treball, a un proceder híbrido, que reúna modos historicistas, fenomenológicos, de historia social y de post-historia para dar cuenta de lo dicho, ahora respecto al trabajo de este grupo de artistas conceptuales.

4.a. Análisis crítico de la historia del Grup de Treball

i. Historia cronológica

El Grup de Treball fue un grupo de artistas activo en Catalunya entre los años 1973 y 1975. En esos años el contexto nacional era de represión política y social en la dictadura militar de Francisco Franco, que murió el 20 de noviembre de 1975. La economía, en el llamado tardofranquismo, experimentó un crecimiento en la década de los años sesenta, seguido de una crisis económica y de inflación a principios de la década de los setenta. Hubo además una disputa abierta por la sucesión del gobierno entre los llamados "aperturistas" y los "inmovilistas", que finalmente se resolvió con la muerte de Franco en la regencia del príncipe Juan Carlos, quien pasó a ser rey de España bajo el designio del propio dictador. Posteriormente, en 1977, se convocaron unas elecciones democráticas, que ganó la UCD de Adolfo Suárez, iniciándose el periodo conocido como "transición". El periodo entre la muerte de Franco y las elecciones fue de crecimiento y apertura al exterior, aunque el acercamiento internacional ya se gestaba desde el tardofranquismo. En los años setenta, pese a la opresión generalizada, la vida social iba cambiando muy poco a poco, pasando de una cerrazón absoluta al reconocimiento de ciertas libertades, como la de expresión, la de prensa o la de práctica religiosa. La vía aperturista del gobierno dictatorial, a parte de crear vínculos políticos y económicos internacionales, instrumentalizó

en cierta medida la cultura española como “carta de presentación” de una España renovada y en vías de modernización de las fronteras hacia fuera. Al mismo tiempo, en el estado español no había apenas mercado artístico o literario, los medios dependían del control central o estaban sometidos a la censura, y las posiciones de poder en los diferentes campos culturales eran ostentadas por figuras afines al régimen o “neutrales” acomodados.

En este contexto, donde en el sistema oficial del arte prácticamente apenas contaba el Informalismo como movimiento demostrativo de la actualidad cultural española, y las vanguardias de principios del siglo XX o habían sido cegadas o se encontraban en los primeros pasos de una recuperación que aún costaría tiempo, las generaciones jóvenes de artistas comenzaron a relacionarse con el exterior y con la propia tradición de vanguardia nacional, descubriendo y recuperando nuevos modos de afrontar la práctica del arte. En muchos casos había una clara actitud crítica frente al contexto socioeconómico y artístico, y en esta oposición al mismo surgieron, entre otras, prácticas tendentes a lo conceptual y lo ideológico, como la del Grup de Treball. En el entorno artístico, las prácticas informalistas gozaban de apoyos institucionales, mientras que las de Nuevo Realismo, Pop Art, Arte Cinético, la neoabstracción u otras tendencias, en general estaban sometidas o eran minoritarias. El desarrollo de un contexto más detallado escapa a la extensión del presente trabajo, habiendo quedado teorizado de manera excelente en diversas ocasiones, como por ejemplo en la *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España. II. 1940-2010* de Valeriano Bozal¹⁵⁶, o en el segundo capítulo de *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos*, “Del Informalismo al Arte Conceptual en España”, de Pilar Parcerisas¹⁵⁷. Me centraré en la historia del arte conceptual catalán, sobre todo en lo referente al Grup de Treball.

En Catalunya la presencia del Informalismo era muy importante, sobre todo a través de Antoni Tàpies, máximo representante del movimiento. Los artistas de las vanguardias, como Joan Miró, Salvador Dalí o Pablo Picasso, estaban en pleno proceso de recuperación, así como el surrealismo, el dadaísmo u otros personajes extranjeros que, como Duchamp, tenían cierta relación con Catalunya. Las figuras locales, como Joan Brossa o Josep M. Mestres Quadreny en lo musical, quedaban relegadas a un contexto de menor alcance. No obstante había ciertas reacciones, sobre todo en los artistas jóvenes, contra el Informalismo oficialista.

¹⁵⁶ BOZAL, Valeriano. “El fin de la posguerra”. En: *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España. II. 1940-2010*. Móstoles: Machado Libros, 2013, pp. 125-210.

¹⁵⁷ PARCERISAS, Pilar. *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Madrid: Akal, 2007, pp. 29-40.

Esta nueva generación, nacida mayoritariamente entre 1940 y 1950 y, por tanto, después de la Guerra Civil española, ya no pertenecía (salvo algunas excepciones) a la burguesía que hasta entonces guardaba la llave de acceso al mundo del arte. Las capas sociales medias, principalmente relacionadas con los oficios o las ocupaciones urbanas en el sector de los servicios, entraron en el mundo del arte.¹⁵⁸

Aunque podría matizarse la pertenencia a la clase media de los artistas, que en todo caso era media-alta en la mayoría de ejemplos, el comentario de Pilar Parcerisas es de mención obligada, puesto que da la pauta de cambio de los roles sociales que luego podemos encontrar en el propio sistema del arte.

La conjunción de varios frentes de artistas emergentes, como el de Àngel Jové, Silvia Gubern, Jordi Galí y Antoni Llena –el grupo del “Jardí del Maduixer”–, el de Carles Santos y Pere Portabella –que abriría el camino ideologizado del Grup de Treball–, o el de París, con Antoni Miralda, Joan Rabascall, Jaume Xifrà y Benet Rossell, sumados a la figura de Joan Brossa, casi siempre presente y haciendo de conexión entre estos grupos y otros posteriores, generaron un ambiente de efervescencia creativa en las nuevas generaciones que, si tampoco era excesivo, era muy destacable respecto al resto de España. Estos jóvenes se movían entre prácticas pobres, pop, ambientales y neo-realistas; en general su actitud fue siempre de experimentación y descubrimiento, y aunque muchos de ellos llegaron al arte desde la pintura o la escultura –sus orígenes artísticos también eran diversos–, pronto las superaron, dándose a unas prácticas experimentales que desembocaron en el conceptualismo.

Es posible situar los inicios de la práctica conceptual en Catalunya en la “Mostra d’Art Jove” de Granollers, de mayo de 1971; así hacen historiadores como Simón Marchán o Pilar Parcerisas. Esta muestra estuvo dividida en dos diferenciadas, la “1ª Mostra Internacional d’Art. Homenatge a Joan Miró” y el “1er Concurs d’Art Jove”. Tal y como indica el título de la primera sección, la recuperación local y nacional de la figura de Joan Miró, que hasta entonces había contado con más apoyos en el extranjero que en España, estaba en marcha. Miró había influido en las nuevas generaciones, por ejemplo dos años antes, en 1969, al realizar un mural en las vidrieras del Colegio de Arquitectos de Barcelona y borrarlo posteriormente, creando un gran revuelo mediático en el que se

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 58.

discutió sobre la autoría y el mercado del arte. No obstante, para el arte conceptual la sección de la juventud fue la más importante. En ella participaron muchos de los artistas que posteriormente se relacionaron a las prácticas conceptuales, como Àngel Jové, Sílvia Gubern, Carlos Pazos, Jordi Benito, Lluís Utrilla, o Ferran García Sevilla, el cual además publicó un manifiesto ideologizado que sirve de precedente histórico para los posteriores escritos por el Grup de Treball¹⁵⁹. En julio de ese mismo año Antoni Muntadas organizó en una casa familiar las *Acciones de Vilanova de la Roca*, que tuvieron lugar dos veces ese verano, además de otra en julio de 1972, conocida como *1219m³*. En la primera edición Muntadas inició su serie sobre los subsentidos, y tanto en esa como en las siguientes participaron muchos artistas de Grup de Treball o que posteriormente realizaron obras dentro del conceptualismo.

Estos artistas nuevos empleaban recursos para su arte que iban más allá del objeto artístico y de los sujetos tradicionales. Por ejemplo, Josep Ponsatí realizó varias obras con plásticos llenos de gas, como *II Peça Inflable*, presentada en el Congreso ICSID de Ibiza de 1971¹⁶⁰. En ese mismo evento Antoni Muntadas realizó su acción *Vacuflex*, en la cual 150m. de tubo plástico daban forma a una pieza con connotaciones Land Art. Asimismo en el evento "Formes al carrer", que tuvo lugar ese mismo año en la Galería Aquitània de Barcelona y sus alrededores, se materializaron obras como *Tros de carn atravesat per un fluorescent*, de Àngel Jové, cuyo título describe los materiales tan poco tradicionales que empleaba, o *Natura viva i natura morta*, de Sílvia Gubern, acción en la cual se podía dar de fumar a un actor, desplazando las posiciones tradicionales de autoría y expectación de la obra de arte.

En 1972 tuvo lugar la Documenta V de Kassel, a la que acudieron Francesc Abad, Antoni Muntadas, Robert Llimós y Jordi Benito, y donde encontraron a Simón Marchán, quien les ayudó a participar en la muestra mediante acciones en el espacio ajardinado frente al recinto, a modo de artistas visitantes. Estas acciones, reconocimientos y medidas con el cuerpo fueron filmadas y posteriormente traídas a Catalunya, donde se mostraron, entre otras localizaciones, en el "2^o Concurs d'Art Jove" de Granollers (1972). En esta muestra Pilar Parcerisas sitúa el primer reconocimiento del arte conceptual catalán¹⁶¹, en tanto que Lluís Utrilla destacaba de ella en 1980, no sin ironía, algunas actitudes contestatarias de los jóvenes frente a una crítica, un jurado y un arte tradicional

¹⁵⁹ PARCERISAS, Pilar. Op. cit., p. 380.

¹⁶⁰ También trabajaron con estos materiales Francesc Torres, en *Occupation of a Given Space Through a Human Action* (1973) y Lluís Utrilla, en *Acció tàctil a Eina* (1972), por ejemplo.

¹⁶¹ PARCERISAS, Pilar. Op. cit., p. 384.

institucionalizado¹⁶². Todavía en 1972, en los meses de junio y julio, tuvieron lugar los "Encuentros de Pamplona", organizados por el Grupo Alea de Madrid, bastante polémicos, donde se reunieron las nuevas tendencias del arte conceptual y experimental, nacional e internacional, con visitas destacadas como las de John Cage o David Tudor. La muestra fue heterogénea, abarcando un amplio abanico prácticas artísticas, desde el Nuevo Realismo o Pop de Equipo Crónica a la música experimental de Mestres Quadreny o las acciones de Robert Llimós y Zaj. Pudieron verse, además, trabajos de artistas conceptuales como Vito Acconci, Joseph Kosuth, Carl André, Art & Language, Robert Barry, Bruce Nauman, On Kawara y Hélio Oiticica, entre otros. En otoño de ese mismo año, en Barcelona comenzó a funcionar la sala de exposiciones de la Associació de Personal de La Caixa de Pensions, donde el trabajo de Lluís Utrilla como artista y organizador sirvió para mostrar las nuevas tendencias artísticas conceptuales, tal y como sus propias experiencias y ambientes táctiles, el Body Art de Olga L. Pijoan, o instalaciones encargadas por correo por Francesc Torres desde New York, entre muchas otras¹⁶³.

Los "nuevos comportamientos artísticos" de los jóvenes artistas, no obstante, no se centralizaban en la ciudad de Barcelona, sino que tenían representación en la provincia o en otros puntos de Catalunya, como Lleida o Tarragona. Así, junto a las muestras de Granollers, se llevaron a cabo otras en Hospitalet de Llobregat, como la "1ª Mostra d'Art Actual" de diciembre de 1972; en Mataró, como "Comunicació Actual", de febrero de 1973; o los encuentros organizados en Banyoles por los grupos artísticos de la Llotja del Tint de esta localidad: Tint-1, entre 1971 y 1973 y Tint-2, entre 1974 y 1976. El primer grupo fue renovado en el segundo debido a una crisis interna provocada por el enfoque político y cuestionador de la muestra "Informació d'Art Concepte" de 1973, comisariada por Antoni Mercader. En Banyoles, durante ese periodo, se realizaron numerosos eventos que trataron de temas de la innovación práctica y teórica del arte, como el arte conceptual, el *kitsch*, el arte de acción o las nuevas prácticas musicales y teatrales. Por último, en 1972 también tuvieron lugar algunos otros hechos destacables para el arte conceptual español y catalán, como la publicación en Madrid del trabajo de Simón Marchán *Del arte objetual al arte de concepto*¹⁶⁴, o el inicio del proyecto editorial *Documentos*, ideado por Antoni Muntadas y Alberto Corazón, así como los *Cuadernos de Gracia*, editados por Jordi Pablo, Xavier Franquesa, Carles Camps, Santiago Pau y Salvador Saura. Estos eventos editoriales enlazaban directamente con la voluntad de evolución del campo del arte del momento, con el inicio, muy incipiente, del desarrollo de un mercado y una red de difusión nacional del

¹⁶² UTRILLA, Lluís. *Cròniques de l'era conceptual*. Mataró: Edicions Robrenyo, 1980, pp. 14-16.

¹⁶³ *Ibidem*, pp. 29-36.

¹⁶⁴ MARCHÁN, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal, 2012 (1974, 1986).

arte, así como con la enorme circulación de información que se daba entre artistas de dentro y fuera de España mediante un número creciente de revistas, viajes, exposiciones, relaciones postales o encuentros personales.

Sin duda la ya mencionada "Informació d'Art Concepte" en Banyoles (1973) fue crucial para la constitución del Grup de Treball. Esta muestra consistía en cuatro secciones o "servicios": el "A", que consistía en un *stand* informativo donde se podían consultar catálogos, revistas y otros materiales sobre el arte conceptual, así como realizar fotocopias de los mismos, el "B", que era más práctico, contando con la presencia de obras y la realización de acciones, como las corporales de Jordi Benito o las musicales de Carles Santos, el "C", que era monográfico de Josep Ponsatí, o el "D", consistente en una carpeta con las hojas del catálogo. Con estos servicios se ponía en práctica la democratización de los diferentes roles dentro del campo artístico, cuestionando el sistema del arte según postulados marxistas contra la división del trabajo. En esta muestra se presentaron además dos textos clave para el arte conceptual nacional, muy revulsivos, que tuvieron especial importancia para el Grup de Treball. Se trata de un manifiesto de 38 puntos sobre la práctica artística, planteado de manera ideológica contra el arte tradicional y sus supuestos, de Simón Marchán, y del texto de Carles Santos publicado en el catálogo, que posteriormente sería reproducido y abajo firmado por el Grup de Treball en los "Nuevos Comportamientos Artísticos" en Madrid (1974) y en la edición especial de la revista *Qüestions d'Art* nº 28 (1974), que se comentan más adelante. Estos textos dieron lugar a una polémica entre los artistas conceptuales, que aún no formaban públicamente un grupo, y Antoni Tàpies. Éste, en su primera columna como colaborador en *La Vanguardia*, escribió el artículo "Arte conceptual aquí", en marzo de 1973, arremetiendo contra unas prácticas conceptualistas nacionales supuestamente devenidas de influencias exteriores, y que puerilmente se posicionaban como renovadoras del arte, sin tener en cuenta toda la historia del arte internacional y nacional, en el que, para Tàpies, se encontraban ya ejemplos pre-conceptuales como los de Joan Miró, Joan Brossa o él mismo. Los jóvenes artistas conceptuales se apresuraron a responder a este artículo, pero la respuesta no fue publicada sino parcialmente y a posteriori en la sección de cartas al director de ese diario, a través de los textos de Pere Portabella, en mayo de 1973, y Francesc Abad, en el mes de junio. Actualmente puede valorarse la polémica como proveniente de la tensión entre la figura paternal opresora de Tàpies, siendo que él mismo se proclama guardián y parte de la tradición, y en la cual se encarnaba el arte institucionalizado y de éxito del tardofranquismo utilizado por el régimen como símbolo de la apertura nacional, y la posición un tanto

inocente pero luchadora, activa y contestataria de unos artistas jóvenes que buscaban su propia posición en un campo del arte de muy difícil acceso y todavía en vías de desarrollo.

El encuentro de Banyoles tuvo lugar entre febrero y marzo de 1973; entre marzo y abril, antes de la constitución del Grup de Treball, se llevó a cabo la muestra "TRA-73" en el Colegio de Arquitectos de Barcelona. Esta exposición, comisariada por Alexandre Cirici, Josep Corredor-Matheos y Daniel Freixes fue también muy polémica. En ella se quiso elaborar un panorama de las nuevas actitudes y prácticas artísticas catalanas. Participaron casi todos los artistas conceptuales, entre ellos algunos de los que formaron el Grup de Treball (en cursiva): *Francesc Abad, Jordi Benito, Margarita Camps, Miquel Cunyat, Raúl Domínguez, Ferrán García Sevilla, Silvia Gubern, Ramón Herreros, Àngel Jové, Josep Lluís Jubany, Antoni Llena, Robert Llimós, Isidre Manils, Antoni Muntadas, Xavier Olivé, Jordi Pablo, Carlos Pazos, Olga L. Pijoan, Josep Ponsatí, Francesc Torres, Lluís Utrilla y Núria Vidal*. Benito inscribió un trabajo que habían realizado los cuatro del Grup de Treball con el madrileño Alberto Corazón, *Tierra, aire, agua, fuego* –que posteriormente sería expuesto en el Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia, en mayo, y en la Galería Juana de Aizpuru de Sevilla, en junio. Al apreciar la selección de artistas, muy amplia, variada, y de distinta politización, pero no totalmente representativa, Francesc Abad, Jordi Benito, Alicia Fingerhut, Muntadas, Àngels Ribé, Manuel Rovira, Carles Santos y Francesc Torres hicieron un comunicado en el cual se ponía en cuestión la selección de artistas por parte de los críticos. Éste anunciaba el cariz político que iba a tomar el arte conceptual del Grup de Treball. La contestación sorprendió mucho a la organización, sobre todo a Cirici, que había apoyado los nuevos comportamientos artísticos –habría que estudiar por qué causas, entre ellas posiblemente el erigirse como el crítico nacional más avanzado de su tiempo, cosa que consiguió– y ahora se encontraba ante estas protestas. Las versiones historiográficas de este asunto son un tanto confusas: Lluís Utrilla, quien participó en la muestra, realiza una lectura de la polémica sin atender al contenido, en clave de crítica al Colegio de Arquitectos, que había dejado de ser una institución a favor de la innovación en el arte y la cultura para pasar a "una tendencia profesional y de atención a los socios", destacando la falta de medios que el Colegio puso para esta exposición, e incluso describiendo una amenaza de cancelación el mismo día de la apertura¹⁶⁵; por otra parte, Pilar Parcerisas hace una lectura de contenido, indicando que a pesar de la polémica la muestra sí fue representativa de las nuevas prácticas artísticas del momento¹⁶⁶.

¹⁶⁵ UTRILLA, Lluís. Op. cit., pp. 69-73.

¹⁶⁶ PARCERISAS, Pilar. Op. cit., p. 415.

Entre estos rifirrafes y la formalización del grupo en el evento de Prada de Conflent, se realizaron dos de las obras más representativas del trabajo del Grup de Treball: el cartel ilegal *Repressió*, distribuido clandestinamente para recaudar fondos para Solidaritat amb el Moviment Obrer en abril de 1973, y *Anunciamos*, realizada entre junio y julio del mismo año: una serie de anuncios en la sección de contactos de La Vanguardia en los cuales el grupo comenzaba a poner en marcha sus estrategias de apropiación de canales fuera del propiamente artístico, al mismo tiempo que exponía contenidos críticos con la situación estatal y la del artista y su contexto. Estas obras tienen una clara referencia al conceptual lingüístico y tautológico de, por ejemplo, Art & Language, Joseph Kosuth o Dan Graham, así como a otras estrategias conceptualistas como las de Cildo Meireles en *Inserções em circuitos ideológicos*, de 1970 –muy probablemente nadie en el Grup conocía este último ejemplo, aunque sí el trabajo de los tres primeros mencionados. No obstante, la tautología en el cartel *Repressió* queda superada por la inclusión de un contenido político muy potente, también presente en *Anunciamos*. Este activismo es una de las características representativas del arte conceptual del Grup de Treball por las que su ejemplo es de importancia para el campo del arte nacional e internacional.

En agosto de 1973 tuvo lugar la “5ª Universidad de Verano de Prada de Conflent”, donde el Grup de Treball se presentó por primera vez como tal, creando su primera obra como grupo instituido, *Treball col·lectiu sobre els artistes participants a la Documenta 4 (1968) y Documenta 5 (1972) a Kassel*. En Prada presentaron también obras personales de los componentes del grupo, y el primer manifiesto, originado de la síntesis del texto de Carles Santos en Banyoles con algunas ideas de las respuestas de la polémica con Tàpies¹⁶⁷. Entre las obras personales se destacan los trabajos con los subentidos de Antoni Muntadas, que llevó a cabo *Concert Sensorial*, los trabajos corporales de Jordi Benito en fotografías de la serie *Tierra, aire, agua, fuego*, las modificaciones de aspecto de Dorothee Selz o *Clasificación profesional* de Manel Rovira, donde a modo de documentación presentaba fotografías y definiciones de profesiones, al más puro modo conceptual¹⁶⁸. Asimismo se realizaron conferencias, mesas redondas y charlas sobre la práctica y la teoría del arte conceptual y de vanguardia, con gran carga ideológica por parte de Carles Santos y Antoni Mercader.

Ese mismo mes el sistema dictatorial detuvo a 113 personas relacionadas con la Asamblea de Catalunya, entre ellas a Carles Santos y Pere Portabella, los miembros más

¹⁶⁷ Este manifiesto estaba firmado por Abad, Benito, Fingerhut, Mercader, Muntadas, Ribé, Rovira, Sales, Santos, Selz y Torres. Es significativo que en él, ya desde la fundación del Grup, rechazan la etiqueta “conceptual”. Véase *Grup de Treball*. Barcelona: Macba, 1999, pp. 64-65.

¹⁶⁸ PARCERISAS, Pilar. *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Madrid: Akal, 2007, pp. 421-422.

activos políticamente del Grup. Al hilo de estas detenciones se crearon dos obras, *Treball col·lectiu que consisteix a verificar la distribució de 44 professions entre 113 persones segons una nota apareguda últimament a la premsa* y *Recorreguts*, en las que con metodología conceptual y un tratamiento lingüístico y desmaterializado de la obra de arte se proponían lecturas críticas que tematizaban las detenciones de estos activistas políticos. En la primera, como en el cartel *Repressió* que se ha comentado más arriba, lo ideológico, el contenido político y social, llevaba las estrategias lingüísticas más allá de sí mismas, superando el purismo tautológico en una hibridación enriquecedora; en la segunda, *Recorreguts*, sucedía algo parecido, ya que se presentaba documentación variada – fotografías, mediciones corporales y subjetivas de la distancia y el tiempo, etcétera– alrededor del recorrido que hicieron los 113 detenidos desde la iglesia de Santa Maria Mitjancera hasta la comisaría de Vía Laietana donde fueron retenidos. Tomando estrategias situacionistas y conceptuales, como los recorridos psicológicos, la documentación o la corporalidad, y llevándolas más allá añadiendo un contenido social y activista, el Grup de Treball conseguía de nuevo realizar un arte conceptual con características propias, más allá de las imitaciones formales de otras referencias.

Al hilo de las muestras de Banyoles y Prada de Conflent el Grup de Treball ideó sus muestras "Informació d'Art", que tuvieron lugar en noviembre de 1973 en Tarragona, y un mes después en Terrassa. En ellas se expusieron los trabajos colectivos comentados, además de otros personales de los componentes del grupo, así como sendos manifiestos que ponían en relieve sus críticas al sistema del arte, ofreciendo una lectura política e ideológica del sistema del arte y la práctica artística. Como se ve, la estructura se repite, el Grup había encontrado una estrategia funcional mediante la cual disponer su trabajo, que al mismo tiempo cumplía los postulados que proponía: documentar y presentar documentación, recibir teoría y teorizar, difundir documentación y documentar. En el texto de Tarragona se califican a sí mismos como un "grupo heterogéneo", compuesto por teóricos y prácticos de diferentes ramos, que se reúnen para discutir la relación arte-sociedad. Estas características de autorreferencialidad, autoconsciencia y de procedencia diversificada han sido señaladas al comienzo del trabajo como esenciales en el conceptualismo. Ponían en cuestión el sistema del arte, sobre todo el mercantil y de difusión, tomando la obra como un hecho social más allá de la práctica personal, y proponían que la práctica artística podía consistir en otros actos fuera de la tradición, como hacer exposiciones y charlas para recibir la respuesta del público. Rompían así con la "noción romántica del arte", esto es, con el creador como genio y con el público pasivo y homogeneizado que conlleva la modernidad. La crítica, la autocrítica, la autorreferencia y

la oposición a la modernidad y sus formalizaciones son intrínsecas a las prácticas conceptuales de otros puntos del mundo que han sido revisadas, aunque no a modo de precedente, sino de información o "tendencia flotante" que eclosiona y se adapta en diferentes contextos. Asimismo, en el texto presentado en Terrassa, el Grup planteaba una serie de puntos a discutir en la línea política y crítica del texto de Tarragona, separados en tres apartados: "Vanguardia y comunicación", "Artista y obra", y "Tendencias artísticas y sector". Quizá este es uno de los puntos más destacables del Grup: su tendencia a lo instructivo, su voluntad de no solo expandir la teoría y la práctica artísticas, sino también el conocimiento de las personas del entorno. Esta estrategia, distintiva del conceptualismo del grupo, era muy habitual en sus prácticas; otras tendencias conceptuales se limitaban a teorizar tautológicamente o a oponer obras conceptuales contestatarias, cayendo en la contradicción de que el posible público no estaba capacitado para descifrar el contenido de su arte. Por supuesto, sería erróneo indicar que la estrategia pedagógica llevó al éxito al Grup de Treball; tampoco ellos alcanzaron por esta vía, en su momento, grandes cotas de aceptación institucional o de público.

Entre 1973 y 1974 se llevaron también a cabo una serie de encuentros patrocinados por el Instituto Alemán en España, los "Nuevos comportamientos artísticos", organizados por Simón Marchán –quién ya había colaborado con la sede madrileña de la entidad en "Nuevas Tendencias: Artes plásticas y de participación", de 1971, o "Impulsos: Arte y computador. Grafismo, música, cine", de 1972¹⁶⁹. Tanto en Madrid como en Barcelona había sedes del Instituto Alemán; Peter Hebel, que había trabajado en la capital, fue encargado de dirigir la sucursal de Barcelona. Junto al director general, Eckart Plinke, realizaron una importante tarea de difusión y patrocinio del arte último en España en las décadas finales del franquismo, apoyados por la libertad de actuación que les daba el estatuto propio de territorio alemán de la institución. Según relata la historiadora del arte Rocío Robles Tardío, "entre mayo y comienzos de junio de 1973, desatada la "polémica Tàpies", Hans Peter Hebel se puso en contacto con Carles Santos y este a su vez derivó el asunto a Antoni Mercader, que hacía las veces de secretario de Grup de Treball"¹⁷⁰. Así se iniciaron una serie de conversaciones con los diversos grupos de conceptualistas catalanes que se habían conformado como consecuencia de los encuentros, muestras y festivales que han sido indicados más arriba. También se tuvo en cuenta a la crítica. Al llamamiento respondieron, por un lado, el Grup de Treball, altamente politizado y crítico en sus

¹⁶⁹ ROBLES, Rocío. "El Instituto Alemán, espacio de excepción en el último decenio del franquismo", en *Desacuerdos 8*. Madrid: Centro José Guerrero - Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Universidad Internacional de Andalucía - UNIA arteypensamiento, 2014, p. 52.

¹⁷⁰ ROBLES, Rocío. Op. cit., p. 55.

prácticas; por otro, el grupo integrado por Lluís Utrilla, Olga L. Pijoan, Carlos Pazos y otros, más neutro formal e ideológicamente; y por último, una pequeña ala de "purismo lingüístico" alrededor de la figura de Ferrán García Sevilla, que en ciertos momentos llegó a oponerse a la politización del Grup de Treball e incluso a acusarles de haberse adueñado del Instituto Alemán como centro de reunión y patrocinio¹⁷¹ –y que posteriormente se desvincularía de las prácticas conceptualistas para "retornar" a la pintura a partir de los años ochenta. Entre los críticos, Alexandre Cirici y Victoria Combalia presentaron también sus propuestas de trabajo.

En respuesta, Hebel no solo los incluyó como parte de su programación y apoyó económicamente sus muestras públicas (coordinándose con otros organismos como el FAD-Foment d'Arts Decoratives o el Colegio de Arquitectos de Cataluña), sino que les abrió sus instalaciones casi diariamente, que fueron asumidas como una suerte de sede de una asamblea político-artística. También les permitió la creación de un repositorio para el intercambio y consulta de documentos, escritos, libros y catálogos, reservándoles un espacio en la biblioteca del centro, además del uso de la multicopista, con la que hacían realidad una desmedida voluntad colectiva de difusión y propaganda, como revelaba la presencia del stand informativo en todas las exposiciones y ciclos que organizaron.¹⁷²

A raíz de estas conversaciones el Instituto Alemán realizó los "Nuevos comportamientos artísticos", primero en marzo y abril de 1974 en Madrid, y posteriormente en mayo y junio en Barcelona. En Madrid duraron 14 días, y contaron con ponencias de los conceptuales españoles, así como con la presencia de los artistas internacionales Mario Merz, Wolf Vostell, Stuart Brisley y Tim Ulrichs –Joseph Beuys fue invitado pero no acudió por encontrarse en los EE.UU. A su vez, en Barcelona solo duraron ocho jornadas, eliminándose del programa las presentaciones de los artistas nacionales y limitándose el encuentro a la exposición de los trabajos de los artistas internacionales. Esto generó cierta polémica¹⁷³. Sea como fuere, en Madrid el Grup de Treball presentó su ponencia *Arte y contexto*, a la que adjuntaron una recopilación de textos anteriores. Además Francesc Abad y Dorothée Selz realizaron para el encuentro la obra *Encuesta a 24 galerías de Madrid*,

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 62.

¹⁷² *Ibidem*, p. 56.

¹⁷³ Véase ROBLES, Rocío. *Op. cit.*, p. 60. También PARCERISAS, Pilar. *Op. cit.*, p. 432.

que según indica Pilar Parcerisas no fue presentada finalmente en esa ocasión¹⁷⁴. En la obra se realizó una serie de encuestas a los directores de galerías de Madrid, preguntándoles por la situación del arte nacional y por su soporte al arte conceptual. Además se documentaron las visitas con fotografías de las galerías y con un mapa de localizaciones, tal y como se conserva en los fondos del Macba. Parcerisas señala que “el grupo desaprovechó la ocasión de presentar una ponencia articulada y contundente y, en cambio, centró su intervención en presentar únicamente elementos de discusión. Aquí aparecieron las primeras críticas”¹⁷⁵. Tanto Simón Marchán como Juan Manuel Bonet, en sus revisiones del encuentro, criticaron y analizaron ampliamente los resultados. Sobre el Grup de Treball se insistió en la división existente entre la teoría y la práctica, y entre la ideología común y las prácticas individuales de cada uno de los miembros.

Los “Nuevos comportamientos artísticos” de Barcelona, datados entre el 27 de mayo y el 7 de junio de 1974, coincidieron con otros encuentros organizados por el FAD (Foment de les Arts Decoratives), que tuvieron lugar entre el 7 de mayo y el 4 de junio. Estos encuentros fueron de carácter más multidisciplinar y heterogéneo, y en ellos quedaron representadas también otras posiciones del campo del arte más allá de las conceptualistas, entre ellas las del grupo denominado como “Los Cosmos”, surgido alrededor de la revista Trama, de posición ideológica –conservadora– y práctica –pictórica– opuestas al Grup de Treball. En el encuentro del FAD se pusieron de relieve las diferentes posturas: si por un lado se analizaba la situación del sistema del arte, cuestionando el mercantilismo y la “tradición” institucionalizada desde posiciones más politizadas como las del Grup de Treball, por otra parte los pintores del grupo Cosmos, junto a la figura patriarcal de Antoni Tàpies, mostraban la parte más conservadora. Se realizó además una exposición, “Nuevas tendencias en el arte”, sobre la que Lluís Utrilla comentaba:

En la mostra del FAD, els pintors portaren els seus quadres. Mentre el més prolífic dels conceptuals podia omplir un plafó amb les seves propostes, els pintors amb dos quadres cada un omplien totes les parets, envoltant, com una premonició, a l’art conceptual. [...]

En un moment del col·loqui i adreçant-se des del fons de la sala i dirigint-se al crític que presidia la taula, Antoni Tàpies intervingué dient que era molt còmode carregar-se públicament les estructures comercials de l’art i a la vegada acceptar un quadre d’un artista,

¹⁷⁴ PARCERISAS, Pilar. Op. cit., p. 250.

¹⁷⁵ Ídem.

bé per reconeiximent a una crítica, bé a un llibre. Dit aixó, i sense esperar resposta, sortí de la sala.¹⁷⁶

El Grup de Treball, abriendo cada vez más el cisma entre práctica política y práctica artística, dio pie a un comunicado conjunto firmado por más de cincuenta de los participantes, en el que se intentaba aunar posiciones entre los diferentes sectores del sistema del arte y la cultura.

Aprovechando la discusión abierta sobre el mercado del arte, y buscando hacer coincidir su teoría con su práctica, el Grup de Treball renunció mediante un comunicado, en el mismo mes de junio, a participar en una exposición de la Galerie des Locataires en New York, argumentando que no era posible su participación en un evento que aparentemente luchaba contra las estructuras mercantiles del arte pero que, sin embargo, reproducía las estructuras de difusión y promoción contra las que el Grup intentaba posicionarse. Como puede observarse, el radicalismo aumentaba con el paso de los meses, alcanzándose poco a poco una posición de aporía insalvable en la que al final se disolvería el colectivo: la crítica y la consciencia de su propia posición llevaban a la autocrítica; la autocrítica a su vez a una reducción de lo artístico cada vez mayor en pos de lo ideológicamente útil.

Tan solo un mes después, en julio de 1974, el Grup de Treball instauró un "Servei Permanent de Resposta a la Premsa", con el que pretendían no solo defenderse de las posibles críticas –como la de Alexandre Cirici, en su artículo "Arte incestuoso", aparecida en el Diario de Barcelona el seis de octubre de 1974, en la que se expresaba en los siguientes términos: "el artista que esté queriendo inculcarnos algo es un puro estúpido"¹⁷⁷–, sino además abrir discusiones mediáticas sobre sucesos artísticos del momento e intervenir activamente en ellas. Muestra de esto son los textos elaborados para criticar la "Muestra de Arte Nuevo" organizada por una marca de automóviles, del mismo mes de julio, o la réplica a un artículo sobre la construcción de esculturas en las autopistas catalanas, de octubre de 1974, en los que criticaban el sistema artístico mercantilista y burgués donde el arte es empleado como propaganda para promocionar intereses privados. Asimismo, Renta Catalana, una gran empresa inmobiliaria, patrocinó en el mes de octubre la "Mostra d'Art Múltiple", en la cual el Grup de Treball participó presentando como obra un texto que criticaba la propia organización de la exposición y su selección de artistas, actuando de manera apropiacionista, como en una estrategia de *détournement*. El texto, nuevamente es empleado no en su vertiente lingüística "pura", sino instrumentalizado para

¹⁷⁶ UTRILLA, Lluís. *Cròniques de l'era conceptual*. Mataró: Edicions Robrenyo, 1980, p. 75.

¹⁷⁷ PARCERISAS, Pilar. Op. cit., p. 466,

vehicular un mensaje que supera la tautología. La posición crítica quedaba claramente explicitada, así como la actitud renovadora del arte y sus estructuras.

El último evento de importancia para la historia del Grup de Treball en el año 1974 fue la publicación en diciembre del número 28 de la revista *Qüestions d'Art*, el cual les fue encargado monográficamente. En él se reprodujeron obras de los componentes del grupo junto a algunos de sus textos, como el documento de "Informació d'Art Concepte" de Banyoles, una "Resposta a formulacions aparegudes a la premsa sobre l'avantguarda artística" o el texto de la Cinquena Universitat d'Estiu de Prada de Conflent. Asimismo se reprodujeron dos obras del Grup, una selección de *Anunciamos*, que aparece con el nombre "Anuncis als diaris", y *Proposta a la crítica*, una obra en la que enviaron una selección de sus textos a 36 críticos pidiéndoles una respuesta, que posteriormente sería publicada. Las respuestas significativas, o por lo menos aquellas publicadas, fueron tan solo cinco, entre las que destaca la de Simón Marchán, quien indicó que el grupo había "entrado en contacto con el fantasma del realismo", y le instaba a "salir de esta fase, so pena de caer en un reiterado hipercriticismo"¹⁷⁸. De nuevo la metodología conceptual de la encuesta, tomada de la práctica sociológica, era aplicada a la práctica artística. Por supuesto, la plasticidad, la estética o cualquier componente "romántico" del arte era dejado de lado en esa pérdida de lo artístico que la historiografía ha señalado como causa de la desarticulación de las estrategias del Grup. Desde 1974 en adelante eclosionó la práctica del "arte sociológico", primero en Francia y luego expandiéndose desde allí al resto del mundo –aunque había habido ejemplos más tempranos, como los de Hans Haacke en New York. Tuvo una breve relevancia, que en seguida quedó disuelta por la difícil, si no imposible, conjunción de la práctica artística y la científica que ya se ha señalado en este trabajo. Muchas obras del Grup de Treball, así como su actitud frente al campo artístico, pueden enmarcarse dentro de este "sociologismo", aunque la historiografía no lo haya hecho de manera explícita, sino como mero comentario para señalar la "dureza" de sus obras, aparentemente tan poco artísticas.

A comienzos del año 1975 el Grup de Treball continuó su tarea artístico-política escribiendo un pequeño texto sobre la necesaria implicación social e ideológica del artista para el catálogo de la exposición de Guinovart en la Galería Adrià de Barcelona. Comisarió además la muestra de arte "Granollers Vila Oberta", que "intentà mostrar la situació específica de l'art en una ciutat com Granollers, perifèrica a Barcelona però amb la qual comparteix una sèrie de trets"¹⁷⁹. El arte conceptual local, por otra parte, comienza a ser

¹⁷⁸ GRUP DE TREBALL. *Qüestions d'Art*, nº 28, 1974, pp. 49-52.

¹⁷⁹ *Grup de Treball*. Barcelona: Macba, 1999, p. 44.

institucionalizado, debido a la aparición de ciertas estructuras de soporte –contactos con galerías, revistas, exposiciones, ferias, etcétera–, y también por la repetición del mismo número de artistas en todas las muestras, lo cual generaba la difusión una serie de personajes relevantes que contradecía algunos de los supuestos conceptuales, como la lucha contra la figura moderna del artista como “genio”. Aunque de manera muy reducida, el conceptualismo es lentamente asumido por el campo artístico: la exposición de Guinovart dio introducción a lo conceptual en el sistema de galerías tradicionales, lo cual se vio continuado con la apertura de la barcelonesa Galería G, que intentaba comercializar obras conceptualistas. Además en junio de 1975 se inauguró la Fundació Miró, en la cual a través del “Àmbit de Recerca” se reconoció y dio apoyo a partir de entonces a gran parte del arte conceptual catalán.

Hacia el mes de octubre de 1975, la posición ideológica cada vez más radical del Grup de Treball acabó con la disolución del grupo ante la participación en la Bienal de París de ese mismo año. Por un lado, el distanciamiento entre práctica artística y posición ideológica, y por el otro, la importancia de las carreras personales de los artistas frente al movimiento colectivo del Grup –Francesc Torres y Antoni Muntadas presentaron sus currículums a la Bienal de manera externa al Grup–, condujeron a una inevitable separación. Asimismo la crítica y autoconsciencia del grupo no podía abandonar una posición autocrítica recursiva y paralizante que impedía su movimiento de avance, como había señalado Simón Marchán. La última obra del grupo, *Champ d’attraction. Document. Travail d’information sur la presse illégale des Pays Catalans* tan solo fue secundada por Francesc Abad, Jordi Benito, Antoni Mercader, Josep Parera y Dorothée Selz, y mostraba mediante diagramas, en once paneles, un estudio sobre la prensa clandestina al modo más puramente presentacional. Pretendiendo ilustrar la introducción y soporte del marxismo en Catalunya mediante ese tipo de publicaciones *underground* en el estado español, la idea de la obra giraba en torno al apropiacionismo de estructuras institucionales como la Bienal de París –o la de Venecia, donde se presentó en 1976 dentro de la muestra “España. Vanguardia artística y realidad social, 1936-1976”, así como la Fundación Miró, donde se expuso en 1977– para difundir contenido ideológico; no obstante hay que cuestionarse si el efecto de “ocupación política” de la obra era realmente efectivo, ya que su formalización, muy poco “artística”, causó el rechazo de algunas instancias. Esta obra, como la anterior *Proposta a la crítica* (1974) eran sumamente anti-artísticas para el sistema del arte del momento, y tal vez aún lo continúan siendo hoy en día, a pesar de su institucionalización, si se leen bajo un entendimiento tradicionalista del arte. Su utilidad y su “interés” social –empleando terminología kantiana– desactivaban lo “sublime” y “desinteresado” del arte.

Esto ha sido normalmente tratado de manera peyorativa, asumiendo que el arte no debe ser de esa manera; no obstante, la obra del Grup de Treball trabajaba programáticamente en este sentido, y tal vez podría decirse que aunque se sitúa en el límite mismo de lo artístico, era consecuente con sus postulados, y por lo tanto completa. Por supuesto, su activismo fue desactivado por un sistema del arte al que poco interesaba dicha integridad.

La muerte del dictador Francisco Franco el 20 de noviembre de 1975 aceleró la disolución del grupo, el cual, sumido en una situación de crisis interna, se encontró frente a un momento de euforia y disposición hacia el cambio. Sus reivindicaciones políticas y sectoriales parecieron de repente posibles y quedaron absorbidas finalmente por otras instancias: partidos políticos, asociaciones y sindicatos. La opresión del sistema dictatorial, al verse liberada, se resolvió en una expansión de las individualidades; la colectivización ya no era necesaria para hacer frente al sistema. No obstante, pese a la disolución del grupo, en los años siguientes su trabajo continuó activo, como puede señalarse por su participación en la exposición "Art amb nous mitjans, 1966-1975" en la Fundació Miró, en los meses de febrero a marzo de 1976, o en el certamen "Films / Arte Documentos Ondar 1976", que aunaba cine y arte, celebrándose primero en Madrid y luego en Barcelona. Sus luchas, además, por el reconocimiento de un estatus digno para el artista, aunque años después de su disolución, tuvieron sus frutos; como muestra de su importancia puede señalarse la discusión que en la revista *The Fox*, en los años 1975 y 1976 –es decir, en el mismo momento– se llevaba a cabo en New York: para quien le sirvan la precesión temporal y la contraposición de lo que se hacía en los centros del arte respecto a las periferias, las discusiones sobre la posición social del artista en España, mediante el Grup de Treball, y en los EE.UU., mediante los artistas del entorno de *The Fox*, fueron contemporáneas. El empuje ideológico y sectorial del Grup de Treball puede situarse en la vanguardia mundial desde un enfoque historicista de la materia. No obstante este reconocimiento del estatus del artista debe enmarcarse en un proceso mayor de consciencia del sistema mercantil del arte y de la obra de arte como mercancía, que tiene algunos de sus máximos exponentes en la obra de Marcel Broodthaers o en el texto *The Artists Reserved Rights Agreement* (1971) de Seth Siegelaub y el abogado Robert Projansky, posteriormente publicado en el catálogo de Documenta 5 (1972). Si bien estas propuestas sobre la posición del artista fueron precedentes en el tiempo, las reacciones del sistema institucional del arte –coleccionistas que se negaban a comprar obras vendidas bajo el contrato de Siegelaub y Projansky, por ejemplo¹⁸⁰– hicieron que solo cobrase verdadera relevancia en los años

¹⁸⁰ FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin. *Arte desde 1900. Modernidad Antimodernidad Posmodernidad*. Madrid: Akal, 2006, p. 554.

siguientes, con la continuación de las reivindicaciones y los posicionamientos ideológicos de colectivos como Grup de Treball o el del entorno de *The Fox*.

ii. El Grup de Treball como fenómeno

La anterior era una historia del Grup de Treball. Para completar este enfoque historicista, elaboraré a continuación un análisis "fenomenológico" o "informativo" del Grup de Treball, añadiendo así otras perspectivas no determinadas por la ordenación temporal, la originalidad o la precedencia. Desde el enfoque rizomático de la historiografía del último punto del capítulo anterior, al tratar de este modo la práctica conceptual de este grupo de artistas, se intentan superar la jerarquización y el dominio de los discursos de los centros de poder, aprehendiendo al mismo tiempo su multiplicidad y heterogeneidad.

En el trabajo del colectivo artístico que aquí sirve de ejemplo puede identificarse la *preponderancia de la idea frente a la forma*. Pero no tan solo de la idea "desinteresada" del arte, sino también del contenido útil, en un entendimiento ideologizado del arte que busca la utilidad en éste, contrariamente al entendimiento del arte por el arte de la modernidad occidental, cuya última instancia ha sido situada en el "art as idea as idea" de Joseph Kosuth. El Grup rechaza, por una parte, el formalismo, y por otra, la mera tautología. Así, su "desmaterialización" no se rige los procedimientos analíticos y positivistas del arte conceptualista post-minimalista norteamericano, sino deshace el objeto artístico tradicional por vías "superestructurales", esto es, por la atención a la utilidad y el "interés" de la idea antes que por su perceptibilidad.

El Grup de Treball es, desde su instauración, *consciente de su propia posición* respecto al campo artístico del momento, así como respecto al momento socioeconómico del tardofranquismo. También toma consciencia de su constitución como grupo compuesto de individualidades, que no obstante actuar de modo colectivo es capaz de respetar la idiosincrasia artística de cada uno de sus miembros –al menos ideológicamente. Podría decirse, empleando la terminología de Gilles Deleuze y de Antonio Negri y Michael Hardt, que el Grup de Treball se toma a sí mismo, y al conjunto de "los plásticos" como "multitud". Esta autoconsciencia conlleva unas prácticas que emplean la *autorreferencia* mediante dos estrategias: desde un enfoque generalista, toman como base de su trabajo artístico las reivindicaciones sociales y sectoriales de su entorno más próximo; desde un enfoque particular, tematizan su propio devenir en sus obras, como por ejemplo en *Treball col·lectiu que consisteix a verificar la distribució de 44 professions entre 113 persones*

segons una nota apareguda últimament a la premsa (1973). Esta autorreferencia conlleva una autorreflexión de la propia tarea como grupo de artistas, sumamente crítica, y que, según historiadores como Simón Marchán, conduce a una aporía en su práctica bajo el “fantasma del realismo”¹⁸¹.

La obra del Grup de Treball supone una *oposición a la obra de arte tradicional*, que afecta no solo a su formalización –empleando estrategias que van desde la presentación de información, como en *Treball col·lectiu sobre els artistes participants a Documenta 4 (1968) i Documenta 5 (1972) a Kassel (1973)*, a la realización de obras procesuales y situacionales, como en *Recorreguts (1973)*, pasando por la apropiación de medios de comunicación artísticos y extra-artísticos, como en *Anunciamos (1973)*–, sino también a sus fines, ya que en sus trabajos se pretende al mismo tiempo recibir *inputs* del entorno e influir en él. La posición de los sujetos artísticos modernos, tanto del creador como del espectador, es puesta en entredicho en sus prácticas: el artista, disuelto en el grupo, ya no es la figura principal de la creación artística, así como el público, que puede fotocopiar documentos o discutir en las mesas redondas, ya no es homogéneo y pasivo. Mediante su *rechazo a la visualidad moderna*, que se materializa en la discusión abierta frente a la figura paternalista de Antoni Tàpies¹⁸², toman, tal vez sin pretenderlo, una *posición anti-arte* –reconocible en el empleo de medios como el documento, el archivo, la recopilación de información, la repetición, la seriación o el diagrama– en pos de la utilidad y el “interés”, o, dicho de otra manera, contra el inmovilismo del “arte por el arte” moderno de otras prácticas como el Informalismo.

Asimismo, mediante la apropiación de los medios señalada, trabajan a favor de la *hibridación de los roles tradicionales* del campo artístico. Toman, por ejemplo, el papel del comisario en sus exposiciones “*Informació d’Art*” en Tarragona y Terrassa, o del crítico y editor en el número 28 de la revista *Qüestions d’Art*. Pretenden, de este modo, modificar las estructuras del sistema-arte de su momento.

La importancia en el Grup de Treball de la *interdisciplinariedad y la hibridación de disciplinas* es crucial, y conlleva que su trabajo sea *heterogéneo*. Por un lado, afecta a los propios componentes del grupo, que provenían de orígenes sociales y educativos diferentes: Carles Santos estudió piano en el conservatorio, Antoni Mercader y Antoni Muntadas, en la Escuela de Industriales, Pere Portabella venía del cine, Francesc Torres de las artes aplicadas, Jordi Benito de la arquitectura técnica, Francesc Abad estudió en la Escuela de Artes y Oficios de Terrassa y comenzó con la pintura, Àngels Ribé estudió sociología y luego

¹⁸¹ GRUP DE TREBALL. *Qüestions d’Art*, nº 28, 1974, p. 51.

¹⁸² Revisese, por ejemplo, *Grup de Treball*. Barcelona: Macba, 1999, pp. 36-39.

cerámica. Debido a esto, sus prácticas artísticas tomaron los caminos más dispares, desde el filme en *Film col·lectiu* (1974), hasta las charlas y presentaciones públicas, como las de los "Nuevos comportamientos artísticos" de 1974; desde la distribución de textos o su presentación como obra de arte, a la fotografía o el diseño gráfico. Música, teatro, acciones, películas, vídeo, pintura, instalaciones, ambientes, mediciones, escultura, fotografía, performance; esta interdisciplinariedad multimedial colabora junto a otras estrategias para desvincular al trabajo del Grup de la práctica del arte moderno, superando algunas de sus premisas básicas, como la autonomía o el "desinterés".

Tal vez las dos características más importantes del conceptualismo del Grup de Treball sean la *importancia que otorga al contexto* y su *ideologización*. Éstas han sido señaladas a lo largo de este trabajo como propias de los conceptualismos periféricos. Si se tiene en cuenta el entorno político y social de la Catalunya de ese momento, tal vez más sometida bajo la dictadura de Franco que el resto de España –la opresión era generalizada; sin embargo en esta región, además, las características "nacionales" locales eran duramente reprimidas–, la inexistencia de un sistema del arte independiente del control estatal, o el control de los medios por parte de una oligarquía ultraconservadora o simplemente colaboracionista, así como la cerrazón del país frente a los centros mundiales de producción artística y cultural, puede entenderse que el Grup de Treball, pese a su posición en Europa, forma parte de la periferia. Ésta, como ha sido indicado en el prefacio de este trabajo, no solo actúa de las fronteras occidentales hacia fuera, sino también en un degradado de poder dentro de sus propios territorios. Así, el criticismo extremo del Grup, su oposición al contexto –en sus dos vertientes, socioeconómica y del arte, a través de ciertos puntos compartidos, como la división del trabajo, el control por las oligarquías y el capital o la ruptura frente a unas tradiciones anquilosadas–, su ideologización, socialista y marxista frente al fascismo del régimen, y su interés por analizar y modificar la sociedad, colaboran en el entendimiento de un arte conceptual periférico politizado, que juega a favor de la relación de identificación entre el arte y la vida y de la crisis de la representación moderna, sustituida por la presentación "interesada".

En el análisis fenomenológico del arte conceptual que ha sido realizado en el capítulo segundo se señalaban unas premisas generales asociadas al origen de las prácticas conceptuales que pueden aplicarse al caso del Grup de Treball. Eran, en primer lugar, *la simultaneidad histórica de las prácticas conceptuales*, que se suceden en los diversos contextos en las décadas de los sesenta y los setenta. En el Grup pueden encontrarse conexiones con las prácticas internacionales, que no se resuelven mediante la simple influencia, sino mediante el recurso a flujos de información derivada de entendimientos

generalizados y corrientes de pensamiento, así como de la difusión global de lo artístico y las nuevas redes creadas por la incipiente expansión internacional del campo del arte: grandes centros de exposiciones, ferias, revistas de alcance mundial, televisión, teléfono, aerolíneas, etcétera.

También se da la *necesidad de una modernidad precedente occidentalizada*, que se puede identificar en el caso catalán con el Informalismo, como práctica institucionalizada a la que oponerse, y la modernidad de las vanguardias españolas, que se encuentra en esos años en plena recuperación, como el Surrealismo o las figuras de Joan Miró, Salvador Dalí o Joan Brossa. La *existencia de un sistema del arte incipiente o en transformación* influyó en la parición de estas nuevas tendencias o comportamientos, que en un primer momento fueron rechazados para después iniciarse su institucionalización.

Asimismo, se señalaba otra premisa propia del conceptualismo que no alcanza a cumplirse totalmente en el arte conceptual del Grup de Treball: la que relacionaba el conceptualismo con el *tránsito entre las formas modernas y las posmodernas*. Debido al hipercriticismo del grupo, que fue reduciendo la componente artística de su trabajo en busca de una utilidad y afectación del entorno, así como a la muerte del dictador, que cumplió con su utopía de una transformación social, vaciando de sentido gran parte de sus propuestas –al menos aparentemente, tal vez la historia posterior haya demostrado la actualidad de su discurso–, así como las carreras individuales de algunos de sus componentes, en pleno ascenso, el propósito del Grup de Treball quedó inconcluso. Realizaron una completa oposición a la modernidad artística, pero sus formas no se materializaron como una propuesta superadora de la misma. El desarrollo del campo artístico del país, sumergido en una vorágine desarrollista, individualista y comercial, ayudó a acallar sus propuestas bajo la recuperación de lo tradicional en el arte. Como señala Lluís Utrilla respecto a la exposición del FAD de 1974, la pintura “envolvía, como una premonición, al arte conceptual”¹⁸³. Habiendo roto con la modernidad, el Grup de Treball no supo erigirse como precursor de la posmodernidad, tal vez porque ésta esté asociada a un sistema neoliberal global que iba contra el posicionamiento marxista sostenido por el grupo.

Finalmente, ya revisadas las características del arte conceptual general frente a las del Grup de Treball, pueden señalarse otras tres que son particulares de su conceptualismo local. Este colectivo practicaba un arte “con mensaje”, que implicaba una *gran importancia de la pedagogía*. Los intentos del Grup de modificar el contexto mediante un aporte

¹⁸³ UTRILLA, Lluís. *Cròniques de l'era conceptual*. Mataró: Edicions Robrenyo, 1980, p. 75.

enriquecedor son inherentes a su práctica. Esta estrategia también puede seguirse en la crítica artística local del momento, como en la de Carles H. Mor, que pertenecía al Grupo, o la de Joaquim Dols. En otros conceptualismos, o bien no se pretendía modificar otro contexto fuera del artístico, como en el primer conceptual "puro" norteamericano, o bien la intención residía en la acción directa sobre el entorno, como en el grupo de acción de *Tucumán Arde* argentino. El Grup de Treball realizó una práctica educativa y formativa al margen de éstas otras opciones, que tal vez no tuvo apenas resultados en la sociedad, pero es destacable por su intención. Dicho esto, se hace necesaria una puntualización que el propio Antoni Mercader, miembro administrador del grupo, hacía sobre el asunto:

M'agradaria destacar el caràcter instructiu amb què es van plantejar les exposicions. Jo diria que es tractava d'una flaire particular i estranya, sense tuf pedagògic o didàctic, que traspuaven algunes de les actuacions d'aquella època, d'encreuament multisectorial, pluridisciplinari i transversal, d'un moment que de seguida va decaure a causa dels esdeveniments.¹⁸⁴

Mercader rechaza el "tufo pedagógico" ante cualquier posible acusación de dogmatismo. Por supuesto ese término no es traído aquí a colación por esa vertiente de imposición por la educación, sino todo lo contrario, por la libertad que el Grup ofrecía al público de participar en la difusión de la información expuesta. El impulso formador o pedagógico, sobre todo, no estaba basado en una intención de denotar superioridad frente al público desconocedor de esas prácticas conceptuales. Muy al contrario, se buscaba transformar la sociedad y su relación con el arte al mostrar esas nuevas opciones frente a las tradicionalistas imperantes.

Las otras dos características propias del Grup de Treball se interrelacionan. Son por un lado, la *integridad ideológica*, y por el otro, su *autodestrucción*, esto es, la invalidación de su propio trabajo por el hipercriticismo que llevaba a cabo. La segunda se produce por la primera: al no aflojar en ningún momento la tensión ideológica –tan solo en lo respectivo a las prácticas individuales, extra-grupales–, ésta solo pudo conducir a un alejamiento definitivo de lo artístico en pos de una utilidad social completa, la cual quedó además disuelta por el fin de la dictadura. Sin duda la integridad ideológica del grupo, o al menos de muchos de sus miembros, jugó en su contra, pero ¿es esto una desventaja, o un valor?

¹⁸⁴ *Grup de Treball*. Barcelona: Macba, 1999, p. 11.

4.b. Análisis crítico de la historiografía del Grup de Treball

Para analizar la historiografía sobre el Grup de Treball emplearé la misma distinción que he realizado anteriormente para la revisión de la historiografía del fenómeno conceptual en general, esto es, una primera aproximación a los textos y comentarios realizados durante el periodo de actividad e influencia del grupo, para después entrar en las teorizaciones a posteriori.

También como anteriormente, al tratar de la historiografía del momento, pueden separarse aquellos textos teóricos realizados por los propios artistas de los realizados por historiadores, periodistas y teóricos. En la producción del Grup de Treball tiene un gran papel el texto crítico, como dan cuenta los numerosos manifiestos y comunicaciones que hicieron públicos durante su actividad. El propio grupo fue su primer exégeta y analista, al mismo tiempo que criticaba su contexto artístico y sociopolítico. En el catálogo de la exposición *Grup de Treball*, que tuvo lugar en el Macba entre febrero y abril de 1999, se encuentra una muy amplia selección de los textos del grupo, treinta en total, veintisiete de los cuales fueron firmados bajo el epígrafe del Grup¹⁸⁵. Estos escritos son propuestas de trabajo, diagnósticos de la situación actual del campo del arte local y nacional y presentaciones del ideario del grupo, que se muestra claramente de izquierdas. Sus comentarios sobre su propia posición son muy acertados en el reconocimiento de la heterogeneidad del grupo –“el grup es constitueix i es proposa continuar com una possible plataforma «heterogènia» que possibiliti i agilitzi la capacitat de resposta global dels artistes plàstics”¹⁸⁶–, de sus repeticiones y conflictos internos –“L’ambigüitat, les reiteracions i l’esquematisme existents al document reflecteixen les contradiccions entre nosaltres”¹⁸⁷–, o incluso de su futura disolución –“se’ns ha fet evident que si no es treballen correctament les contradiccions entre el grup i els seus membres les practiques i actuacions individuals dels components del grup poden veure’s coartades i fins i tot en definitiva anul·lades per la dinàmica del grup i per les necessitats de la seva línia d’acció”¹⁸⁸. Difícilmente la crítica podía ser más tajante y precisa de lo que el propio grupo era, a no ser la de personajes que hubiesen sentido peligrar sus propias posiciones por la aparición del Grup de Treball, como Antoni Tàpies, o la de analistas con gran ojo, como Simón Marchán, por ejemplo.

¹⁸⁵ Véase el catálogo, citado en la nota anterior o en la bibliografía del trabajo.

¹⁸⁶ Texto núm. 7, “Cinquena Universitat d’Estiu de Prada de Conflent”, 1973. Véase Op. cit., p. 65.

¹⁸⁷ Texto núm. 16, “Comunicat”, 1974. Véase Op. cit., p. 77.

¹⁸⁸ GRUP DE TREBALL. *Qüestions d’Art*, nº 28, 1974, portada trasera.

La segunda fuente historiográfica de importancia durante los años de actividad del grupo es el libro de Simón Marchán *Del arte objetual al arte de concepto*. Aparecido en 1972, este trabajo fue revisado por el autor apareciendo una segunda versión en 1974, en la cual amplió su tercera parte, "Nuevos comportamientos artísticos en España"¹⁸⁹, que hace referencia al arte conceptual nacional. En general el tono de la obra se hace eco de las corrientes semióticas del momento para el análisis de lo artístico, si bien en la última parte este tono queda remitido bajo otro más ensayístico, descriptivo de la situación nacional de la cual él mismo formaba parte. Explicando sobre todo las aportaciones de los artistas individuales, describe la exposición *Informació d'Art Concepte a Banyoles* de 1973, la polémica del Grup con Tàpies, lo acontecido en la Cinquena Universitat d'Estiu de Prada, la muestra *Informació d'Art* de Terrassa, y los "Nuevos comportamientos artísticos". Del Grup de Treball destaca su politización, su carácter autorreflexivo y de crítica a las condiciones de producción del arte, e incluso alaba la intención del Grup de llevar a cabo un trabajo a favor del sector artístico. Sin embargo, critica sus prácticas artísticas, que parecen no deshacerse del "vanguardismo" del mismo modo que lo hacen sus textos. Por lo temprano de sus comentarios, Marchán habla de un "proceso abierto" en las nuevas prácticas, señalando que "entre los problemas específicos figura el de las tensiones existentes entre ciertas propuestas teóricas o las supuestas prácticas posibles y las experiencias concretas realizadas hasta ahora"¹⁹⁰.

En 1975 Victoria Combalia publicó *La poética de lo neutro*¹⁹¹. Este trabajo sigue el esquema del libro *Conceptual Art* escrito por Ursula Meyer en 1972, esto es, la forma academicista en la que una introducción teórica es seguida de casos prácticos, aunque con proporciones diferentes de las partes –Meyer da preponderancia a las proposiciones y comentarios de los artistas, mientras que Combalia emplea más páginas en su análisis del fenómeno. En él la historiadora analiza el conceptualismo "purista" de los centros de producción, aunque incluyendo pequeños comentarios referentes a las prácticas conceptuales locales en algunos apartados. De ellas, sin embargo, tiende a descartar sus propiedades características frente a aquellas que las vinculan a las de las metrópolis artísticas. Combalia plantea una revisión de lo que es arte conceptual que ha quedado un tanto desactualizada por su único foco en el conceptualismo de las metrópolis artísticas, aunque esto puede disculparse por lo temprano de su aparición, aún en plena efervescencia del fenómeno. Los diferentes apartados tratan de temas como el paso de la representación a la presentación, la mitificación de la idea o los antecedentes históricos del arte

¹⁸⁹ MARCHÁN, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal, 2012 (1974, 1986), pp. 409-439.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 438.

¹⁹¹ COMBALIA, Victoria. *La poética de lo neutro*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1975.

conceptual, entre otros; los más reseñables son aquellos que hacen referencia a la inserción del conceptualismo en el sistema del arte del momento y a su relación con el cientifismo y la epistemología positivista, de la que indica que su función es actuar “explícitamente como redundancia” a causa del “vacío –vacío de lugar y de función– a que parecen haber abocado las artes plásticas”, señalando también las implicaciones ideológicas provenientes del empleo de estas metodologías¹⁹². No obstante, para lo que aquí interesa, la referencia al Grup de Treball se sitúa en torno a la relación del conceptual con su entorno. Muy críticamente destaca su influencia respecto a las prácticas de los centros de producción, su limitación práctica y su contradicción entre la teoría y la formalización de trabajos de arte. Del cartel *Repressió* (1973), única obra del Grup que analiza, escribe que “no inaugura ningún estilema estético nuevo (pues es una copia del de Kosuth), pero consigue, con la simple cita (aceptada por lo que de «institucionalización» tiene el diccionario), un poder altamente subversivo”¹⁹³. Puede apreciarse la contradicción del comentario: por una lado señala el poder transformador de la obra, que amplía los registros del conceptualismo “puro”, y por el otro la desdeña por su vinculación a éste.

Habría una última fuente historiográfica contemporánea a la práctica artística del Grup de Treball, que correspondería al conjunto de los artículos aparecidos en prensa¹⁹⁴. Abarcan un amplio espectro de comentarios, desde el descriptivo a la crítica teórica. Destaca entre ellos la crítica de Antoni Tàpies al conceptualismo nacional en “Arte conceptual aquí”, aparecido en *La Vanguardia Española* el 14 de marzo de 1973. En este y otros artículos, como el de Pere Gimferrer en *Serra d’Or*, “Implicacions d’un debat”, de junio de 1973, o el de Juan Manuel Bonet en el número 21 de la revista *Nueva Lente* de noviembre del mismo año, “Polémica Tàpies / Grupo Conceptual español”¹⁹⁵, tuvo lugar una gran polémica mediática, en la cual el Grup de Treball participó, como ha sido descrito en el primer apartado de este capítulo (p.90). Fuera de este caso, en general los artículos de prensa relataban las situaciones de conflicto generadas por el Grup, como la sucedida alrededor de la exposición *TRA-73*, sobre la que escribieron Alexandre Cirici en *Serra d’Or* –“TRA-73”, aparecido en mayo de 1973–, o Daniel Giralt-Miracle y Fina Miralles en *Destino* –“Tra, la, la...” , aparecido en abril de 1973 en la misma revista–, entre otros¹⁹⁶. Así, en publicaciones como las nombradas, además de *Batik*, *Qüestions d’Art*, o *Comunicación*, estos y otros personajes, como Teresa Camps, Simón Marchán o los grupos

¹⁹² COMBALIA, Victoria. Op. cit., pp. 63-64.

¹⁹³ COMBALIA, Victoria. Op. cit., pp. 36.

¹⁹⁴ Véase *Idees i actituds. Entorn de l’art conceptual a Catalunya, 1964-1980...* Barcelona: Centre d’Art Santa Mònica, 1992, pp. 239-241.

¹⁹⁵ PARCERISAS, Pilar. *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Madrid: Akal, 2007, p. 243.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 244.

de críticos TMGFD y G4, hicieron crónicas, más que análisis en profundidad, sobre algunos de los sucesos del Grup de Treball.

Fuera ya del periodo activo del Grup de Treball, y siguiendo un orden cronológico, apareció en 1980 el libro *Cròniques de l'era conceptual*¹⁹⁷, escrito por el artista Lluís Utrilla. En este volumen, escrito en tono literario y personal, ocultando nombres y utilizando la ironía e incluso el humor, Utrilla realiza un repaso de las prácticas conceptuales que tuvieron lugar en Catalunya en el periodo entre 1971 –“Primera Mostra d'Art Jove de Granollers”– y 1975 –apertura de la Fundació Miró. Resulta un trabajo muy ameno, lleno de anécdotas y pequeños hechos que, por su aparente poca importancia, no constan en otros textos más académicos. Utrilla formó parte de los concursos de arte joven de Granollers, así como de *TRA-73* y de los “Nuevos comportamientos artísticos”, y relata éstos, además de otros sucesos, como la polémica del Grup de Treball con Tàpies o lo acontecido en *Informació d'Art Concepte* en Banyoles, rememorando el ambiente en el que tuvieron lugar. Es de destacar, además, que aunque Utrilla después formase un grupo conceptual a parte del Grup de Treball, junto a Olga L. Pijoan y Carlos Pazos, cuando el Grup estaba todavía en formación, firmó el documento de respuesta a Tàpies, con lo cual sus testimonios y descripciones pueden tomarse como muy próximos, de primera mano.

Hasta comienzos de los años noventa la historiografía del arte conceptual del Grup de Treball se detiene. En 1990 Juan Vicente Aliaga y José Miguel G. Cortés publicaron el libro *Arte conceptual revisado*, en la introducción del cual añadieron un breve párrafo sobre el Grup, poniendo énfasis en que “para este grupo arte y vida eran dos partes de un mismo todo” y en que sus escritos “reflexionaban sobre la represión de la libertad de expresión en los medios de comunicación”¹⁹⁸; no obstante el conjunto de este trabajo trata sobre todo del arte conceptual en su vertiente internacional de los centros de producción, sin profundizar respecto al conceptualismo del Grup. Salvo por esta cita y por una mención en la entrevista que los autores realizan a Simón Marchán¹⁹⁹, el trabajo teórico no aporta novedad al entendimiento del Grup de Treball en sí mismo; sin embargo sí se llevan a cabo reflexiones importantes sobre el desarrollo del arte conceptual en general y su actualización, el neo-conceptualismo, como en la entrevista con Stuart Morgan²⁰⁰, por ejemplo.

A partir de entonces, el interés personal y académico de la historiadora del arte Pilar Parcerisas sobre el arte conceptual catalán comienza a recuperar estas prácticas en

¹⁹⁷ UTRILLA, Lluís. *Cròniques de l'era conceptual*. Mataró: Edicions Robrenyo, 1980.

¹⁹⁸ ALIAGA, Juan Vicente; CORTÉS, Miguel G. *Arte conceptual revisado*. Valencia: Servicio Publicaciones Universidad Politécnica de Valencia, 1990, p. 8.

¹⁹⁹ *Ibidem*, pp. 49-51.

²⁰⁰ *Ibidem*, pp. 117-129.

general y las del Grup en particular. En 1992 comisarió para el Centre d'Art Santa Mònica la exposición *Idees i actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980...*, que tuvo lugar entre enero y marzo. En ella realizó un panorama muy completo de las prácticas "pobres", "conceptuales" y "efímeras" en Catalunya, que incluía trabajos de Francesc Abad, Eugènia Balcells, Jordi Benito, Jordi Cerdà, Josep Domènech, Eulàlia, Benet Ferrer, Ferran Garcia Sevilla, Sílvia Gubern, Àngel Jové, Antoni Llena, Miralda, Josefina Miralles, Muntadas, Noguera, Jordi Pablo, Carles Pazos, Josep Ponsatí, Carles Pujol, Joan Rabascall, Àngels Ribé, Benet Rossell, Carles Santos, Francesc Torres y Jaume Xifrà, además del Grup de Treball. Mostrando expositiva y teóricamente las tesis que más tarde registraría en sus muy importantes trabajos publicados, Parcerisas y un gran equipo de profesionales y críticos del campo artístico relacionado con el arte conceptual plantearon por primera vez una cronología rigurosa del arte conceptual en Catalunya. Trataron de un amplio abanico de aspectos, sobre todo en el catálogo, donde se tocan los temas de la crítica en aquellos años, de la ideologización de las prácticas, de las influencias del arte de los centros de producción, o de los medios experimentales, entre otros. Además se acompañó de biografías y de unas muy extensas bibliografías de los artistas. En concreto, del Grup de Treball se expusieron las obras *Anunciamos*, *Cartell per a Solidaritat amb el mon obrer*, *Recorreguts*, el texto presentado como obra en la "Mostra d'Art Múltiple" de 1974, y *Champ d'attraction. Document. Travail d'information sur la presse illégale des Pays Catalans*. También aparecen en el catálogo unos pequeños comentarios de algunos componentes del Grup, así como el artículo "Sobre el Grup de Treball", escrito por el "administrador" y participante del grupo, Antoni Mercader. En este texto se expone clara y concisamente la historia del Grup de Treball que ha sido relatada en el apartado anterior, atendiendo al origen del grupo, a su disolución, a sus componentes, y a los sucesos más importantes, desde Banyoles hasta la Bienal de París de 1975. Mercader destaca el apropiacionismo de los medios y la lucha sectorial y política como prácticas propias del colectivo, añadiendo además un pequeño comentario sobre la recepción historiográfica del grupo, en el que destaca que "els estudiosos del GDT han estat molt pocs"²⁰¹.

Sin abandonar la figura de Pilar Parcerisas, clave en la historiografía del arte conceptual del Grup, cabe destacar que, al hilo de la exposición de 1992, dos años más tarde publicó un artículo, "Arte conceptual en Cataluña, revisado veinte años después" en el *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*²⁰² como respuesta a otro de Victoria

²⁰¹ *Idees i actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980...* Barcelona: Centre d'Art Santa Mònica, 1992, p. 71.

²⁰² PARCERISAS, Pilar. "Arte conceptual en Cataluña, revisado veinte años después", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, núm. 2, 1994, p. 235-263.

Combalia aparecido en el boletín anterior del museo en el que, a modo de revisión bibliográfica de la exposición y del catálogo, hacía una dura crítica a éstos²⁰³. El asunto sirvió para que Parcerisas demostrase públicamente sus amplios conocimientos sobre el arte conceptual catalán, y para que justificase muchas de las propuestas de su comisariado. En su texto relata sucesos de gran interés para la historia del Grup de Treball que no figuran en otras bibliografías, como lo sucedido en el evento "Informació d'Art" de Tarragona en 1973: se suspendieron las acciones, las charlas y la mesa redonda sobre el arte conceptual como protesta por la detención de los miembros de la Asamblea de Catalunya. También desgrana su postura frente a la mimesis del conceptual nacional sobre el de los centros de producción artística que propone Combalia, señalando ciertas características propias del conceptualismo local, como una objetualidad más marcada o la atención ideologizada al contexto como distinciones de éste. Además pone en valor las interpretaciones abiertas del conceptualismo periférico sobre aquellas otras que creen en la importancia determinante del "purismo" conceptual, como la de Combalia, demostrando una concepción de la historiografía del fenómeno mucho más abierta y con múltiples enfoques, como aquí se pretende.

Tras esta polémica, la siguiente referencia de importancia para la historiografía del Grup de Treball la encontramos en la exposición extensiva y monográfica que se llevó a cabo en el Macba en 1999. *Grup de Treball*, ideada por Antoni Mercader y Gloria Picazo, reunió la obra del grupo, que quedó depositada en los fondos del Macba. Asimismo se elaboró un catálogo con numerosos textos y manifiestos del Grup, una bibliografía, una cronología y artículos analíticos de Mercader y Pilar Parcerisas. El primero ampliaba el texto del catálogo de la exposición de 1992 *Idees i actituds...*, añadiendo comentarios respecto a la institucionalización de la obra del Grup y sus efectos sobre su entendimiento: "No voldria amagar la preocupació per alguns dels interrogants i possibles buits (conceptuals i tècnics) que planteja la patrimonialització i la producció del Grup de Treball"²⁰⁴. Parcerisas, por su parte, hace hincapié en el análisis de la ideologización del grupo, que, aunque de modo abierto y progresista, todavía no hace referencia a las últimas teorizaciones globalizadas –Ramírez, Camnitzer y otros–, cuestionadoras del discurso historiográfico centrista respecto a los conceptualismos latinoamericanos, de las que sí se hace eco en obras como *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos* (2007), que será comentada en lo siguiente.

²⁰³ COMBALIA, Victoria. "P. Parcerías (ed.), *Idees i actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980...*", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, núm. 1, 1993, p. 343-349. Nótese que el nombre de Parcerisas aparece con un error tipográfico.

²⁰⁴ *Grup de Treball*. Barcelona: Macba, 1999, p. 6.

Ese mismo año, 1999, el Grup de Treball estuvo presente en la exposición *Global Conceptualism: Points of Origin*, que tuvo lugar en el Queens Museum of Art de New York, viajando después al Walker Art Center de Minneapolis y al Miami Art Museum. Esta muestra, como hemos comentado respecto a la historiografía del arte conceptual general, fue polémica, al darle la vuelta al discurso centrista y primermundista que hasta entonces se había aplicado a las prácticas conceptuales. El Grup de Treball participó con la obra *Recorreguts*, aunque en el catálogo se reproduce también *Anunciamos*, en un tamaño muy reducido, junto a un pequeño resumen de la historia del grupo²⁰⁵. Aunque la aparición del Grup en esta muestra sea meramente indicativa, no habiéndose incluido su práctica en el desarrollo teórico que sirve de tesis curatorial más que como huella del conceptualismo politizado en Europa, la importancia que han tenido los enfoques allí propuestos hacen que esta cita sea una referencia obligatoria. En ella se basa una de las premisas de partida de este trabajo, esto es, la recuperación del Grup de Treball ante las últimas teorizaciones descoloniales de la exégesis del conceptualismo.

En el año 2005 tuvo lugar en el Museo Reina Sofía la exposición *El arte sucede: Origen de las prácticas conceptuales en España (1965-1980)*. Comisariada por Rosa Queralt, en esta muestra se exhibió la obra del Grup de Treball *Encuesta a 24 galerías de Madrid* (1974). En el intento de destacar el arte conceptual nacional, se puso el énfasis en artistas de toda la península, cosa que tan solo había sido intentada anteriormente en la exposición *Fuera de formato* (1983), comisariada en el Centro Cultural de la Villa de Madrid por Concha Jerez, Nacho Criado y Teresa Camps –y que no contó con la presencia del Grup de Treball–; esta muestra, en pleno proceso de recuperación de la pintura y las prácticas tradicionales en los años ochenta, puso de relieve la desunión y el desinterés del conceptualismo nacional²⁰⁶. El intento de elaborar un panorama general del arte conceptual español llevado a cabo en el MNCARS tampoco se eximió de la polémica, sobre todo por el texto de Victoria Combalía publicado en el catálogo²⁰⁷, en el cual la historiadora, en su línea de subsumir las prácticas nacionales a aquellas sucedidas “originalmente” en los centros, dedicó sus páginas a señalar las precedencias temporales y las supuestas imitaciones del conceptualismo local respecto al internacional, sin, por supuesto, aportar cualquier novedad o avance en el análisis del fenómeno. En este texto Combalía señala

²⁰⁵ *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*. New York: Queens Museum of Art, 1999, pp. 248-249.

²⁰⁶ Pueden revisarse estos sucesos en GUTIÉRREZ, Mónica [En línea]. *Fuera de formato: evolución, continuidad y presencia del arte conceptual español en 1983*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2004 (1997). Tesis Doctoral. Disponible en: <<http://eprints.ucm.es/tesis/19972000/H/1/H1011901.pdf>> [Consultado 28 mayo 2015].

²⁰⁷ COMBALIA, V. “El arte conceptual español en el contexto internacional”. En: *El arte sucede: origen de las prácticas conceptuales en España, 1965-1980*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2005, pp. 20-35.

sobre el Grup de Treball que, debido al contexto de dictadura y a la precariedad de los medios, no se insertó en circuitos internacionales –“solo” viajó a París y Venecia–; asimismo asimila su arte al del CAYC argentino, señalando la precedencia del arte politizado de Hans Haacke sobre éstos; también insiste en la mimesis del trabajo de Kosuth en el cartel *Repressió*, que ya había indicado en su libro de 1975; y por último destaca su proximidad política al PSUC, que “era un *lobby* antifranquista políticamente correcto. Nada más lejos del espíritu individualista y original de los artistas experimentales”²⁰⁸. Como se puede apreciar, el discurso de esta historiadora es reticente a abandonar los preceptos de originalidad, precedencia y calidad artística basados en la historiografía tradicionalista que anteriormente han sido señalados como productores de un enfoque inmovilista y conservador sobre el fenómeno conceptual, tanto local como internacional.

Por último es de destacar el trabajo de Pilar Parcerisas, *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980...*²⁰⁹. Se trata del trabajo más extensivo que se ha realizado sobre el arte conceptual nacional, así como en concreto del Grup de Treball. Esta historiadora, con experiencia en el tema, como se ha visto por las exposiciones y artículos anteriores, elaboró una explicación que se hace eco de los diferentes enfoques sobre el arte conceptual: tanto del historicismo tradicional que lo vincula al conceptual de los centros de producción, como de las últimas teorizaciones sobre el asunto surgidas alrededor de los trabajos teóricos y expositivos de Mari Carmen Ramírez y Luís Camnitzer, así como también muestra sus propias teorías sobre la presencia un aspecto local, catalán, en ciertas prácticas conceptuales. Utiliza para ello las herramientas propias del historicismo tradicional, como la cronología o la biografía, señalando precedencias y originalidades, sin hacer de la historiografía descolonial el núcleo de su trabajo; sin embargo también realiza análisis muy interesantes de aspectos específicos de las prácticas conceptuales o de su contexto, como en los apartados sobre los artistas y el cine, las concepciones de los ejes Madrid-Barcelona y Mallorca-Barcelona, o el muy reseñable capítulo destinado al análisis de la crítica, “Por una crítica del arte «conceptual»”²¹⁰. Con numerosos ejemplos y fotografías, se trata de una obra de obligada consulta sobre el tema, y un punto de partida excelente para revisar el conceptualismo local desde las últimas teorizaciones que ponen el acento en las periferias y los discursos alternativos sintéticos –aquellos que tratan el tema desde enfoques globales, etnográficos, sociológicos, del género y el feminismo u otros– que, aunque no juegan un papel central en

²⁰⁸ COMBALIA, V. Op. cit., p. 29.

²⁰⁹ PARCERISAS, Pilar. *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980...* Madrid: Akal, 2007.

²¹⁰ PARCERISAS, Pilar. Op. cit., pp. 334-355.

el libro, puesto que el asentamiento de una historia analítica y documentada es preponderante, son mencionados y valorados.

4.c. La posición del Grup de Treball respecto a las clasificaciones del conceptualismo

Como ha sido indicado en el apartado "2.e. El problema de la clasificación del arte conceptual", el Grup de Treball rehuía de ser ubicado dentro del "arte conceptual". Allí ha quedado visto también cómo el conceptualismo escapaba a cualquier intento de clasificación por su heterogeneidad, multiplicidad e hibridez, así como por ser cualquier categorización funcional un medio abstrayente, jerarquizante y reproductor de estructuras de dominio que proviene de entendimientos de lo artístico devenidos de la modernidad. Puesto que el arte conceptual se planteaba como una reacción contra lo moderno –al mismo tiempo que no podía sino basarse en ello para proceder–, los resúmenes lineales y las taxonomías radicales no pueden aprehenderlo. No obstante, a pesar de que el conceptualismo solo podía entenderse como un rizoma, o precisamente por ello, cualquier intento de clasificación posee cierto grado de "verdad", entendida ésta no como absoluta, sino como un proceso colaborativo. En este apartado revisaré la posición del Grup de Treball respecto a las diferentes clasificaciones de lo conceptual, calificándolo con aquellas propiedades devenidas de ellas, en un intento de acercarme a través de esta metodología al núcleo de su práctica por medios no historicistas ni jerarquizantes.

Desde la primera distinción historiográfica entre un conceptualismo "puro" lingüístico, post-minimalista, y otro "impuro", el Grup de Treball se sitúa claramente en la versión "pervertida" del arte conceptual. Sus prácticas, aunque toman aspectos que lo asemejan al análisis lingüístico, como por ejemplo en el cartel *Repressió* (1973), van más allá del mero análisis del lenguaje para aportar un sentido político y social, esto es, una utilidad a las propuestas. Esta deriva "interesada" de la morfología del conceptualismo lingüístico se apropia de ella para superarla. Además, teniendo en cuenta que el "purismo" del arte conceptual está asociado a una clasificación geográfica y temporal reproductora del dominio de los centros de poder, y siendo el conceptualismo del Grup uno periférico, subalterno, y un poco tardío aún en su contemporaneidad al conceptual de los centros artísticos, no puede ser sino clasificado como "impuro".

A su vez Simón Marchán proponía tres vertientes del arte conceptual, una lingüística, una empírico-medial y una tercera ideológica. Sin duda el Grup de Treball se enmarca en la tercera. El propio Simón Marchán indicaba que el trabajo del grupo estaba asediado “por el fantasma del realismo”, como ha sido visto. La ideología y la política estaban tan presentes en las prácticas artísticas del Grup que aparentemente condujeron a una aporía irresoluble entre las propuestas teóricas y las formalizaciones del grupo. En este trabajo, pese a reconocer la validez del análisis de Marchán, se propone que esta disolución del Grup de Treball, acaecida por el hecho de haber superado en sus obras la contextualización y la utilidad a la cualidad artística –“artística” en tanto que “estética”, según un entendimiento tradicional de lo que debe ser arte–, ésto no desmerece su trabajo. Al contrario, revisado desde un enfoque actualizado, la obra del Grup cobra mayor valor respecto a la situación del campo artístico de su momento e incluso de hoy en día, cuando el arte por el arte moderno empieza a disolverse; además, desde un posicionamiento ideológico, la integridad con la que llevaron a cabo sus propuestas no puede sino señalarse como paradigmática. Hasta el momento podríamos definir, entonces, al Grup de Treball como practicante de un arte conceptual impuro e ideológico.

Respecto a la clasificación que Pilar Parcerisas destacaba sobre las teorizaciones de Benjamin Buchloh, en las cuales proponía un arte conceptual analítico frente a otro sintético, el Grup debe ser situado en el segundo taxón. Sus obras no son tautológicas ni caen en la recursividad de un arte que únicamente habla de arte. Por el contrario, si tematizan lo artístico, es para contextualizarlo y criticarlo respecto a su posición social y la situación del campo del arte en el tardofranquismo. Sintetizan, por tanto, algunos de los postulados de la vertiente analítica del conceptualismo, y los aplican a su entorno inmediato.

Mari Carmen Ramírez distinguió entre un conceptualismo despolitizado en los centros de producción artística y otro ideológico en las periferias, introduciendo el discurso descolonial en la historiografía del conceptual. Vista la implicación política e ideológica del Grup de Treball, no puede sino adjudicársele una plaza entre los conceptualismos ideologizados de las periferias. En el punto siguiente será revisada la posición del Grup respecto a lo periférico. Se obtiene, de momento, una calificación del conceptualismo del grupo como impuro, ideológico, sintético y periférico.

Robert C. Morgan proponía una clasificación en tres categorías, la estructuralista, la sistémica y la filosófica. Su clasificación estaba aplicada al arte conceptual norteamericano, y por tanto “puro” para la historiografía primermundista y occidental; es difícil hacerla encajar en las prácticas del Grup de Treball. Éstas, más que coincidir en una

sola de las categorías propuestas por Morgan, emplean aspectos de las tres vertientes, como, por otra parte, realizan casi todas las propuestas conceptuales o neo-conceptuales fuera del "purismo" norteamericano. Así, el arte del Grup es estructuralista, puesto que busca relaciones entre el arte y la sociedad, intentando modificar uno mediante la acción en el otro; también es sistémico, puesto que es programático y entiende tanto el arte como la sociedad como complejos que pueden esquematizarse, analizarse y compararse para mejorarlos; y es en parte filosófico por la preponderancia que otorga a una idea –política– y al discurso alrededor de ella, hasta tal punto que llega a convertirse en el motor principal de su práctica, y conduce a la negación de lo artístico. Puesto que los tres calificativos que indicaba Morgan no son estancos ni opuestos, pueden aplicarse al Grup de Treball.

Tony Godfrey proponía una ordenación "para reconocer una pieza de arte conceptual", esto es, una clasificación morfológica. Sus categorías eran cuatro: una derivada del *ready-made*, otra relacionada con la intervención en el espacio, otra documental y una última lingüística. La obra del Grup de Treball se sitúa claramente entre la documentación y el texto, y en parte en la intervención en el espacio, aunque más lejos del *ready-made*. La documentación es parte esencial de obras como *Treball col·lectiu sobre els artistes participants a la Documenta 4 (1968) y Documenta 5 (1972) a Kassel (1973) o Champ d'attraction. Document. Travail d'information sur la presse illégale des Pays Catalans (1975)*, así como el texto cobra importancia en obras como *Treball col·lectiu que consisteix a verificar la distribució de 44 professions entre 113 persones segons una nota apareguda últimament a la premsa (1973) o Anunciamos (1973)*. Las exposiciones *Informació d'Art Concepte* (en Terrassa y Tarragona, 1973), a su vez, pueden ser leídas como intervenciones en el espacio, tanto físico como social, mediante las cuales se elaboraron dispositivos expositivos que presentaban las obras a la vez que trataban de hacer pedagogía y difundir conocimientos. La falta de objetualidad del trabajo colectivo del grupo hace que la influencia del *ready-made* duchampiano se deshaga en las formas, y solo pueda ser indicada teóricamente en la actitud contraria al tradicionalismo en el arte.

Si se revisa también el Grup de Treball desde la denotación del conceptualismo hecha por Pilar Parcerisas, que va desde lo poético hasta lo político, debe adscribirse en la segunda vertiente politizada. Si existe una poética o un esteticismo en el trabajo del Grup, éste viene de un entendimiento ampliado de ellos, que tenga en cuenta las variaciones de la percepción artística más allá de la modernidad, es decir, que tenga en cuenta aspectos como su utilidad, su "interés" o su integridad frente al posicionamiento político.

Hasta aquí hemos calificado al conceptualismo del Grup de Treball como impuro, ideológico, político, sintético, periférico, estructuralista, sistémico, filosófico, cuyas prácticas se mueven entre lo documental, lo textual y lo intervencionista. Para esta definición han sido aplicadas siete categorizaciones diferentes, y, por supuesto, aunque válida y verificable, tal definición compuesta continúa siendo esquemática y abstrayente. No obstante, este modo de actuar, tan simple y directo, no solo pretende adjetivar la práctica del Grup, sino también ilustrar el método que se propone en el trabajo para abordar el conceptualismo en el arte: uno poliédrico, que tenga en cuenta los variados enfoques que se han aplicado sobre este fenómeno, para elaborar con todos ellos un rizoma, un conjunto de conocimientos maleable, que coincida con la esencia anti-moderna del conceptualismo y, por tanto, pueda aprehenderlo de manera más completa que estrategias positivistas. Por supuesto, en esta definición cobran importancia no solo los términos expuestos, sino aquellos que *no* aparecen: por la no pertenencia a taxones como “poético”, “centrista” o “lingüístico” también puede enriquecerse esta definición.

4.d. El Grup de Treball desde la últimas valoraciones del arte conceptual

En apartados anteriores ha quedado revisada la transformación del discurso historiográfico del arte conceptual mediante la inclusión de las nuevas exégesis de los conceptualismos periféricos en el análisis general del arte conceptual. Estos últimos enfoques tienden a trabajar sobre la dicotomía entre un arte conceptual “puro” y principalmente despolitizado en los centros de producción artística occidental, y otro derivado y altamente politizado en las periferias, tratando de deshacer la priorización de la originalidad, la jerarquización y la precesión temporal positivistas. Valoran así cada fenómeno conceptual respecto a la espacialización y la temporalización de su contexto inmediato, sin, por supuesto, desatender a sus relaciones con el campo artístico global. Las últimas corrientes en la historiografía – el discurso descolonial, los giros “geográfico” y “etnográfico”, etcétera– encuentran su lugar en el análisis del arte conceptual. Estas nuevas corrientes explicativas han sido valoradas en lo anterior desde la iniciática aportación de Mari Carmen Ramírez al catálogo de la exposición del MoMA *Latin American Artists of the Twentieth Century* (1993)²¹¹. El empuje de este nuevo enfoque, que basa sus premisas en las relaciones entre centro y

²¹¹ RAMÍREZ, Mari Carmen. “Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America”. En: *Conceptual Art: A Critical Antology*. Cambridge: The MIT Press, 1999 (1993), pp. 550-562.

periferia y entre un arte despolitizado frente a otro ideológico, ha sido posteriormente recogido por autores como Ana Longoni, Mariano Mestman y Luís Camnitzer, entre otros.

Art history developed an enormous array of terms that, though useful for the powers that administer it, turns it to limit and distort the perception of what actually happens on the periphery. [...] problems abound with the term "conceptual art", at least when we try to cover all the artistic activities that took place around the world and have their point of departure in some form of concept. The term is generally used in that curiously inclusive/exclusive way that is customary for hegemonic styles in art [...] ²¹²

Camnitzer ha indicado que en la exposición *Global Conceptualism* se partió de la clarificación de la distinción entre "conceptual" y "conceptualismo", intentándola poner en jaque: "It seemed appropriate to place North American conceptual art as one example among many forms of conceptualist strategy that appeared between the 1950s and the 1980s" ²¹³. En su análisis del conceptualismo latinoamericano no reniega de la influencia del discurso *mainstream*, pues lo conceptual se basa en la superación de ciertos modelos, técnicas y propuestas de la modernidad occidental; sin embargo ese mismo *mainstream* "olvida las idiosincrasias locales" y usa lo "derivativo" –opuesto a lo "original"– para discriminar, como por ejemplo en el uso "chauvinista" del término "proto-conceptual" para designar trabajos anteriores al conceptual "puro", manteniendo la preponderancia de éste último. Por otra parte, Camnitzer mantiene conscientemente la distinción entre arte conceptual y conceptualismo, y aunque prefiere el término "impredecibilidad local" al de "originalidad", no acaba de deshacer totalmente la linealidad sin cesura surgida "del compromiso entre ruptura y consecuencia" ²¹⁴ de la historia del arte.

En este trabajo he apostado por una terminología que deshaga totalmente tal distinción entre lo original y sus proto-formas o derivaciones. Indiferentemente he tratado de "conceptualismo" prácticas de los centros de poder en los años sesenta o setenta, o como "arte conceptual" otras posteriores realizadas en las periferias. Ha sido siempre el tercer calificativo el que ha resuelto qué conceptualismo, dónde o cuándo había sido llevado a cabo, en un entendimiento radicalizado de la intención de Camnitzer de deshacer el poder centrista del discurso historiográfico, como ha sido indicado en el prefacio.

²¹² CAMNITZER, Luís. *Conceptualism in Latin America: Didactics of Liberation*. Austin: University of Texas Press, 2007, p. 22.

²¹³ Ídem.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 27.

Para relacionar el trabajo artístico del Grup de Treball con estas teorizaciones, se hace necesaria una revisión del concepto de periferia. Ésta no queda separada de los centros de producción y poder por un límite definido; al contrario, existe un degradado entre ambos polos del binomio mediante el cual territorios que por su posición geográfica o por sus características políticas o socioeconómicas parecerían formar parte de los centros, en realidad se encuentran a distancias variables entre éstos y la última periferia. España en los años setenta –e incluso hoy en día– se encontraba en la periferia de los centros de poder y producción artísticos, es decir, a la cola de lo que sucedía un poco más al norte, en Europa, o al oeste, en los EE.UU. La situación de tardofranquismo, las condiciones sociales precarizadas, el inicio de políticas desarrollistas por parte de algunos sectores “aperturistas” de la dictadura militar, la inexistencia de un sistema del arte activo y relacionado con el exterior o la depauperada relación de las prácticas artísticas nacionales con aquellas modernas de vanguardias apuntan hacia un estadio similar, guardando las diferencias, a aquel que apuntaban Mari Carmen Ramírez y Néstor García Canclini para Latinoamérica. Podría incluso indicarse que el proceso de modernización del país, sin una modernidad clara como la de los centros, debido a la represión de la misma por el conservadurismo fascista de la dictadura, sigue aquel proceso descrito por Canclini en *Culturas híbridas*, que se resume en la siguiente frase: “hemos tenido un modernismo exuberante con una modernización deficiente”²¹⁵. Todavía, dentro del estado español encontramos que la práctica del Grup de Treball se realizó en una más marcada periferia, esto es, en Catalunya. Esta región, cuyos signos de identidad eran reprimidos, se encontraba entonces bajo el gobierno centrista de la dictadura, que priorizaba Madrid como núcleo político, económico y cultural del país. Esta marginalidad respecto a la capital tenía tres consecuencias: por un lado, un sentimiento mayor –real– de subordinación; por otro, una ligera libertad de movimientos debida al alejamiento del centro institucional y al sentimiento nacionalista catalán, que unificaba diferentes posiciones políticas bajo el paraguas de la represión que en otra situación tal vez estuviesen encontradas²¹⁶; por último, un mayor contacto con el extranjero.

Las prácticas del Grup de Treball, por tanto, han de ser categorizadas como periféricas, ya que además cumplen con las premisas de politización, hibridación, “impureza”, heterogeneidad y morfología de sus prácticas que normalmente son destacadas

²¹⁵ GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona: Paidós, 2012, p. 81.

²¹⁶ Entidades públicas de la periferia barcelonesa u otras provincias, como Banyoles y su Llotja del Tint, o Granollers con su concurso de arte joven, u otras relacionadas con la alta burguesía cultural, como el Colegio de Arquitectos de Barcelona, por ejemplo, tenían cierto margen de movimiento. En ellas eclosionaron la recuperación de las figuras de las vanguardias y las nuevas actitudes artísticas.

en los conceptualismos marginales. Pilar Parcerisas indica que “cuando trasladamos el Conceptualismo a periferias del arte como España o América Latina, las premisas de la ortodoxia analítica del Arte Conceptual de los países anglosajones no son válidas”²¹⁷, realizando posteriormente una cita del texto de Mari Carmen Ramírez para el catálogo de *Global Conceptualism: Points of Origin*²¹⁸ en la que se destacan la intermedialidad, la morfología múltiple y el énfasis del aspecto “estructural” frente al artístico en las prácticas conceptuales periféricas.

Como demuestra su presencia en la exposición *Global Conceptualism*, el trabajo del Grup de Treball forma parte de esa gran diversidad de conceptualismos ajenos a los centros de poder que modificaron las prácticas artísticas reaccionando a sus contextos. Indudablemente pudo haber influencias de los centros de poder, pero no tanto imitaciones como traducciones o reinterpretaciones de procedimientos, metodologías y estrategias aplicadas al ecosistema que las rodeaba. La era de la información, puesta en marcha por el liberalismo económico y el capitalismo social y cultural, que en esas décadas comenzaba su hegemonía, produjo la circulación de datos y contrainformaciones que cristalizaban en los más diferentes contextos. Luís Camnitzer indica acertadamente que lo que desde un lado puede ser visto como influencia o imitación, desde el otro puede tomarse por apropiación o contextualización²¹⁹. Aquí intento abogar por la doble traducción del conceptualismo entre los centros y las periferias: no solo hay un flujo de información en el sentido centro-periferia, sino también al contrario, periferia-centro. El caso del Grup de Treball es muy significativo, por la situación emigrante de algunos de sus componentes, como Antoni Muntadas o Francesc Torres y Àngels Ribé, que en aquella época se encontraban en los EE.UU. Sus prácticas sin duda aportaron nuevos enfoques y planteamientos, tanto ideológicos como de otros tipos –destacan el uso de los nuevos medios tecnológicos en Antoni Muntadas, pionero del vídeo y la televisión, así como el desarrollo de la instalación en Francesc Torres– que pueden interpretarse como aportaciones a la situación de las prácticas artísticas internacionales, y que no pueden desligarse de sus orígenes politizados, activistas e ideológicos en Catalunya a través del Grup.

Asimismo ya han sido señalados anteriormente los rasgos pedagógicos o instructivos del Grup de Treball, que en su reacción frente al contexto intentó crear sistemas de información y apropiación de los medios que modificasen su entorno y el campo del arte, no de un modo oposicional, sino constructivo. Del mismo modo, las reivindicaciones

²¹⁷ PARCERISAS, Pilar. Op. cit., p. 27.

²¹⁸ RAMÍREZ, Mari Carmen. “Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980. En: *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*. New York: Queens Museum of Art, 1999, pp. 53-72.

²¹⁹ CAMNITZER, Luís. Op. cit., p. 24.

sectoriales, que no se limitaban a sus miembros sino al conjunto de los agentes del campo artístico, fueron también un ingrediente esencial para la conformación y el desarrollo del grupo. Contemporáneamente, en abril de 1973 Joseph Beuys fundaba su *Free International University*; en los EE.UU, en 1975, se discutía desde la revista *The Fox* cómo un artista debía ser remunerado, así como la apreciación de las obras de arte bajo premisas ideologizadas que normalizasen la situación de los artistas. Sin pretender tratar de las precesiones temporales o la originalidad de estos aspectos, la línea de trabajo del Grup de Treball se encontraba al nivel internacional, deshaciendo los presupuestos centralistas de algunas interpretaciones²²⁰.

La importancia del Grup de Treball está todavía por reubicar en un entendimiento generalizado y ampliado del conceptualismo como fenómeno global. Es por ello que aquí se ha tratado de deshacer el binomio entre arte conceptual y conceptualismo mediante el planteamiento de una historiografía rizomática. Así como los historiadores y teóricos del fenómeno en Latinoamérica han conseguido elevar las prácticas conceptuales en aquellos territorios al primer nivel de la discusión historiográfica, problematizando no solo la relación con las historiografías dominantes y jerarquizantes, sino también la fetichización que conlleva la focalización de sus discursos en determinadas prácticas –esto es, han realizado al mismo tiempo que una historiografía de recuperación, una crítica a su propio trabajo–, debe iniciarse un movimiento de recuperación de las practicas conceptuales locales y nacionales en Catalunya y España. El proceso de historización ya ha sido completado casi totalmente: se ha establecido un orden y una cronología, se han elaborado listas de participantes en las prácticas conceptuales, diversas propuestas expositivas y de comisariado e importantes trabajos teóricos al respecto. Pero quizá falte todavía por realizar una crítica a esta historia, una anti-historia rizomática que extraiga del conceptualismo nacional aquello que ha sido y es importante para las prácticas contemporáneas. Utilizando terminología humboldtiana, el análisis está hecho, ahora debe comenzarse la síntesis²²¹. Así como ha sido hecho en los análisis de otros conceptualismos, en el del Grup de Treball no se ha buscado la relación con los neo-conceptualismos locales y nacionales, como por ejemplo con el trabajo actual de artistas como Nuria Güell, o con

²²⁰ Como la de Victoria Combalia que ha sido señalada en el apartado anterior.

²²¹ “Así pues, para acercarse a la verdad histórica es necesario recorrer simultáneamente dos vías: la investigación rigurosa, imparcial y crítica de lo que ha ocurrido y la síntesis del campo explorado, la intuición de todo lo que no es posible alcanzar por esos otros medios”. Wilhelm von Humboldt citado por Gérard Noiriel. Véase NOIRIEL, Gérard. *Sobre la crisis de la historia*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997, p. 57.

obras como *Línea de producción por excedente* (2014), de Adrian Melis. Hay todavía trabajo que hacer.

5. Postfacio

En el trabajo se ha planteado un análisis poliédrico del fenómeno del conceptualismo en el arte, teniendo en cuenta las múltiples interpretaciones que se han hecho del mismo, así como del caso de estudio del Grup de Treball. Este texto supone un intento de revisión de la historiografía del arte conceptual nacional desde este enfoque "rizomático" que ha sido puesto en marcha respecto a las prácticas conceptuales de los centros de producción artística –como demuestran los trabajos de Tony Godfrey o Robert C. Morgan, por ejemplo, en los cuales, desde un tono más libre y ensayístico que el de historias del arte conceptual precedentes, se ensayan nuevas proposiciones sobre éste– o de territorios como Latinoamérica –a través de la Red de Conceptualismos del Sur y de los trabajos de numerosos historiadores. No se ha hecho más que una propuesta, que deberá ser continuada y puesta a prueba mediante trabajos posteriores. La teorización y los comentarios sobre historiografía han tenido un gran peso en este texto, quizá excesivo, pero que considero necesario para plantear una revisión de tal calado. Parecía necesario sentar unas bases metodológicas y teóricas durante el trabajo de investigación; ese ha sido el propósito.

El arte conceptual internacional es todavía dejado de lado por la dificultad de su valoración. Por este motivo los enfoques tradicionalistas, que lo tildan de "tendencia" o "estilo" ya finalizado, todavía tienen un gran peso en el entendimiento de estas prácticas. Como se ha visto, otros análisis y otras síntesis han sido puestas en marcha, pero no suelen ir más allá del ámbito más especializado. Sería bueno que entendimientos ampliados como el que aquí se propone se generalizasen, para ampliar el conocimiento del arte actual, en el que el conceptualismo ha tenido y tiene un gran peso. Respecto al arte conceptual nacional, el asunto está todavía menos avanzado; en parte porque era necesario el trabajo de análisis elaborado hasta ahora, de gran importancia pero falto de una síntesis o un tratamiento "rizomático" que extraiga todo su jugo, pero también en parte por las tensiones e intereses que han regido la práctica y la historiografía del fenómeno, como las que han sido indicadas entre algunas figuras, o entre el eje Madrid-Barcelona. Aunque no se suele reconocer, algo hay de estas rencillas políticas, entre sujetos o territorios, en el abandono y subordinación de la historia y teoría de estas prácticas. No es posible cerrar la problemática con argumentos tales como la poca importancia del conceptualismo nacional o su influencia respecto al de los centros. Debe tratar de valorarse en su justa importancia, que no es poca. Disculpen si la pretensión ha sido mayor que el contenido. Gracias por el interés en leer este trabajo.

BIBLIOGRAFÍA

Arte Conceptual

- *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*. New York: Queens Museum of Art, 1999. Catálogo de la exposición.
- ALIAGA, Juan Vicente; CORTÉS, Miguel G. *Arte conceptual revisado*. Valencia: Servicio Publicaciones Universidad Politécnica de Valencia, 1990.
- ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (eds.). *Conceptual Art: A Critical Antology*. Cambridge: The MIT Press, 1999.
- BUCHLOH, Benjamin. "From the Aesthetic of Administration to Institutional Critique (Some aspects of Conceptual Art 1962-1969)". En: *L'Art Conceptuel, une perspective*. Paris: Société des Amis du Musée d'Art Moderne, 1989, pp. 41-53. Catálogo de la exposición.
- BURN, Ian. "Pricing Works of Art", *The Fox*, nº 2, 1975, pp. 53-59.
- BURNHAM, Jack [En línea]. "System Esthetics". Disponible en: <http://www.arts.ucsb.edu/faculty/jevbratt/classes_previous/fall_03/arts_22/Burnham_Systems_Esthetics.html>.
- BURNHAM, Jack [En línea]. "Real Time Systems". Disponible en: <<https://archive.org/details/JackBurnhamRealTimeSystemsArtforumSept1969Pulsa>>.
- CAMNITZER, Luís. *Conceptualism in Latin America: Didactics of Liberation*. Austin: University of Texas Press, 2007.
- GODFREY, Tony. *Conceptual Art*. Londres: Phaidon Press Limited, 1998.
- GUASCH, Anna Maria. *El arte último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- JUDD, Donald [En línea]. *Specific Objects*. Berkeley: The Art, Technology and Culture Colloquium, s.d. (1965). Disponible en: <<http://atc.berkeley.edu/201/readings/judd-so.pdf>> [Consultado 28 mayo 2015].
- KOSUTH, Joseph; SIEGELAUB, Seth. "Joseph Kosuth and Seth Siegelau Reply to Benjamin Buchloh on Conceptual Art", *October*, nº 57, summer 1991, pp. 152-157.
- LEWITT, Sol [En línea]. *Paragraphs on Conceptual Art*. Bremen: Kompetenzzentrum Digitale Kunst, s.d. (1969). Disponible en: <<http://viola.informatik.uni-bremen.de/typo/fileadmin/media/lernen/LeWittSentencesConceptual.pdf>> [Consultado 28 mayo 2015].
- LIPPARD, Lucy. *Seis Años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal, 2004 (1973).
- LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano. *Del Di Tella a "Tucumán Arde"*. Buenos Aires: Ediciones El Cielo por Asalto, 2000.
- LÓPEZ, Miguel A. [En línea]. "How Do We Know How Latin American Conceptualism Looks Like?", *Afterall*, spring 2010. Disponible en: <<http://www.afterall.org/journal/issue.23/how.do.we.know.what.latin.american.conceptualism.looks.likemiguela.lopez>> [Consultado 28 mayo 2015].
- MARCHÁN, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal, 2012 (1974, 1986).
- MEYER, Ursula. *Conceptual Art*. New York: Dutton Paperback, 1972.
- MORGAN, Robert C. *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*. Madrid: Akal, 2003 (1996).
- MORRIS, Robert [En línea]. "Anti Form". En: *Continous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*. Cambridge: The MIT Press, 1993 (1968), pp. 41-47. Disponible en:

<<http://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art116/Readings/Robert%20Morris%20Anti-Form.pdf>> [Consultado 28 mayo 2015].

- PIPER, Adrian. "Pricing Works of Art", *The Fox*, nº 2, 1975, pp. 48-49.
- RAMÍREZ, Mari Carmen. "Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America". En: *Conceptual Art: A Critical Antology*. Cambridge: The MIT Press, 1999 (1993), pp. 550-562 [editado por Alexander Alberro y Blake Stimson].
- VV.AA. "Cuestionario October sobre cultura visual", *Estudios Visuales*, núm. # 1, diciembre de 2003.

Teoría e historiografía

- ADORNO, Theodor W. *Teoría estética. Obra completa, 7*. Madrid: Akal, 2011 (1970).
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max [En línea]. *Dialéctica del iluminismo*. Disponible en: <http://www.ddooss.org/articulos/textos/dialectica_iluminismo.pdf> (1944).
- BENJAMIN, Walter [En línea]. *Tesis de filosofía de la historia*. Disponible en: <http://guindo.pntic.mec.es/ssag0007/hemerotecal_archivos/n2digital-feb2011-pdf/josesanchez-pedropiedras-WalterBenjamin.pdf> (1942).
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. "Introdução: Rizoma". En: *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 1*. São Paulo: Editora 34, 1995 (1980).
- DERRIDA, Jaques. [En línea]. *La Diferencia [Différance]*. Santiago de Chile: Universidad ARCIS, s.d. (1968). Disponible en: <<http://www.philosophia.cl/biblioteca/Derrida/La%20Diferencia.pdf>>.
- FOSTER, Hal (ed.). *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Seattle: Bay Press, 1983.
- FOSTER, Hal. *The Return of the Real*. Massachusetts: MIT Press, 2001.
- FOSTER, Hal. *Design and Crime (And Other Diatribes)*. Londres: Verso, 2002.
- FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin. *Arte desde 1900. Modernidad Antimodernidad Posmodernidad*. Madrid: Akal, 2006.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona: Paidós, 2012.
- NOIRIEL, Gérard. *Sobre la crisis de la historia*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997.

Grup de Treball

- *El arte sucede: origen de las prácticas conceptuales en España, 1965-1980*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2005. Catálogo de la exposición.
- *Grup de Treball*. Barcelona: Macba, 1999. Catálogo de la exposición.
- *Idees i actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980...* Barcelona: Centre d'Art Santa Mònica, 1992. Catálogo de la exposición.
- COMBALIA, Victoria. "P. Parcerías (ed.), *Idees i actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980...*", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, núm. 1, 1993.
- COMBALIA, Victoria. *La poética de lo neutro*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1975.
- GRUP DE TREBALL. *Qüestions d'Art*, nº 28, 1974.
- LAMBO, Eleonora. *Il Grup de Treball: esempio di concettuale politico in Spagna*. Pisa: Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Pisa, 2011. Tesis doctoral.
- MARCHÁN, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal, 2012 (1974, 1986).

- PARCERISAS, Pilar. "Arte conceptual en Cataluña, revisado veinte años después", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, núm. 2, 1994.
- PARCERISAS, Pilar. *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Madrid: Akal, 2007.
- ROBLES, Rocío. "El Instituto Alemán, espacio de excepción en el último decenio del franquismo", en *Desacuerdos 8*. Madrid: Centro José Guerrero - Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Universidad Internacional de Andalucía - UNIA arteypensamiento, 2014.
- UTRILLA, Lluís. *Cròniques de l'era conceptual*. Mataró: Edicions Robrenyo, 1980.
- BOZAL, Valeriano. *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España. II. 1940-2010*. Móstoles: Machado Libros, 2013.

Otros

- GILBAUT, Serge. *De cómo Nueva York robó la idea del arte moderno*. Valencia: Tirant Lo Blanch, 2007 (1993).
- GUTIÉRREZ, Mónica [En línea]. *Fuera de formato: evolución, continuidad y presencia del arte conceptual español en 1983*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2004 (1997). Tesis Doctoral. Disponible en: <<http://eprints.ucm.es/tesis/19972000/H/1/H1011901.pdf>>.
- KULTERMANN, Udo. *Historia de la Historia del Arte*. Madrid: Akal, 1996.
- LUHMANN, Nikkias. *La realidad de los medios de masas*. Rubí: Anthropos Editorial, 2000 (1996).
- PEIST, Nuria. *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento*. Madrid: Abada Editores, 2012.
- PLEJANOV, Gueorgui. *Cartas sin dirección. El arte y la vida social*. Madrid: Akal, 1975 (1956).
- DELLA VOLPE, Galvano. *Lógica Materialista*. Valencia: Tres i Quatre, 1972.

Recursos web

- EXPÓSITO, Marcelo [En línea]. "Grup de Treball: la enunciación es siempre colectiva". En: *Seminario Un acontecimiento menor. Arte conceptual y experiencia histórica*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. Audio de la ponencia. Disponible en: <<http://www.museoreinasofia.es/multimedia/grup-treball-enunciacion-es-siempre-colectiva>> [Consultado 20 mayo 2015].
- "FERRAN GARCIA SEVILLA Textos i escrits de l'anomenat Art Conceptual a Catalunya (1970 - 1978) i d'altres". Página web del artista donde recopila textos. Disponible en: <<http://ferrangarciasevilla.cat/>> [Consultado 28 mayo 2015].
- "Red de Conceptualismos del Sur". Disponible en: <<http://redcsur.net/>> [Consultado 28 mayo 2015].