

---

# Selección de textos y escritos del llamado arte conceptual en Cataluña

---

FERRAN GARCIA SEVILLA

## LA INTRODUCCION

El artista contemporáneo ha gustado de escribir, explicarse, teorizar, argumentar sobre su trabajo. En relación a épocas anteriores, las sucesivas vanguardias de este siglo se han caracterizado, entre otras cosas, por su voluntad de palabra. Palabrería sólo en ocasiones, también con profundo sentido en otras. Sin duda, la multitud de selecciones, libros y catálogos existentes nos confirmarían esta voluntad. Además del interés que despiertan entre el público interesado las palabras de los artistas. Y el arte conceptual, como tendencia frontera de la década de los setenta, no es una excepción. Al contrario. Todos saben que el arte conceptual se ha caracterizado por una especial y singular aproximación al texto teórico, posiblemente más que ningún otro movimiento de este siglo. Es más, ha utilizado en numerosas ocasiones el texto como vehículo de su existencia. Tanto es así que a menudo arte conceptual y texto son una misma cosa.

El arte conceptual en Cataluña, porque no quisiera hablar del arte conceptual catalán, ha sido, lo mismo que sucede en otros meridianos, tendencia en la que frecuentemente el texto ha ido por delante o a retaguardia de sus propias realizaciones. Recurrir en nuestro caso a su historia interna puede ayudar a quien esté interesado en sentir este vaivén. Pero no es éste el proyecto de la presente selección de textos y escritos.

Se trata de textos y escritos propios de artistas, o sea, información de primera mano. Podemos considerar el escrito de artista como el puente que une los presupuestos teóricos, ideológicos, políticos, estéticos y/o culturales, etc., a modo de trasfondo diferentemente explícito, que comunica directa o indirectamente con la obra artística propiamente dicha. Al mismo tiempo que un indicativo manifiesto de las mitologías, obsesiones, deseos e intenciones, particularidades, etc., personales.

Esto no implica, en ningún modo, que hayamos de entender el escrito de artista como la única aportación teórica o complementaria a su propio trabajo, la que más se ajustara por el simple hecho de ser personal. La mayoría de las veces, el texto de artista no aclara nada, ni tampoco acerca, ni conduce a ningún

sitio, aunque otras veces señala un posible camino de aproximación a su obra, pero sin dar ni un solo paso. El escrito de artista, *grosso modo*, es una aportación más que viene a engrosar, junto al escrito de la crítica instituida, la ya dilatada historia del arte escrita, o de la historia escrita del arte, o del arte de escribir historias sobre arte, lo que se prefiera. 2

Con todo, hay que reconocer que el texto de artista siempre es una ayuda, una de las aportaciones primeras a la lectura y comprensión directa de la obra, a veces actuando a modo de herramienta, a veces a modo de caja negra, y otras a modo de primer paso de un agradable o desenfrenado recorrido. Pero nunca, pienso, como solución de nada. Casi siempre estos escritos corren el peligro de que sean tomados demasiado en consideración, impidiendo un saludable distanciamiento al lector, ya que de repasar y revisar se trata. Creo entender el texto de artista, clarificando o liando más aún lo ya liado, como una forma diferente de materialización de su propio trabajo como pensador, inventor y/o investigador de nuevos modelos no tipificados, en su sentido más amplio.

Es un lugar común afirmar que ningún artista es capaz de hablar objetivamente de su propio trabajo dada la deformación óptica a que le somete su corta distancia, y que para hablar de ellos se encuentra la crítica normalizada, la cual, haciendo alarde de erudición y método, buen juicio y distancia, en el mejor de los casos, organiza y transforma el maremagnum subjetivo ajeno, el del artista, en un discurso supuestamente objetivo, comprensible y divulgador de ideas.

Sin embargo, considero que el texto de artista se sitúa en un lugar privilegiado entre la obra en sí misma, supuestamente subjetiva, y la crítica y/o teorización de la misma, supuestamente objetiva. Creo entender también que reúne las características de un trabajo interdisciplinar en el que se ponen en juego muchos factores que ni en la obra ni en la crítica por sí solas tienen cabida, precisamente porque exceden sus propios límites convencionales. Y son justamente esos nuevos factores los que, flotando, entre dos aguas o sumergidos, tienen al escrito del artista de un especial interés y encanto. Nuevos factores a caballo entre lo considerado objetivo y subjetivo, entre la implicación y la distancia, entre la reafirmación y el nuevo cambio aún de sentido.

He procurado que la presente selección sea una muestra significativa de lo que ha sido esta última década de los setenta en lo referente a esta tendencia conceptual y al escrito de artista. Escritos que en Cataluña han sido abundantes y abundantemente desconocidos para un público no iniciado por diferentes motivos que irán apareciendo líneas más allá.

Cabe señalar que la extensión y temática de cada texto ha sido un factor importante a tener en consideración en los momentos de elegir. Esto explica que algunos artistas estén más profusamente representados que otros. Y este punto es la consecuencia de la dedicación que cada artista, individualmente o en grupo, ha dedicado a su propia escritura, al margen de cualquier personalismo o protagonismo que pudiera aparecer en esta selección. Otros artistas, por el contrario, nunca han escrito nada o han preferido dejar en manos de la crítica la interpretación de sus propios pensamientos y/o actitudes. Bien porque 54

- 3 no les interesara escribir, bien porque consideraran que su trabajo específico tenía como único norte la acción y no la reflexión teórica. De unos y otros podemos encontrar ejemplos significativos.

He procurado escoger, dentro de la enorme cantidad de escritos que he revisado, los párrafos más significativos y que de alguna manera puedan tener sentido por sí mismos. Es decir, los apartados más teóricos, si es que así se les puede llamar, dejando un poco al margen todos aquellos textos o párrafos que tuvieran una relación directa con la problemática de un momento concreto.

Intento escapar, así, y en la medida que pueda, de una visión estrictamente historicista. Que no se engañe el lector con el desarrollo cronológico de los escritos, porque bien pudieran haber sido organizados a partir de otro tipo de modelos: temáticas, grupos, tendencias, etc., por ejemplo. El desarrollo cronológico, en este caso, facilitará el trabajo al lector que quiera establecer por su cuenta y riesgo relaciones de tipo histórico. En rigor, cada escrito necesitaría una información propia que lo situara en el tiempo, esclareciera su contexto y marcara su alcance. Pero repito que la intención de esta selección es dar una primera visión de conjunto más que de polémica particular. Dejar hablar, en definitiva, a los propios escritos para no tergiversar o malinterpretar los hechos, interesantes menos o más según lo que busquemos, pero en ningún modo insignificantes.

Por lo tanto, en esta selección he procurado que las citas en cuestión no sean demasiado cortas a fin de evitar que parezcan o conformen precipitadas y fáciles conclusiones, *rara avis* que no conviene que frecuente demasiado los parajes del arte, sino más bien para diseñar, aunque sea mínimamente, un conjunto de ideas y acciones.

El lector podrá comprobar que más allá de las primeras impresiones existen puntos de contacto, así como de profunda diferencia entre los autores aquí tratados. Y también temas que emergen una y otra vez a la superficie, aunque desde posiciones y análisis muy diferentes. Tengo que decir que este último punto referente a la repetición temática es el que ha sufrido la intervención más decidida de la tijera, y esto para no hartar al lector con el siempre aburrido lo mismo y también para dar entrada a otros nuevos temas.

El lector puede encontrar fácilmente la evolución, siempre parcial, de la obra de cada artista en las diferentes revistas especializadas, o no, de estos últimos años. A veces de una forma crítica, otras simplemente con escueta información de los hechos. Pero lo que nunca o difícilmente encontrará el lector son estos textos, ni siquiera parcialmente, en su mayoría [1].

Se trata de un material raro, difícil de conseguir, desconocido para la mayoría del público interesado en el arte de estos últimos tiempos, exceptuando aquellos círculos reducidos que lo hayan frecuentado. Se trata de originales a mano, mecanografiados, ciclostilados en reducidísimas tiradas o, todo lo más, impresos y distribuidos en circuitos marginales. Muchos de ellos, todavía inéditos, ven por primera vez la luz pública en estos momentos.

---

[1] La totalidad de documentos aquí expuestos, y en toda su extensión, los podrá encontrar el lector en mi Tesis Doctoral de próxima lectura en la Facultad de Geografía e Historia de Barcelona.

Se trata de textos que, en repetidas ocasiones, sólo sirvieron de aportación o respuesta en un momento determinado y ante una situación concreta, siendo leídos en reuniones una única vez. Se trata de textos internos de grupo, de reuniones, ponencias, comunicados, paralelos a las obras, los montajes, las instalaciones, las acciones, etc. Considere el lector que lo que ahora vemos como un proceso histórico que empieza a perfilarse, en su momento no fue, como en tantos otros casos, más que una red de contactos personales. Escritos, en definitiva, que el autor de esta selección ha ido recogiendo día a día y a medida que iban apareciendo durante muchos largos años de efervescencia, luchas, alianzas, enfrentamientos, ponencias agitadas, interminables reuniones, muestras, debates, etc., en los que no pasaba un día sin que ocurriera algo.

Para algunos de sus miembros, años de aprendizaje, de iniciación al mundo del arte, amaterismo, años juveniles, estudiantiles, de decidida contestación pública, unas veces, y de tirar la piedra y esconder la mano, otras. Años panfletarios, de aclaraciones personales y/o colectivas, de militancia clandestina, de teorías dogmáticas, esquemáticas y reduccionistas, naif o redentoras.

De discusiones larguísimas y enfebrecidas, de trabajo agotador, del hacérselo todo uno, de aceleradas alianzas y divorcios, de intervenciones públicas que erizaban los pelos al más pintado, de agitación interno del orden artístico, de desprecio olímpico y sin motivo sólido por la pintura o, mejor, por todo aquello que no fueran lo que se llamaba nuevos medios, medios alternativos, etc.

Y también años de histeria izquierdista, no siempre con buenas artes ni con objetivos claros a corto, medio o largo plazo, cargando la tinta en la acción por la acción o en el texto por el texto, a veces en la más visceral improvisación, y otras en la más maquiavélica manipulación. Años en los que el insulto más ofensivo era el de idealista, cuando para muchos sería ahora más que un piropo.

Años, eso sí, llenos de energía y tal vez para algunos, los más jóvenes, años llenos de demasiadas buenas intenciones. Años, en fin, que constituyen la antesala de la estabilización, al menos en lo que se refiere al hecho artístico, aunque casi nunca paralelo en el orden económico, como artistas conceptuales. Y otros abandonando esta tendencia para decidirse por otro tipo de práctica, cambiando de estilo, horizonte y método.

Tengo la seguridad de que esta selección puede dar un poco la imagen de todo eso. También pienso que puede tener cierto interés sociológico por diferentes motivos. No sólo por el sistema de ideas que se pone en juego sino porque, pasada ya casi una década desde el primer texto aparecido, puede poner unas mínimas bases para la revisión de un trozo de historia bien concreta del arte en Cataluña, aunque sea a partir de aportaciones parciales. La visión de conjunto y localización de cada artista en esa dinámica general pueden aportar datos interesantes al estudioso, al investigador o al simple aficionado de una parte de las prácticas y teorías artísticas del arte de los últimos tiempos en Cataluña, o para ser más exactos, de Barcelona.

Asimismo el lector podrá extraer sus propias conclusiones en lo referente a los canales de muestra e intervención del arte conceptual aquí. Podrá comprobar que se trata de lugares marginados de todo tipo de circuito comercial, con la excepción de alguna que otra galería vanguardista. Que se trata más

- 5 bien de instituciones públicas. Recordemos, entre otras, algunas casas particulares de los propios artistas, entidades privadas, locales y librerías de ciertas ciudades, como Granollers, Palma de Mallorca, Tarragona, Terrassa, la Asociación del Personal de la Caja de Pensiones, el Instituto Alemán, la Llotja del Tint de Banyoles, la Escuela Eina, el Colegio de Arquitectos, la Sala Tres de Sabadell dependiente de Bellas Artes, la Sala Vinçon, la Galeria G, el FAD, la Fundació Joan Miró, el Museo de Mataró, etc., antes de que se acercara la dispersión de artistas e intereses.

No quiero dejar de señalar que en esta selección no ha sido posible incluir textos referentes al video, porque su extensión nos hubiera rebasado las páginas que teníamos destinadas. Además, existen publicaciones especializadas y documentales al respecto. Siento que artistas que se han dedicado al video, algunos casi en exclusiva, no puedan tener aquí cabida. Como en tantas ocasiones no están todos los que son, pero sí todos los que han escrito algo, aunque sea en amistosa presencia testimonial.

Por último añadir que se ha respetado la lengua original de cada escrito con la intención de dar una panorámica más real de los acontecimientos en los que ahora entramos.

## LOS TEXTOS Y ESCRITOS

1.º La alta dignidad concedida al arte no es más que una artimaña de la burguesía para encubrir su comercialización. En manos de la burguesía, el arte se convierte en mercancía. 2.º El marchand-capitalista, situándose en el centro de la oferta y la demanda, es quien regula el mercado fijando el precio de las mercancías. 3.º Son las galerías y salas de exposiciones donde se realiza esta operación comercial.

(...)

Es imposible la destrucción de la ideología y la explotación burguesas mediante una lucha por los cauces legales —lo mismo que no le es posible al proletariado revolucionario luchar dentro de los márgenes impuestos por la CNS. El cauce que nos propone la burguesía en lo que respecta al arte no es más que el sistema de galerías y concursos —entiéndase también concursos de arte joven—, donde serán promocionados los nuevos mandarines del mañana. A estos mandarines se les permitirá la contestación desde dentro del sistema siempre que no sobrepasen los límites de permisibilidad establecidos.

(...)

El artista que se llama revolucionario habitualmente tiene ideas consideradas como revolucionarias, pero su práctica artística responde a unas ideas reaccionarias. La teoría revolucionaria ha de ir unida a la práctica revolucionaria. El arte sólo será válido en la medida que sepa *desenmascarar* los valores culturales tradicionales y crear otros nuevos más acordes con la realidad social que vivimos.

La «abolición del arte» tiene como fin destruir todas las mitologías culturales sobre las cuales los poderes cristalizan la imagen de su superioridad. El arte

es todavía un campo sagrado donde ni siquiera se piensa en añadir anotaciones de carácter estratégico o táctico. Es necesario acabar con la idea de la obra de arte eterna. La muerte de la obra de arte supone la muerte de los valores morales, estéticos y comerciales. 6

Es preciso crear un arte que por sus características propias sea lo contrario de los objetos-mercancía: obras efímeras, obras espectáculo, arte en la calle, obras que requieran la participación del público, happenings, arte destructible, invenciones mentales, etc.

FERRAN GARCIA SEVILLA,  
«A los artistas revolucionarios»,  
Mayo 1971.

Qualsevol deformació que es pugui transmetre uniformement a tots els punts d'un cos (material homogeni), el modifica.

Sembla que toda deformació elàstica d'aquest tipus, sigui una projecció incompleta del cos deformat cap a l'element que deforma.

Una deformació, feta a una forma discontinua, produïda per exemple per un tall, es manifesta de manera proporcional, seguint les lleis de consistència, elasticitat, etcètera, del material de la forma discontinua.

Sembla que una deformació queda manifestada quan en l'objecte deformat es produeix una variació de significat. És útil considerar aquesta variació de significat com la frontera entre una deformació i la següent.

L'eficàcia serà doncs, produir amb unes mínimes deformacions unes màximes variacions de significat.

Els cossos, a mesura que es van fent més prismàtics, semblen ser menys elàstics.

Tota deformació és conseqüència d'un moviment, i és una limitació que el moviment no resti visible en el resultat final. Els mòbils semblen ser una sortida.

JORDI PABLO,  
«Apunts per l'estudi de les deformacions»,  
1972.

Weiner hace algunos años estructuró una especie de silogismo en el que ponía de relieve: «El artista puede construir la obra; la obra puede ser realizada; la obra no necesita ser realizada». Y completando esta información añadía que «cada una siendo igual y conforme a la intencionalidad del artista, la decisión por cuanto concierne a las condiciones depende del receptor en ocasión de la recepción».

7 Dejando aparte la misteriosa ambigüedad que contienen esta serie de palabras, lo que merece la pena destacar es el hecho de que en ellas existe una confusión de planos y que esta confusión es la causa de que se salte de uno a otro. Si por una parte las dos primeras proposiciones son ciertas, la tercera no lo es como consecuencia de las dos que le anteceden. Es correcto suponer que el artista es el encargado de pensar y realizar la obra (empleo aquí la palabra artista no en el sentido privativo sino en un sentido general referido a toda persona que piense o realice una obra). También es correcto suponer que la obra pensada por el artista puede ser realizada no sólo por él, sino por cualquier otra persona que se lo proponga —siempre que la conozca, claro está—, sobre todo hoy en que para la materialización de cierto tipo de trabajos no se necesita ninguna clase de «arte» —en el sentido medieval de oficio—, sino tan sólo la disposición de cierto tipo de aparatos —que pueden ir desde una máquina hasta el propio cuerpo—, la voluntad de hacerlo y de llegar a un cierto tipo de conclusiones. Pero lo que no es cierto suponer es que de estas dos premisas pueda surgir una que diga «la obra no necesita ser construida», se entiende que ni por el artista ni por cualquier otra persona.

Supone esto equiparar un plano mental a uno material. Esta serie de proposiciones parecen indicar como si la obra a realizar fuera exactamente igual en el pensamiento que en una materialización física, y que por eso no sería más que una redundancia el realizarla. Lógicamente cada una de estas proposiciones, y la realización de la obra si llega el caso, quedan al arbitrio de la intencionalidad del artista o de cualquier otra persona que la lleva a cabo en la forma como mejor le parezca y desde el momento que conozca la idea a realizar.

Pero lo que no es verdad es que cada una de estas proposiciones sea igual. Establecer una relación de igualdad entre ellas supone establecer una igualdad entre el discurso mental y el discurso físico. Si una cosa pensada no necesita ser realizada, presupone que no necesita ser realizada porque ya son iguales.

Sin embargo, las realidades mentales y las realidades físicas no son iguales, ni incluso equivalentes, sino que son, todo lo más, paralelas y con una serie de zonas más o menos grandes de contacto. Algo parecido a lo que sería el cine, la literatura o el mismo arte si lo comparamos con la vida biológico-social o el mundo físico. Esto no quiere decir que piense que ambas realidades son independientes. Pero no es mi intención meterme en un terreno filosófico, así como tampoco aplicar socorridas recetas del tipo «son dialécticamente inseparables».

Al no poderse establecer un signo de igualdad entre el discurso mental y físico, y a pesar de que se haya dicho en otra ocasión que incluso el mismo pensamiento es fruto de la materia —y por lo tanto se entiende que comparable—, me parece que no podemos hablar de objetos pensados en un mismo plano que de objetos físicos. Una idea pensada no es lo mismo que una idea realizada, a pesar de que muchas veces esta realización se haya efectuado a través de la escritura, y esto haya llevado a muchos a suponer que no se trataba de una realización material de la misma. Sin embargo, creo que la escritura ha de considerarse como una de las formas posibles de realización, las cuales individualmente envolverán al mensaje de unas características determinadas.

(...)

8

Y es que el mismo proceso de realización de un trabajo llega un momento en que empieza a independizarse y a cobrar una dinámica propia, apartándose muchas veces del territorio mental a que estábamos sujetos. Cuando ocurre esto el proceso se empieza a generar a sí mismo y ya es imposible o al menos muy difícil detenerlo. Lo que sería interesante advertir es que en ese momento el desarrollo físico no sólo no corresponde ya a la idea que teníamos al comienzo, sino que puede convertirse en contrario. Y no solamente esto sino que también estamos sujetos a las características de los instrumentos y materiales que usamos los cuales condicionan el resultado final así como su función.

FERRAN GARCIA SEVILLA,  
«1972»,  
Noviembre 1972.

Las últimas tendencias en las artes plásticas han traído una serie de propuestas que han ido aproximando las experiencias hacia una reflexión analítica del propio hecho artístico.

Esto supone un nuevo punto de observación en lo que se refiere al mecanismo de celebración plástica sustituyéndolo por un mecanismo de cuestionamiento del arte dentro del arte.

Este nuevo punto de observación no propone ni un nuevo estilo ni una nueva técnica sino una aproximación analítica a la naturaleza y función del lenguaje artístico. Una nueva actitud.

Es importante la diferencia entre estilo y actitud. Un nuevo estilo supone un nuevo lenguaje y nuevos significantes. La actitud en este caso supone el análisis sobre el origen de este lenguaje en el propio artista, convirtiéndose el mismo en el material de su propia experiencia.

Para profundizar y analizar la propia naturaleza de la propuesta artística el mismo ha tenido que recorrer a metodologías pertenecientes a otras disciplinas lo cual le exige una práctica muy diferente a la utilizada hasta ahora en el dominio del arte.

La valoración, que no quiere decir sublimación, de hechos reales en función de su capacidad representativa de un contexto intelectualmente legible, es una característica de esta nueva actitud que de una manera muy general llamamos *conceptual-art*.

Esta valoración de hechos como vehículo de una lectura analítica conduce a sustituir el objeto artístico por la idea como propuesta «mentalmente interesante» que se desprende de esta nueva actitud, la que en definitiva, en este proceso reflexivo que puede dar salida a los problemas que desde hace tiempo plantea la presencia del artista en un contexto como el nuestro, desmitificando

60



- 9 el proceso tradicional de creación utilizado hasta ahora de una manera intuitiva y culturalista.

(...)

El centrar la atención sobre el proceso de creación más que sobre los resultados de este proceso ha supuesto la desaparición del objeto de arte como sublimación final lo cual supone un replanteamiento en la mercantilización del arte y por lo tanto unas consecuencias socio-políticas que vienen directamente implicadas a pesar de que no son el objetivo directo de los planteamientos teóricos del *conceptual-art*.

CARLES SANTOS,

«Escrit per a la mostra Informació d'Art Concepte»,  
gener 1973.

## LO REAL

(REAL: que tiene existencia efectiva y verdadera)

Si consideramos la luna como un disco claro, admitimos la existencia de las cosas como aparecen a nuestros sentidos, sin ulterior análisis, admitimos que el mundo físico tiene *existencia real* con independencia de su reflejo en nuestra conciencia.

## LA REALIDAD

(REALIDAD: expresión de lo que es real)

La realidad no es sólo el mundo que los sentidos nos presentan como apariencia inmediata, es la manera como las cosas u objetos reales aparecen ante nuestra *conciencia* (o sea se transforman en fenómenos).

Tiene una existencia propia al vivir en las representaciones de lo real en la conciencia.

Es *relativa*: al modo directo del conocimiento de un objeto (aspecto exterior) se unen otras nociones de nuestra conciencia para formarla.

Así, al percibir la luna en las sensaciones de forma y color, asociamos automáticamente los conocimientos que hemos acumulado por la experiencia, como pueden ser: luminosidad

movimiento

tamaño

astro

volumen

ALICIA FINGERHUT,

«Lo real y la realidad»,  
febrero 1973.

De la representació convencional de l'objecte a la seva simple presentació.

L'objecte com a element «mític/de ficció».

En extreure l'objecte del seu context «natural» prescindint de la seva funció, ens allunyem d'ell.

L'ambigüitat de la seva no-funció proporciona una llenguatge de suggerències.  
El valor de l'objecte com a tal.

L'objecte és revestit d'una nova significació.

CARLES PAZOS,  
«Escrit per a la mostra 'Tra'»,  
Març 1973.

La crisis artística no es más grave ni complicada que la crisis que atraviesa el proceso del conocimiento en general.

Si la imposibilidad de crear un lenguaje capaz de anular el divorcio existente entre los factores objetivo y subjetivo, presentes en todo proceso cognoscitivo, es un hecho, estamos condenados a sufrir las consecuencias de un arte carente de sentido por un lado y de una ciencia aplicada a la colocación de banderas en la Luna por otro. Desvinculadas ambas actividades de todo lo que tiene por objetivo el conocer la medida de nuestras dimensiones y las relaciones de éstas con nuestro contexto, tanto social como físico, en sus más profundas manifestaciones.

El avance dentro del proceso del conocimiento está en proporción directa con la capacidad de síntesis, relación y generalización de todos los factores que componen nuestra propia naturaleza y la del universo físico que nos rodea.

El arte es una pieza más en movimiento dentro del proceso cognoscitivo. La validez de sus resultados debe, pues, ser juzgada en función de dichas premisas.

La investigación en cualquier terreno no es un lujo o una piroeta del intelecto.

Es un elemento determinante a nivel de supervivencia y el único capaz de dar una respuesta, tácticamente orientada, a las pretensiones inmovilistas de la reacción.

El arte como medio de conocimiento poco o nada tiene que ver con el arte como arte \*.

\* Milagro cultural por la Gracia del Espíritu Santo

FRANCESC TORRES,  
«La crisis artística»,  
abril 1973.

- 11 Quan una imatge és observada no es considera quasi mai com una cosa que n'articula d'altres.

Organitzats «dins» la imatge, els objectes «exterior» a ella esdevenen una altra cosa.

La imatge és l'ombra de moltes de coses: el revers. Però si és massa ombrívola no s'hi veu res: es reserva.

Després del blanc i negre, al començament, hom va creure que amb el color la imatge fotogràfica era més real. Però en veritat, el real s'acoloreix cada vegada d'una forma diferent en ésser reproduït. És més irreal.

Veure-hi, doncs, la frontera que separa la imatge de la realitat. Vet ací un problema!

La imatge de qualsevol cosa no és sinó la imatge d'aquesta cosa. Però la imatge de qualsevol cosa és més que la imatge d'aquesta cosa.

Per més forats que li farem no apareixerà, «darrera» la imatge, res més del que al començament hi veiem.

Amb tot, la imatge continua afirmant-se complexament realista.

La imatge la fabrica un subjecte. També la mira un subjecte. Per tant és produïda per a qualche cosa i perquè vehiculi quelcom.

La imatge no s'escapa tampoc a un determinat procés de producció. Però no totes les imatges produïdes han passat, per descomptat, per un mateix procés.

Una cosa que diferencia d'entrada les imatges és aquest procés de producció, en el seu sentit més ampli. Davant se situen les imatges produïdes dins un sistema alternatiu diferent del sistema dominant.

La història dels sistemes tècnics de produir imatges és ben curta: dibuix, pintura, fotografia, cinema, televisió... però fecunda.

La història de la producció de la imatge, com qualsevol altre sistema de producció, està xapat per talls fondos.

Produir una imatge vol dir, entre d'altres coses, produir-la a partir d'un suport material. La projecció d'una imatge dins l'aire no es veu.

Suposant que poguéssim pensar-la al marge del seu suport, la imatge és un objecte de dues dimensions.

Perquè el suport és pla, la imatge és plana.

Projectades en els racons del sostre, les imatges són més difícils de «veure», però veuen trencada la seva planície.

Perquè el suport té una superfície específica, la imatge està destinada a ésser vista a partir d'ella.

Els diferents suports de la imatge no són sinó els seus diferents mitjans de comunicació.

Les imatges s'organitzen i classifiquen a través d'uns mitjans, però els mitjans **12** també les organitzen i clasifiquen.

Certes imatges no poden ésser vistes a certs indrets. Certes imatges i certs llocs són incompatibles: censura.

D'altres imatges, per contra, poden ésser vistes a tots els indrets possibles.

Certes imatges i tots els llocs possibles són compatibles: domini.

Hom podria dir, en general, que els controls situen cada imatge al seu lloc.

La imatge revolucionària és, entre d'altres coses, aquella que s'escapa del control i s'infiltra a un lloc que no li ha estat assignat pel poder.

Al plantejament reaccionari d'un lloc per a cada imatge i cada imatge al seu lloc, el revolucionari de no un lloc determinat per a cap imatge determinada, i cada imatge al lloc que més corqui.

La imatge pertany a un grup social, i rarament les pertanyents a un grup són «vistes» per altre.

La imatge també està dividida en classes i categories, en primer lloc segons el seu *denotatum* i el seu sistema de produir-lo i reproduir-lo.

Alguns pobles anomenats primitius per la cultura occidental no «veuen» res a les imatges fotogràfiques.

Hi ha un tipus nefast d'imatges tan consanguíniament reproduïdes que no poden donar pas sinó a un degenerat anquilosament: són les imatges-fòssil.

La imatge-fòssil presenta una «informació» tancada, sense cap llibertat, dogmàtica.

No són imatges per a ésser llegides, sinó per a ésser sabudes de reüll.

La imatge-fòssil pensa per nosaltres.

La imatge-fòssil és llet ideològica condensada.

FERRAN GARCIA SEVILLA,  
«Imatge»,  
abril 1973.

Com a qüestió prèvia caldria preguntar-se sobre el sentit de la paraula «avantguardisme», a la qual tantes vegades apella Tàpies com a significat definitori, en què s'inclou ell mateix i li atribueix a més a més un caràcter vinculat d'actituds de fet irreconciliables. L'avantguardisme apareix com el resultat d'un procés de degradació de l'avantguarda, entesa com a pràctica artística revolucionària, a partir de la seva integració econòmica al sistema. Ningú no pot discutir-li a Tàpies el dret d'apellació a l'avantguarda, en el seu origen, tant evident com el fet que avui, ell és també exponent exemplar d'aquest procés d'integració i assimilació que, fora d'apreciacions mecanicistes comporten per la mateixa naturalesa de les relacions econòmiques, la deteriorització ideològica

- 13 de l'artista i la normalització de la seva «obra» com a mercaderia cultural en el si de la classe dominant. En resum, la integració econòmica genera irremissiblement un procés (encara que més tard i a distints nivells) de subtil integració a la ideologia que la sustenta.

(...)

No es pot entendre l'avantguarda artística com una avantguarda autònoma, fora del context que la genera, amb totes les implicacions socio-político-culturals i la necessària articulació ideològica a tots els nivells que la comprometen, des de dins de les masses i amb elles, i no des de fora d'elles com es pretén des de la concepció tradicional burgesa de l'art (avantguardisme). I és en aquest punt on precisament incideix el contingut ideològic de les propostes i accions del grup, que en el nostre país treballa inscrit en el marc entès com el de l'art conceptual. Per al seu procés de creació recorre a metodologies que corresponen a altres disciplines per aprofundir i analitzar la naturalesa mateixa del llenguatge artístic, desplaçant o subvertint el concepte d'«obra d'art» i la seva presència com objecte-sublimat, matèria de contemplació mística i intuïtiva que manté paralitzada una avantguarda artística liquidada en les seves intencions o programes, sense cap opció vers una autèntica praxis social, tancada en si mateixa, i exterioritzada en un treball d'estil com transformació formal del llenguatge i no de la realitat. Resultat final i material del pacte concret amb el sistema del qual depenen la producció, mercantilització i muntatge de tot l'aparell d'especulació i control del valor cultural atribuïble a uns interessos de classe.

Les propostes dels «art-conceptual» tenen sentit, en la base del seu contingut ideològic, precisament en la seva «no-inserció» en els mecanismes complexos de la comunicació artística a partir dels mitjans i els límits exigits del sistema i no en el suposat infantilisme o ingenuïtat que podrien derivar-se de creure que, pel sol fet del plantejament explícit de les seves intencionalitats ideològiques i la seva pràctica concreta, comportarien el desmantellament de tot el sistema cultural que qüestionen. Per tal d'arribar a això es preveu ben necessària la inserció política de la pràctica artística conceptual, en el desenrotllament de la lluita de classes des de les masses i en la línia de llur avantguarda dirigent, vers la transformació revolucionària de totes les estructures que emanen dels sistemes capitalistes i del nostre en particular amb totes les seves peculiaritats.

Es en aquesta direcció on l'art conceptual trobarà la seva sortida, potser la seva única alternativa. Contràriament, romandre a l'estadi inicial de la seva contestació cenyida exclusivament al fet artístic tot abstraient-lo del medi social en el qual es mou, és una limitació que pot desembocar a poc a poc en un procés de reducció i buidor del seu contingut ideològic i en un «producte» de reemplaçament que s'«installaria» en «lloc» de l'«obra d'art» desplaçada per ells (artista conceptual) i substituïda pels agents del sistema.

(...)

En termes generals, la marginació (econòmico-política) és un fenomen objectiu i característic de les societats capitalistes. Tot llur sistema econòmic i social es basa en l'apropiació i el control (usurpació) dels mitjans de producció i comunicació sense desitjar cap possibilitat d'accés a les classes populars que

romanen marginades i sotmeses a l'explotació de la seva força de treball (relacions de producció) i a un procés de contenció (alienació-repressió) a través de la manipulació ideològica dels mitjans de comunicació (mass-media) i de l'accés discriminat de la cultura (*élite* artística i intel·lectual) limitada exclusivament a determinats sectors de la societat i a les necessitats de la demanda per al desenvolupament dels interessos del capitalisme. Solament serà possible sortir d'aquesta situació quan es creïn les condicions objectives que permetin al poble el control real i efectiu del poder polític i econòmic.

Les galeries, revistes, publicacions, cinemes, sales d'actes, teatres... tan estretament lligades al concepte burgès de promoció mercantil de la cultura, han d'ésser objecte de la nostra atenció, disposats a utilitzar-los quan ho creiem oportú, sense altre plantejament que el de l'«ocupació» del lloc o espai buidant-lo de llurs continguts i posant en evidència llurs contradiccions. Aquesta ocupació pot realitzar-se imposant-la sense que prèviament la seva presència sigui reclamada (enfrontament directe), o per invitació o iniciativa (oportunisme) dels mitjans que detenen el control de les plataformes de gestió i circulació artística. En cap dels casos no s'ha d'abandonar mai la idea de l'«ocupació» (ideològicopolítica) del mitjà. L'«ocupació» definitiva per a l'accés generalitzat als mitjans de comunicació no està a l'abast de les possibilitats, reduïdes en els límits d'un sector determinat. Les relacions econòmiques a partir de l'«ocupació» no estan previstes. Des de la marginació no s'ofereixen «mercaderies» sinó propostes de treball (co-creació) i materials. La retribució econòmica cal que sigui exigida i limitada sota el concepte de prestació de treballs i serveis.

Es ben curiosa la resistència que hom oposa a aquesta fórmula al·legant la majoria de les vegades la falta d'«obra» (objecte), però també conscients que desarticulen de base el seu funcionament econòmicocultural.

(...)

La marginació ideològica (estratègia de classe) necessita d'una política (tàctica de grup) d'actuació que li permeti de sobreviure al setge econòmic del qual és objecte i al silenci que la rodeja, introduint la seva pràctica artística com una pràctica més crítica i transformadora de la realitat, inscrita a l'avantguarda revolucionària que des de les masses lluiten per la conquesta de llurs llibertats que modifiquen qualitativament les relacions de l'home amb la societat (organització social) i de l'home amb la naturalesa.

GRUP DE TREBALL,  
«Document resposta Tàpies»,  
1 de maig de 1973.

A través de la seva pràctica específica i com a resposta, el grup posa en dubte els pilars ideològics sobre els quals descansa la superestructura d'interessos del sistema cultural establert, nega la producció de l'objecte artístic susceptible d'apropiació pels aparells i mecanismes de la mercantilització a través de la borsa de l'art; i s'oposa, per tant, a continuar amb el paper del subjecte-artista que exigeix la ideologia dominant. Discuteix les línies d'una tàctica per a

15 l'ocupació sistemàtica de les plataformes i mitjans culturals del sistema introduint la presència d'una pràctica artística revolucionària inscrita en una concepció materialista de l'art. Abandona d'una vegada per sempre la pràctica de donar-se a conèixer com un «grup de tendència» dins els corrents del llenguatge artístic tant acurats com utilitzats pels sectors de manipulació i control artístic que amb la classificació cultural i el mecanisme d'atomització i aïllament neutralitzen els possibles continguts que atemptin contra l'esquema cultural establert. S'identifica d'altra banda, com a grup «heterogeni» capaç de potenciar dins del seu context la pròpia capacitat de convocatòria, eixamplant-se cada vegada més. Anteposant la presa de posició i l'actitud davant el greu problema de l'expressió artística, el grup deixa en segon lloc la diversitat d'actituds artístiques, subjectes sempre a la discussió i a l'anàlisi però que no poden ser mai motiu de conflictes excloents. Davant la necessitat d'una mínima capacitat d'articulació que permei a l'artista de trobar noves formes de realització i comunicació amb la realitat que l'envolta i que dóna sentit a la seva existència en oposició a un cercle tancat i homogeni, el grup es constitueix i es proposa de continuar com una possible plataforma de convergència «heterogènia» que possibiliti i agilitzi la capacitat de resposta global dels artistes plàstics com a sector treballador dins el món de la cultura: és una resposta intersectorial que es refereix, no solament al món de l'activitat artística, sino que també utilitza els mitjans que avui s'ofereixen davant les necessitats i exigències que creen els moviments de masses del nostre poble i que assenyalen, d'una manera inequívoca, la línia d'una avantguarda revolucionària.

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. Dels resultats d'aquesta primera fase en donen àmplia informació els treballs aquí presentats.

GRUP DE TREBALL,  
«Text per a la Universitat Catalana de Prada»,  
agost 1973.

El grup té una constitució heterogènia que, en certa forma, el caracteritza, i li dóna una personalitat pròpia. En estar integrat per practicants de diferents branques i teòrics, s'enriqueix posant i discutint, les qüestions que es plantegen en comú. Al llarg de les sessions conjuntes, s'han tractat temes i fets que per a nosaltres tenien gran importància, com els d'arribar a veure i clarificar la funció de l'art dins la nostra societat, i la trajectòria seguida per l'obra fins a la seva transformació en objecte «artístic», tot posant en dubte aquesta denominació, vist que com està enfocat el mercat de l'art, se'n podria parlar, amb més propietat, d'objecte «mercantil», íntimament lligat als canals de producció i distribució.

(...)

La nostra activitat suposa en certa forma una ruptura amb el sentit romàntic que es té de l'art, ruptura que per altra banda no és un fet nou, sinó quelcom

que ja s'havia donat al llarg del nostre segle. Com hem dit, per a nosaltres, l'art té una funció social, i tot grup que vulgui portar a terme una activitat, no pot deixar fora de la seva òptica, l'individu i l'entorn social. Per tot això, es qüestiona i denuncia la crisi d'una concepció de l'art com un fenomen superestructural de producció elitista dins del mercat que dèiem abans, essent una de les característiques del nostre context cultural.

Nosaltres introduïm la informació de l'obra dins el mateix procés de realització, i es denuncia la valorització del subjecte intuïtiu i gestual com a element central de l'especulació cultural capitalista. Hom discuteix el llenguatge, iniciant així un treball de sensibilització de l'espectador, passiu fins ara, alienat per la seva contemplació artística i el volem portar vers una lectura crítica de l'obra, lligada a una realitat concreta dins el marc de les nostres coordenades sociopolítico-culturals.

GRUP DE TREBALL,  
«Tarragona, informació d'art»,  
novembre 1973.

El proyecto de estas páginas es un intento de descender a lo más profundo del pensamiento denominado artístico y encontrar esa forma específica con que opera y esa enorme región sin fronteras del pensamiento humano —en general y como especie— por el que extiende sus dominios. Por eso, las tres palabras que se sitúan como hilo conductor no son una finalidad, sino simplemente un puente, un medio, la escalera que se arroja después de haber subido. Dicho brevemente, el medio «a través de», de ahí que esto se presente como *a través del pensamiento, a través del cuerpo, a través de la naturaleza*.

La finalidad se orienta hacia un proyecto de hacer visible el pensamiento místico al nombrar lo innombrable, de cogerlo por medio de toda clase de trucos de lenguaje, sobre todo nombrando unas cosas por medio de otras. Mientras el místico abandona el lenguaje para sumirse en el silencio más absoluto, el artista lo fuerza para dar nombres parciales a la cantera de sensaciones privadas de ambos. Sus pensamientos y las limitaciones que les impone el lenguaje son los mismos, pero sus proyectos diferentes: el uno es callar y el otro hablar.

FERRAN GARCIA SEVILLA,  
«A través del pensamiento, a través del cuerpo,  
a través de la naturaleza»,  
diciembre 1973.

Tot element posseeix un espai i per tant un context. Amb les translacions heretès de variar el context d'aquest element natural o objectual. Pel que fa a les translacions realitzades amb elements naturals, hom pot establir-ne dos tipus, d'una banda les experiències realitzades en el propi marc natural on únicament intervenen elements naturals que hom canvia de context i d'espai



- 17 natural, d'altra banda hom pot experimentar el mateix canvi de context de l'element natural però traslladant-lo a un espai no natural ja sigui un espai tancat ja sigui un objecte.

Les translacions *objectuals* són pròpiament la incorporació d'un objecte formal, funcional, quotidià a un marc natural.

#### NATURALS

A) Element natural canviat de context dins el marc natural.

#### TRANSLACIONS

B) Element natural coexistent amb un objecte.

C) Element natural canviat de context dins un espai no natural.

#### OBJECTUALS

Inclusió d'un objecte en el medi natural.

(...)

Quan l'element natural no és una personalitat aïllada en el seu medi sinó que participa d'un tot i és a la vegada, una conseqüència d'altres elements, forma part d'un context no per la seva pròpia existència sinó perquè està condicionat per altres existències que juntament amb ell formen el seu medi contextual.

De la coexistència de l'objecte i la natura en resulta l'anul·lació de la funcionalitat de l'objecte i l'element natural passa a ésser la dominant dins d'un espai no natural i pren personalitat com element aïllat bo i deixant d'ésser la conseqüència d'un espai natural.

(...)

En un espai on s'operi un d'aquests canvis vol dir que hi ha l'aparició, l'adaptació i la modificació d'espècies i d'elements. Ja hem dit, que aquestes lleis invariables són produïdes per un procés de canvi lent i que quan aquest procés és accelerat es produeix un trencament d'aquesta invariabilitat que després tornarà a recuperar el procés de canvi lent.

Els objectes sofreixen al seu torn un canvi, no en un sentit funcional sinó en un sentit formal, aquest canvi és motivat per la cultura i la moda.

Les translacions són un procés per intentar d'operar aquest canvi gràcies a la transposició de l'espai d'un element sigui natural o objectual i operi en el seu medi o fora d'ell.

(...)

La conclusió d'aquest treball és manifestar que:

a) Els objectes posseeixen un context a partir d'una funcionalitat.

b) Els elements naturals són conseqüència d'altres existències.

c) La coexistència d'objecte i natura pressuposa un principi de canvi.

d) Amb el canvi dels respectius contextos hom pretén d'afirmar que cada element posseeix un context invariable.

69 e) Que la invariabilitat (lleis de la naturalesa) només és un procés lent de canvi.

f) Aquesta invariabilitat del medi natural només és el fruit de mutacions produïdes per un canvi.

18

JOSEFINA MIRALLES,  
«Translacions»,  
gener 1974.

Creiem imprescindible recordar prèviament i en síntesi (així mateix ho férem a la proposta de treball del 2 d'octubre de 1973) els factors que determinen el medi cultural dins el nostre país:

1. Manteniment del concepte d'autonomia de l'avantguarda artística deslligada del context de la lluita de classes.
2. Reducció de la pràctica artística a la categoria d'activitat sobre-estructural.
3. Impediment de convertir la pràctica artística en una pràctica significant a partir d'una teoria de l'art.
4. Especulació sobre el resultat final (objecte artístic-borsa de l'art).
5. Sublimació de la funció de l'art i del propi artista per a mantenir la borsa de l'art (crítica idealista al servei de l'especulació).

Per tant, dins del nostre mitjà cultural i en una realitat sociopolítica molt determinada, la situació és precària d'acord amb:

- a) Manca de mitjans econòmics.
- b) Manca d'informació.
- c) Aïllament.
- d) Colonització.
- e) Autodidactisme.
- f) Confusió i desarrelament.
- g) Cap entrada als mitjans de comunicació.

Davant aquesta situació, creiem que l'esquema, que ja donàrem com avançament, és el que ha de servir com a pauta per a assenyalar la zona conflictiva de l'*avantguarda* i *comunicació*, *artista* i *obra*, *tendències artístiques* i *sector*; ara i al nostre país.

ESQUEMA DE L'OCTUBRE DEL 1973

AVANTGUARDA I COMUNICACIÓ

1. La incomunicació del fenomen (obres) de l'avantguarda artística amb les masses.
2. La no participació de les masses al conflicte artístic: art-avantguarda ideològicament i políticament inscrit a les masses.

70

- 19 3. La inserció política de l'avantguarda artística revolucionària a la línia de masses. Estratègia de classes.
4. Actitud de l'avantguarda política enfront del problema de l'avantguarda artística: pragmatisme en la utilització i manipulació del producte artístic o com a forma de mobilització político-cultural. El no accés de les masses al procés cultural.
5. Conseqüències d'aquesta tàctica cultural a l'estratègia revolucionària: regressió a les formes burgeses, contradicció entre la forma d'introduir el fenomen artístic a les masses i les relacions econòmiques i socials del seu entorn (socialisme).

## ARTISTA I OBRA

1. L'artista que respon i contesta l'obra amb l'obra (contradicció que l'invalida) assumeix una funció idealista i romàntica amb les masses. Transcedeix el procés històric en un procés subjectiu a l'espera de les masses.
2. L'artista que qüestiona l'obra com a producte i resultat d'un procés històric sotmès i manipulat per la ideologia dominant (relacions de producció). Desmantellament i posar en evidència mitjançant diverses disciplines per a aconseguir una funció crítica del llenguatge des d'una posició de classes.

## TENDÈNCIES ARTÍSTIQUES I SECTOR

1. Necessitat d'un treball dins els sector artístic a partir de les diferents tendències artístiques i pràctiques del camp de l'art.
2. La tendència assumida fora d'una consciència sectorial (individualisme). Pràctica artística-praxis social (sector).

Pensem que aquest esquema és vàlid per a la reflexió i per a explicar les circumstàncies d'avui i fins a quin punt aquestes obliguen a cercar un canvi o transformació. Sobre les seves possibilitats reals és com retrobarem l'autèntic treball a fer i l'articulació plurisectorial entorn d'una tasca comuna que ens permeti donar una resposta col·lectiva.

GRUP DE TREBALL,  
«Art i context»,  
gener 1974.

Tratemos del artista-emisor-productor. Cambiando el esquema, digamos muy rápidamente cómo tendría que ser dicho artista, en teoría, y detengámonos un poco más en un análisis sociológico de la realidad. A pesar de que los teóricos y críticos del arte conceptual insistan en la necesidad de que sean personas

procedentes del campo científico —matemáticos, sociólogos, lingüistas, etc.—, la realidad es que, por ahora, la mayor parte de los artistas conceptuales provienen de campos que no son científicos. Será interesante hacer una distribución de los tres campos de donde provienen los artistas en la actualidad; en primer lugar, el artista tradicional —no en el sentido peyorativo de la palabra. En segundo lugar, el artista que proviene de otros campos artísticos; un ejemplo podrían ser los músicos, que han llegado al arte conceptual, igual que los artistas tradicionales, por un camino de búsqueda, síntesis y sensibilidad, y que muchas veces emplea el mismo lenguaje que empleaba en su quehacer artístico para hacer arte conceptual. En tercer lugar, estarán los estudiantes de Filosofía y Letras, estudiantes de Arte, que forman el grupo más teórico, y que están en este momento en mejor disposición para poder ocupar el lugar teórico de los científicos, de los que hablábamos en principio.

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

(...)

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

(...)

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

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

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

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

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

(...)

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

OLGA LOPEZ PIJOAN, CARLES PAZOS,  
MIQUEL TRALLERO i LLUÍS UTRILLA,  
«Art i us»,  
març 1974.

- 73 No se pretende llegar a un nivel científico de conocimiento, sino a tan sólo responder a la necesidad de tratar objetivamente o subjetivamente, todo lo visible y palpable, primero para facilitar una agilidad que no existe al tratar de lo relacionado con formas, objetos y cuerpos, y segundo para darles un

uso más eficaz como signo capaz de provocar o que sea reflejo, de un concepto de arte unido a la actitud y actividad revolucionaria con la que se participa. 22

JORDI PABLO,  
«Proposta»,  
abril 1974.

Dins el marc de l'Institut Alemany de Barcelona, des del mes d'octubre de 1973, diversos grups i individus pertanyents a diferents sectors artístics i intel·lectuals (cinema, teatre, literatura, plàstica, fotografia, crítica, etc.), hem iniciat un procés de clarificació dels principals aspectes de la problemàtica de la teoria i la pràctica de l'art dins el nostre entorn social.

(...)

- 1) Continuar el procés de clarificació junt amb altres grups i individus dels nostres respectius sectors.
- 2) Transformar la utilització dels canals tradicionals de difusió i de discussió, i cercar-ne uns altres de nous i més coherents amb els nostres plantejaments, els quals inclouen una preocupació per la nostra incidència dins el nostre context social.
- 3) Desmarcar-se de postures pragmàtiques mitjançant l'establiment d'una relació dialèctica entre la teoria i la nostra pràctica concreta i per mitjà de la resolució dialèctica de les contradiccions entre teoria i pràctica.
- 4) Considerar indispensable que, per tal d'analitzar la pràctica artística, els seus condicionaments i les seves implicacions, cal utilitzar uns elements teòrics i pràctics no provinents del camp artístic, sinó procedents també de distintes metodologies científiques i pràctiques socials (l'objecte específic de les quals no és pas el procés de producció artística) com a mètode d'esclariment, desenvolupament i adequació d'una teoria de l'art.
- 5) Enfrontar-se —dins aquesta línia d'acció, és a dir, amb la deguda coherència amb els pressupostos aquí implícits— a la manca d'accés als mitjans de comunicació i al consegüent aïllament que això comporta. Així mateix, cercar, a partir de la necessitat d'articular-se dins les relacions econòmiques que caracteritzen el sistema la manera d'impedir que tal articulació impliqui una desvirtuació del caràcter de la càrrega ideològica inherent a tota pràctica artística.

COL-LECTIU,  
«Escrit per Noves Tendències a l'Art»,  
maig 1974.

23 Sin embargo, considero que estos sistemas de información y trabajo teórico paralelos no sólo pueden pasar —como repetidas veces lo hacen— por una información escrita y presentada junto a los demás trabajos. Este sistema de información, a pesar de que salva en gran medida el bache existente, puede ser malentendido —y de hecho lo es— al considerarse los trabajos de información y teóricos como un producto más de arte —con importantes variantes pero no substanciales— al mismo nivel que el resto de los trabajos que podríamos llamar, en contraposición a los teóricos, prácticos, con lo cual se inicia de nuevo el círculo vicioso en que se encuentra el actual sistema comercial de distribución artística.

El trabajo teórico paralelo al trabajo práctico de que hablamos pasa lógicamente por la formación de textos teóricos. Estos textos son positivos en el momento mismo de la exposición, así como forman un importante material de trabajo y documentación una vez finalizada. Sin embargo, el texto por su propia especificidad es un discurso que responde a las necesidades de cuando fue escrito, así como es imposible de transformar mediante la discusión y queda aislado de su propio contexto mediante la respuesta por otro escrito, si no está presente físicamente el responsable de su escritura.

Por todo ello es necesario, necesidad que está sometida a la posibilidad que el productor de trabajo artístico, sea a través de su práctica como de su teoría, se haga presente a fin de facilitar el sentido —hasta donde sea posible— de los resultados o problemas que presenta, junto con el trabajo específico por el que ha pasado. El producto artístico es un producto que no se basta a sí mismo, precisamente por la ambigüedad en que se basa el discurso con que se organiza. Tanto la presencia de textos como, en el mejor de los casos, del producto artístico facilitarán unas líneas aproximativas no sólo del producto acabado —si es que existe como tal— sino principalmente de su proceso específico de producción, con todas las contradicciones desde que surgió como idea, hasta su información a nivel social en un determinado momento de su transformación, pasando por su materialización física.

De este modo se hace posible el combate a nivel ideológico contra las teorías sostenidas por el capital que mantiene que lo importante es el producto artístico acabado —base de su conversión en mercancía— y aislado de todo un proceso específico de producción con sus propias formulaciones, necesidades y contradicciones. La ideología del capital quiere hacer ver que el trabajo artístico carece de proceso de producción o, al menos, que es lo menos importante. Por el contrario, la producción artística surge de unos intereses y con unas finalidades muy determinadas que es necesario explicar —repito, hasta donde sea posible— si se quiere restituir el sentido que le pertenece como destructora de sistemas, cualquiera que sea su naturaleza.

FERRAN GARCIA SEVILLA,  
«Doble cambio»,  
mayo 1974.

—Imposibilidad ya de seguir hacia adelante si no es a partir de la siempre desplazada articulación específico-contextual.

—Necesidad por desarrollar una práctica teórica de la especificidad artística: travesía de la semiología (sistema de signos y de articulaciones) e ideología (sistema de ideas y de valores) dominantes. Casos concretos.

(...)

—Posibilidad o imposibilidad de articulaciones entre lo específico, lo contextual y lo ideológico de todos los miembros del Sector que trabajan en prácticas denominadas conceptuales.

(...)

—Demarcación real de prácticas conceptuales tautológicas y/o falaces (especificidad aislada del contexto y/o límites fijos de la misma especificidad) e instauración de una práctica conceptual materialista basada en la práctica teórica y en la práctica específica.

(...)

—Análisis retrospectivo de la evolución y dinámica del Instituto Alemán. Situación actual: dispersión (no existencia) de la base. Cambio de perspectivas.

—Suficiencia o insuficiencia (insuficiencia) del marco del Instituto Alemán para desarrollar una práctica que no sea una práctica teórica o de confrontación ideológica. El marco del Instituto Alemán predispone peligrosamente a resolver los problemas en la teoría y no en la práctica específica.

(...)

—Práctica como producción de objetos materiales de conocimiento y/o práctica como objeto (finalidad) de producción de conocimientos materiales: práctica específica (artística) como método específico (artístico) de conocimiento y transformación de una realidad concreta en el conjunto del proceso social.

—El espacio artístico como lugar no alienado, revolucionario, en el que se produce y transforma un sujeto (artista), unos sujetos (espectadores), un sistema de producción específico (producción artística), un comportamiento (práctica de sujeto), un conocimiento (concreto/general), unas relaciones específico-contextuales (significante, significado y referente), etc., y, en definitiva, una concepción ideológica concreta (ideología dominante agujereada por la práctica artística).

—La práctica artística revolucionaria como producción de sistemas y/o de modelos de otro y de todo tipo, no sólo ya liberados del control instituido (represión), sino básicamente enfrentados, por los más diferentes procedimientos, a la ideología dominante y a sus sistemas de control: alternativas y/o propuestas políticas, productivas, sexuales, sociales, comportamentales, perceptivas, ambientales, sensoriales, analíticas, etc., a partir de la especificidad (móvil) artística, no a partir de otro tipo de especificidad.



25 -Confrontación de sistemas y modelos anunciados y/o materializados a partir de la especificidad artística con los propuestos y/o realizados desde otra práctica específica. Análisis diacrónico-sincrónico de modelos de un momento histórico concreto. Función social del artista comparándolo con el político revolucionario y el denominado enajenado mental, todos ellos bajo la óptica de destructores de sistemas instaurados, aunque delimitando claramente sus orígenes, desarrollos y resultados.

FERRAN GARCIA SEVILLA,  
«Propuesta de seminarios o grupos de trabajo  
en el Instituto Alemán»,  
junio 1974.

Por este eje de coordenadas nos presentamos de lleno delante de lo que tiene que ser una verdadera práctica artística revolucionaria, es decir, una práctica que sea consciente, y que no olvide en ningún momento su propia especificidad (demarcada/relacionada con otro tipo de prácticas) y de su contexto real (demarcado/relacionado con otro tipo de contextos), que son quienes en último extremo le van configurando sus sistemas de actuación. Especificidad y contexto son la abscisa y la ordenada del sistema de relaciones que forma la práctica significativa y la práctica teórica. Ni un análisis de la especificidad puede venir sin su articulación con uno del contexto, ni a la inversa. Práctica significativa y práctica teórica han de ser dos líneas que corran entremezcladas, sin que ello suponga caer en el idealismo de que hayan de ser una misma cosa. Precisamente cualquier diferencia o contradicción que haya entre una y otra será el estímulo para cualquier tipo de nueva resolución.

(...)

Entiendo la lucha ideológica como la primera y última finalidad para una real incidencia en el entorno en que se encuadra nuestra práctica artística, como instrumento de combate con respecto a otras prácticas artísticas reaccionarias y como instrumento de incidencia para agudizar la contradicción principal y las secundarias en que cualquier práctica social (incluida la artística) se está desarrollando bajo cualquier régimen capitalista. La lucha ideológica es la única vía por la que se puede poner en claro la significación de cada una de nuestras prácticas, a nivel colectivo o individual, en vistas a poderlas coordinar mejor y con una mayor productividad para el interior y exterior del Sector, y de los miembros que lo forman.

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

Considero que este planteamiento del arte conceptual ha de dirigirse preferentemente a una puesta en crisis del discurso «unívoco» impuesto desde aparatos ideológicos tecnocráticos que reprimen cualquier tipo de conocimiento dialéctico, basado en una ambigüedad transformadora, bajo la falacia neopositivista y culturalista de un conocimiento sin sentido y falto de comprobación intersubjetiva y empírica, o bajo una táctica más efectiva de integración económica en el sistema, pasando previamente por la esterilización y castramiento que supone el reconocimiento de «genio».

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

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

FERRAN GARCIA SEVILLA,  
«Posición»,  
octubre 1974.

A nivel puramente fisiológico no existe diferencia entre la forma de percibir un hecho cotidiano de uno artístico. Por lo tanto no se puede hablar de arte hasta que un cierto código ha sido establecido y empezado a ser usado en un contexto que a su vez también ha sido socialmente establecido implícita o explícitamente. Tomando esto por entendido y considerando, evidentemente, cualquier forma artística como fenómeno cultural, invertí esta relación como forma de articulación de mis trabajos. Es decir, tomando dicho fenómeno o comportamiento con todas sus implicaciones de tipo psicológico, social, etc., desde dentro del marco de convenciones del arte. El porqué de esto es simple. Si una de las principales características del arte contemporáneo es el análisis y

- 27 reconsideración del propio fenómeno artístico y sus componentes, llevando este proceso hasta sus últimas consecuencias se llega a las propias motivaciones sociales, condicionamientos y mecanismos psicológicos tanto del artista como del receptor en su forma más elemental, todo ello poseyendo un peso específico a nivel de componente artístico tan importante o más, en mi opinión, que cualquier consideración típicamente perteneciente al terreno del arte.

FRANCESC TORRES,  
«Sobre el comportamiento»,  
noviembre 1974.

En l'actualitat, els aspectes particulars de la nostra problemàtica que segueixen afectant-nos d'una manera creixent, s'inscriuen en un marc molt més ampli i que concerneix a la totalitat social del nostre país, la qual ens fa fer més urgent un plantejament decidit i conjunt que mostri els nostres interessos i la nostra actitud davant la situació de canvi per la que passem i que exigeix de nosaltres un treball eficaç que ens permeti d'assumir les nostres responsabilitats com a ciutadans en general, molt especialment per la repercussió social que tenen les nostres activitats i per les posicions que prenguem davant el procés de canvi al que assistim.

Aquestes posicions no poden plantejar-se fent una abstracció d'aquests problemes, als quals ens enfrontem diàriament, sinó tot el contrari: només abordant-los conjuntament i elaborant alternatives concretes per resoldre'ls, podrem avançar cap una postura homogènia que deixi ben palès el nostre compromís amb les necessitats socials i polítiques en què ens movem.

És urgent, doncs, centrar la nostra acció a l'entorn de les qüestions que de manera més immediata ens pertoquen. Punts claus que permetin una mobilització del sector, són des del nostre punt de vista:

1. La inestabilitat professional en què la immensa majoria de nosaltres es mou, sense les mínimes condicions de protecció laboral que s'asseguren a tota activitat social.

Això és producte de les enormes desigualtats econòmiques i de posició social que el sistema de mercat «artístic» propicia entre nosaltres a cobert de la mítica imatge de l'«artista», i que en tant que serveix als seus interessos, aquest mercat es cuida molt bé de mantenir.

2. El sistema de concursos, galeries, museus, etc. que degut a la finalitat purament lucrativa, impedeix tota projecció social positiva del nostre treball, que queda reduït a un objecte de luxe a l'abast d'uns quants.

Hem d'intentar doncs la creació de canals nous de distribució cooperatives de treball, magatzems col·lectius, control del producte «artístic», etc. que ens permetin una transformació real de la manipulació habitual a la qual se sotmet l'«obra d'art».

3. Els aspectes de la crítica d'art que la fan, de fet, servidora dels interessos materials, ha de ser un altre lloc per a la nostra intervenció, tant lluitant per

derribar l'aparell idealista i decrèpit del «comentari d'art» amb intervencions a les seccions i revistes on es fa, com procurant editar els nostres propis butlletins, revistes, etc. que assegurin una gestió directa en la propaganda i difusió del nostre treball. 28

(...)

Però només tenint en compte el marc social contradictori en què es desenrotlla, podrem començar, ja des d'ara, a trobar solucions per manera que no responguingu només als nostres interessos particulars sinó als de la immensa majoria del país, que avui, més que mai, precisa de l'acció solidària i conjunta de tots els seus membres.

GRUP DE TREBALL,  
«Crida al sector de plàstics»,  
novembre 1974.

El significat immediat, atribuït a les formes, objectes i cossos naturals es rebutjarà com a únic, s'intentarà buscar l'ambigüitat fonamental de les coses visibles a través de les analogies, les observacions i les suggerències que puguin donar les relacions entre formes, objectes i cossos, el coneixement en definitiva de totes les formes físicament possibles que provenen de la naturalesa, i de la fabricació o raonament humà.

Tots els exercicis pràctics, especialment els de la segona part, no deuen ésser presos de manera esteticista, és a dir, com escultures abstractes, interessa donar a aquestes formes uns valors més elementals i bàsics, semblants en tot cas als que s'atribueixen, per exemple, a les formes resultants d'equacions geomètriques. Si avui l'exercici d'expressar amb volums significa alguna cosa, aquest significat sembla que no està en el narcisisme dels materials nobles, objectes de luxe «bells» per a prestigiar noblement la casa dels seus propietaris. Aquest idioma tant serà en un pot de llauna aixafat, en general «l'object trouvé» com en alguna cosa dèbilment gestual, l'aigua o el fum per exemple.

Tant serà en «l'ús» dels elements reals del paisatge (l'immensitat), com en «l'ús» dels objectes utilitaris a l'abast (l'intimitat).

És aquí on la morfologia, agafada fins avui gairebé exclusivament de manera parcial, pot tenir un impuls i una globalitat útil, introduir unes relacions interessants entre les últimes tendències (desmaterialitzades fins l'art conceptual) i les tesis més avançades de les ciències com la topologia (avui aplicable des de la biologia a la física).

La primera part, de les quatre que formen aquest treball, intenta donar una aproximació morfològica d'allò que anomenem subjectiu, primer amb algunes observacions i analogies sobre l'ambigüitat dels cossos naturals, objectes artificials, formes abstractes i agrupacions d'això (posant de manifest l'estranya unitat a què tendeix tot el visible des d'un punt de vista subjectiu).

La segona part procurarà l'exercici pràctic de deformacions lineals, superficials i de masses posant de manifest que l'essència dels canvis de significat en els cossos naturals, objectes artificials i formes geomètriques està en les deformacions.

El fet que el comportament dels materials en les deformacions de línies i superfícies es manifesti molt lligat a la forma, però que en las deformacions de masses no succeeixi així, posa de manifest que la deformació d'una massa, entesa simplement com a deformació, té la limitació de necessitar una figura inicial molt definida per a aconseguir les modificacions fonamentals que defineixen els seus caràcters, indicant aquest fet, un altre tant o més essencial que les deformacions, la tendència a la disposició natural de la matèria, objecte de la tercera part.

La quarta part contrastarà el concepte de les «teories de composició», cosa característica de les anàlisis de forma, amb el que avui sembla una opció clara i dirigida en qualsevol cas a considerar com a fet artístic qualsevol fet conscient que posi de manifest alguna opció nova respecte a qualsevol camp d'activitat humana, aquesta idea s'introduirà per mitjà d'algunes observacions sobre la situació i les accions.

JORDI PABLO,  
«Cossos, objectes i formes a l'espai»,  
desembre 1974.

És cert per altra banda que avui hi ha pocs camps de la cultura occidental que estiguin tan desprestigiats i gastats com les arts plàstiques; al nostre país i en els últims anys les alternatives no han estat precisament positives, i reafirmen aquesta opinió. La cosa ha quedat en un dilettantisme incompreensible als no iniciats, excessivament intel·lectualitzat i al nostre país a més a més colonitzat (art conceptual, art pobre...).

En una pràctica que en definitiva defensa un mercat artístic basat en l'especulació, l'obra única o múltiple controlada al màxim, emmarcada en un cercle de cultura artística aristocràtica que socialment no pot tindre pervivència (marxandisme, galeries).

O en una supeditació absoluta a consignes polítiques, pràctica aquesta que encara que a nivell públic no ha tingut massa difusió, existeix, i amb afirmacions dogmàtiques que tan sols serveixen (tal com el temps va demostrant) per amagar una falta d'imaginació i de talent que sembla imprescindible per actuar en aquest camp.

A pesar de tot això, no som pocs els que encara veiem unes possibilitats i un futur insospitats en aquesta activitat, i això en la mesura que la imaginació per transformar els cossos, objectes i formes que en envolten és cada vegada més necessària, per la raó que cada vegada aquests objectes són més opressors.

JORDI PABLO,  
«Els objectes»,  
febrer 1975.

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

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

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

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

En tot procés de producció hi està implicat un subjecte o subjectes productors que fabriquen unes determinades mercaderies en unes relacions concretes de producció, les quals poden assenyalar-se objectivament. L'art no és una excepció dins d'aquest procés, puix que no es desenvolupa al marge de les contradiccions socials (com pretén l'estètica idealista), sinó que està travessat per la lluita de classes: l'art és un procés de producció significant amb caràcter específic que parteix d'un subjecte o subjectes immersos en unes relacions concretes de producció i que dóna com a resultat uns determinats productes que, aquí i ara, com en tota societat capitalista, s'insereixen a diferents nivells en un engranatge comercial.

Fixem, doncs, els següents punts o moments dominants dels processos de producció artística: un subjecte, un lloc de producció, un producte, un lloc d'informació i oferta del producte, i una apropiació d'aquest per persones que no són el subjecte productor. Aquest procés generalment es presenta en cadena, però no sempre. Continuament, i atenent concretament al mode de producció d'una

31 pràctica determinada, veiem aparèixer canvis i substitucions d'un moment del procés per un altre, i moltes vegades constatem la seva interrupció en l'últim dels seus apartats, és a dir, en l'apropiació del producte per part de persones que no l'han produït (això succeeix concretament en el cas de productes que per distints motius no han assolit l'*status* d'intercanvi. Des d'aquest plantejament metodològic es fan manifestes quines són les línies mestres que fixen unes determinades relacions de producció artística a l'interior del capitalisme. Així mateix, és necessari remarcar que cada un d'aquests punts dominants del procés de producció artística reproduceix, més o menys contradictòriament, les mateixes relacions del sistema de producció capitalista: el procés de producció artística no està al marge de la resta de processos de producció.

FERRAN GARCIA SEVILLA,  
«Notes per a un estudi materialista  
de la producció significant plàstica»,  
març 1975.

En presentar uns resultats, es pretén que no siguin observats com a objectes amb una forma externa determinada, sinó com a demostració de la seva matèria.

El tractament dels materials naturals va orientat vers els criteris següents:

- a) Mostrar únicament la seva matèria.
- b) Patentitzar que no han sofert transformació.
- c) Posar en evidència que són naturals.
- d) Desposseir els objectes de llur caràcter d'objectes i accentuar-ne la pura existència física.
- e) Mostrar que el valor material pot substituir el formal.

Per tant, col·locar una sèrie de materials en una galeria, en canviar el seu context, no s'intenta oferir la morfologia tectònica de l'espai on estaven inclosos en un principi (com reproduir un riu, un camp, una platja, etc.), sinó mostrar els diferents materials que el componien.

L'anàlisi de cada un d'aquests materials aïlladament, ens ofereix la suficient informació com per saber de quin espai provenen, els processos naturals que han sofert, el contacte amb altres materials, i els fenòmens que han produït la seva formació.

Els materials artificials són tots aquells que esdevenen d'un procés de fabricació, resultant-ne uns objectes. Aquest concepte tan ampli, on es poden incloure tots els productes manufacturats, queda reduït en el moment que es prenen aquells que són còpia dels naturals en el seu aspecte formal. Aquests objectes en el seu context habitual són decoratius, i freqüentment sense utilitat concreta.

Per tant, en els materials artificials, es vol posar de manifest:

- a) Que el material és artificial.
- b) La imitació que fan d'unes coses naturals.

- c) La substitució del significat decoratiu pel valor de la presència pura del material.
- d) La perillositat dels equívocs.
- e) Les qualitats específiques de l'artificialitat.
- f) La conseqüència d'un procés industrial.
- g) El canvi de context.

Si solament assenyalessim les semblances formals entre alguns elements de matèries diferents, es cauria en equívocs, en existir únicament l'apreciació formal, oblidant-se que són materials diferents i que és aquí on radica la diferència fonamental (tal és el cas d'una còpia ben feta), aleshores es diu que sembla de veritat, i quan són de veritat es diu que semblen artificials (com les roses de vellut, els núvols de cotó fluix, la posta de sol de pel·lícula, etc.).

JOSEFINA MIRALLES,  
«Materials naturals, materials artificials»,  
juny 1975.

És evident que quan es descontextualitza un fet artístic s'aguditzen les seves contradiccions, i més encara, si es tracta d'una problemàtica concreta com la que ofereix el nucli de Barcelona i el seu entorn urbà, amb totes les implicacions d'un centre hegemònic —que tan eficientment procura mantenir el sistema— fruit d'una política de centralització i colonització cultural i una perifèria sotmesa a plantejaments que no li són propis. Amb vista a la possibilitat de muntar una mostra d'art a Granollers, hem cregut necessari una trobada amb tot els artistes —i d'altres individus d'alguna manera vinculats a les pràctiques artístiques i culturals— de Granollers, per evidenciar les deficiències i peculiaritats pròpies del seu context.

Estem, doncs, davant una iniciativa per a portar a terme un procés de discussió sobre els plantejaments de les diferents posicions respecte a la pràctica de l'art, així com sobre les contradiccions internes a la pràctica artística i al context en què aquesta es produeix i es manifesta.

Creiem que la nostra presència a Granollers tindria bàsicament un únic sentit de promoció i de reafirmació de les nostres pràctiques, si no la utilitzéssim per a:

- 1) Donar peu a una visió de la pràctica artística a Granollers.
- 2) Tenir un intercanvi d'opinions respecte a l'especificitat artística.
- 3) Evidenciar i discutir les contradiccions de l'àmbit artístic i cultural a Granollers —contradiccions específicament distintes, però indeslligables de les contradiccions existents a Barcelona i arreu del país.

Es tracta, per tant —a través i a partir de la mostra d'art— de palesar i discutir la problemàtica de l'art i de l'artista dins uns condicionaments que ens són comuns.

GRUP DE TREBALL,  
«Granollers, vila oberta»,  
juliol 1975. 84



33 L'E. R. pot cobrir l'actual manca d'espai físic que tant hem cercat, i que tenia com a conseqüència l'aïllament i la dispersió de la informació del treball artístic d'avantguarda. Amb tot, hi ha una cosa fonamental que diferencia l'E. R. d'una sala comercial, i que val la pena tenir present: la seva trajectòria no especulativa, sinó, ben al contrari, informativa, promotora, experimental i continuada. Per això la programació que hom li imprimeixi serà del tot decisiva de cara a la seva recepció exterior i a la seva incidència en el nostre panorama artístic-cultural. Crec que la seva programació, estructuració i continuïtat ha de respondre a una gestió democràtica entre el Patronat de la Fundació, els artistes interessats en aquest procés i les necessitats del nostre país aquí i ara.

(...)

I en el que pertoca a aquesta primera qüestió d'informació i difusió de l'art català, crec que la selecció que sempre comporta aquest tipus de programacions ha de transformar-se en un procés totalment obert de treball, a fi de no tancar les portes a ningú que estigui portant una pràctica d'avantguarda, sigui en l'especificitat que sigui. Aquest procés obert de treball, previ a cada mostra concreta, podria obrir un debat democràtic entre un artista determinat, la resta d'artistes interessats en l'E. R. i el Patronat de la Fundació. Amb aquest sistema hom podria programar objectivament que és el que convé a l'E. R., és a dir, al seu públic, per tal d'evitar qualsevol intent oportunista que no vagi més enllà d'interessos personals. D'aquí que una de les tasques que té plantejades l'E. R. és cercar, ja des d'ara, artistes nous que estiguin treballant i que no hagin tingut l'oportunitat de donar-se a conèixer, per tal d'ampliar la seva pròpia base de treball i no convertir-se en una camarilla tancada de privilegiats.

(...)

Estem massa acostumats a veure el comportament dels visitants d'exposicions i museus com a qualque cosa totalment passiva, i com a qualque cosa que s'assembla a la celebració d'un ritu mig religiós mig mític. A més a més, si hom té en compte l'extracció social dels visitants a exposicions i museus, hom veurà agravada la qüestió ja que es tracta d'una minoria culturalitzada que es repeteix qualsevol que sigui el lloc. D'aquí la necessitat d'estructurar una política expositiva que no sols mantingui l'interès dels visitants ja habituats a certes pràctiques artístiques contemporànies, sinó que amplii necessàriament aquesta mateixa base cap a sectors de públic que habitualment es troben allunyats d'aquest tipus d'activitats.

És evident que aquest darrer punt està íntimament relacionat amb els interessos ideològic-culturals que té plantejats la Fundació, amb l'atractiu de les mostres, amb els mitjans d'informació utilitzats i, bàsicament, amb els contactes que hom estableixi amb d'altres entitats del mateix caire, tant nacionals com estrangeres, amb les escoles primàries, instituts i universitats, amb les escoles dedicades especialment a l'ensenyament de l'art, amb Belles Arts i, sobretot, amb aquells sectors de la població que mantenen pocs o cap contacte amb aquests tipus d'institucions.

Si una mostra d'avantguarda, si una exposició antològica, si un museu no responen

al país, com a la resta de la península ibèrica, no sobrepassaran mai els límits elitistes i culturalitzats en que actualment es troben presonerés. Organitzar qualsevol tipus d'actes sense tenir en compte el públic, el lloc i el moment concret en que es realitzen, fa que es reproduïxi la inoperància a que estem acostumats, i fa que, en definitiva, siguin políticament nuls, si entenem la política (artística) com una alternativa real al sistema (artístic) de coses dominant.

34

(...)

I responent a les necessitats d'aquest tipus de visitants, no podem oblidar d'afegir aquestes documentacions i informacions secundàries, en qualitat de material per a ésser «llegit» i no «vist». Tanmateix considero que aquest material no ha d'ésser tan complex i exhaustiu que faci de la mostra un altre Centre d'Informació, com el que en aquests moments també es discuteix, la qual cosa suposaria una pèrdua inútil d'esforços i la confusió entre el que és un material informatiu suplementari i el Centre d'Informació en si mateix, amb finalitats i interessos propis. Entenc que el dit material informatiu secundari ha de constituir solament una mena de context coherent per al material informatiu primari (els treballs concrets). L'entenc també com un material bàsic, concret i succint perquè el públic visitant tregui les seves pròpies conclusions, per la qual cosa haurà d'ésser tot el resumit i obert que hom pugui. L'entenc, així mateix, com una mena d'imant que atregui el visitant, especialitzat o no, a la consulta del Centre d'Informació pròpiament dit, per a ampliar les seves informacions i per a un coneixement més profund del tema tractat o de l'autor exposat.

FERRAN GARCIA SEVILLA,  
«Projecte per a la configuració de l'Espai  
de Recerca de la Fundació Joan Miró»,  
setembre 1975.

Un cop efectuat el treball concret que exposo, veig que per una banda en el procés de realització he fet servir la copiadora per a mostrar determinats aspectes de la realitat i per altra que l'ús i possibilitats tècniques de la copiadora han contribuït a ampliar la selecció i mostra que de l'entorn preveia.

Els objectes exposats, o la part de la realitat a la qual fan referència, són el resultat de triar aquells aspectes del món quotidià que m'han interessat més o que m'han cridat particularment l'atenció. La tria l'he feta d'una forma conscient —no predeterminada—, encara que a vegades pugui semblar, fins a mi mateix, una mica joc de l'atzar.

Aquests objectes, uns els ensenyo tal com m'han arribat, sense cap manipulació intencionada; excepte pel que respecta al fet d'haver estat fotocopiats. Altres han estat modificats a partir de les relacions entre ells mateixos, per contacte accidental, per aproximació, per acumulació, etc. Ací la intervenció m'ha semblat necessària per a cridar l'atenció sobre el què volia mostrar.

En certa manera puc dir, que la relació inicial amb la copiadora ha estat casual. Però va interessar-me immediatament per ser un aparell de **REPRODUCCIÓ**

86

- 35 amb el format de l'original que se li subministra, eminentment ràpid i a l'abast de tothom, en el sentit que el seu ús no precisa cap mena de coneixement tècnic més o menys complex.

PERE NOGUERA,  
«La fotocòpia com a obra-document»,  
octubre 1975.

Les fronteres entre antropologia, etnologia, folklore i costumari, sovint se superposen. Tant de l'antropologia, centrada en els pobles actuals més primitius i amb tesis que s'aparten de la simple descripció per qüestionar el mateix concepte de civilització, com de l'etnologia i el folklore, centrats a descriure les arrels i les restes primitives dels pobles civilitzats, en podem extraure interessants conseqüències i centrar el nostre plantejament general. No és casual, però, que inicialment el nostre treball es basi en el costumari català:

1. És el material de creativitat popular que tenim més a prop, que mentalment coneixem potser més d'aquest país, i que, per tant, podem estudiar més bé.
2. El costumari català és poc original en ell mateix, poc «exòtic», però un bon substracte típic de la cultura occidental, especialment mediterrània.
3. Aquestes manifestacions estan determinades per cada país, però actualment des d'un punt de vista de comunicació visual són vàlides de manera gairebé universal, i pensem que experiències d'aquest tipus són una manera d'evidenciar que les últimes tendències en les arts plàstiques, a pesar de partir d'unes bases comunes i internacionals, que poden ésser la desmaterialització de l'«obra d'art» o el rebuig de l'aristocràcia cultural, són manifestacions que no vénen del no-res, que en realitat i per poc que aprofundim es lliguen amb una mitologia popular tan vàlida, a pesar dels esperits cartesians, aleshores com ara.
4. La funció social que antigament tenien les manifestacions d'imaginació popular o de creativitat col·lectiva, provenien d'unes motivacions reals i concretes, eren lògiques i funcionals, eren resultat d'un anonimat que tant provenia de la religió, com del record de cerimònies mítiques antics. Una vegada que la religió se centra menys en el ritual i que les úniques mitologies tolerables són les del consum, pensem que la nostra activitat pot ajudar a manifestar d'alguna manera aquesta imaginació popular avui també necessària.

JORDI PABLO,  
«Valors actuals del costumari català  
en les arts plàstiques»,  
març 1976.

La práctica artística presupone unas motivaciones contradictorias de comportamiento, principalmente determinadas por la dualidad de funciones que ello implica ya que se es artista para el espectador y obrero productivo para el capital.

El arte tiene, por tanto, una estrecha relación con la ideología dominante y corre el riesgo de confundirse con ella contribuyendo a transmitir y perpetuar el contenido que de dicha ideología emana. 36

Al proceso artístico le es imprescindible, para completarse, su comunicación con el espectador, el cual, al igual que el artista, está sujeto a una serie de factores económicos, políticos e ideológicos determinados. Esta comunicación, pese a la diversidad de significados del producto artístico, es posible en gran parte gracias a la existencia de unos códigos comunes a ambos y que son reflejo de la circunstancia cultural de la que forman parte.

La alternativa de trabajo que se presenta, a fin de transgredir esta situación en tanto no haya una superación de las relaciones generales de producción, es aprovechar cada momento en que la realidad sufre un proceso evolutivo, para hacer posible una visión particular del mundo y ampliar el campo de percepción a través de formas alternativas de comportamiento y evitar, pese a las dificultades que ello entraña, su asimilación por la ideología dominante.

FERNANDO MEJIAS,  
«Notas»,  
mayo 1976.

Sovint, des de les posicions de l'art conceptual es diu que l'art de l'objecte és fàcilment assimilable perquè té una corporeïtat i per tant pot ésser transformat en producte comercial. Cal constatar, en contra d'això, que quan s'arriba a una complexitat material mínima, on qualsevol objecte pot ésser reproduït fàcilment per l'espectador, la comercialització especulativa d'aquest se situa al mateix nivell que tot fenomen o acció (base sovint de l'art conceptual) i que ara per ara depèn en exclusiva de la postura que el seu autor assumeix respecte a la funció que ha de tenir.

(...)

De la mateixa manera que la majoria dels pintors del nostre país produeixen objectes marginalment dintre la seva pràctica, aquells que es dediquen d'una manera preferent a l'art conceptual també en fan una certa producció. D'altra banda, cal constatar que tant en els artistes citats anteriorment com en els que ara ens referim, és freqüent que les pròpies evolucions personals se superposin als diferents moviments artístics apareguts. Lluís Utrilla, com a conseqüència del seu treball sobre la identificació tàctil, va fer una sèrie d'objectes que tàctilment no es podien reconèixer i que per tant no eran utilitzables. García Sevilla, amb una pràctica marcadament conceptual, i per tant molt desmaterialitzada, té una certa producció paral·lela d'objectes determinada per un llenguatge metafòric i analògic, que darrerament ha desenvolupat més. Josefina Miralles se situaria prop d'un altre fenomen que, mal que sigui d'una manera tangencial, cal constatar per l'oposició que suposa a les escultures-objecte i a l'artesania mitificada: és el fenomen aparegut a partir del moviment italià d'«arte-povera», que proposava, dit d'una manera entenedora, que cada material determinés les seves propietats plàstiques en atenció a les propietats físiques, sense 89

37 transformacions esteticistes, i que els elements compositius bàsics fossin el canvi i la determinació, és a dir, la consideració del material per ell mateix com a objecte, amb un caràcter generalment efímer. Francesc Torres, Angels Ribé o Antoni Llena podrien explicar molt millor aquest fet.

JORDI PABLO GRAU,  
«Objecte»,  
maig 1976.

Este ciclo de acciones realizado íntegramente este año tiene su origen en algunos de mis anteriores trabajos a partir de 1973 donde de forma especial centré mi atención sobre dos conceptos fundamentales, Arte-Naturaleza, Obra-Proceso. Mi preocupación por identificar los procesos artísticos con los procesos de la naturaleza, me ha conducido a desarrollar estos trabajos a partir de mi propia relación con la naturaleza y sus componentes físicos. Este ciclo se ha materializado en seis acciones realizadas todas ellas a partir de elementos propios de la naturaleza, así como de algunas premisas estrechamente relacionadas con trabajos etnológicos y antropológicos sobre la relación de la agricultura y la jardinería con la cultura y el comportamiento social; véase rituales agrícolas, ceremoniales, amuletos, celebraciones y toda una vasta y amplia gama de tradiciones más o menos relacionados con la magia referidas a la interpretación y utilización de la naturaleza. Fundamentalmente estos trabajos no intentan una reconstrucción o escenificación de estas prácticas ni un trabajo de carácter histórico o científico. Se encuentra más ligado con un intento de acercamiento a un medio del cual están cada vez más alejados, por ello que el factor comportamental adquiere dimensiones claramente definitorias en este ciclo, donde podemos tomar como base el acto del individuo que genera un comportamiento cultural establecido y delimitado.

MANEL VALLS,  
«Cultius»,  
agost 1976.

El proceso de realización de esta instalación ha estado sujeto a una serie de premisas como pueden ser: el espacio preestablecido de la galería donde se lleva a cabo el trabajo, la mínima complejidad y diversidad de los materiales empleados (tierra, plomada, fotografía), así como el concepto de simetría traslaticia en donde una mitad se repite paralelamente a la misma distancia un número determinado de veces.

Esta apropiación de las dimensiones físicas del espacio que envuelve a la persona y a través del cual ésta puede trasladarse y desenvolverse, no significa que se haya establecido una situación ambiental puesto que existe una autonomía de cada unidad con respecto al espacio circundante.

89 El presente trabajo comporta unos problemas de simple presencia y es a la vez una reflexión sobre uno de los conceptos elementales en las relaciones más

sencillas entre las cosas, como es el concepto de verticalidad. Esta reflexión viene determinada, asimismo, por una presencia física muy simple como tendencia reductora de la parte formal de la obra y por la relación de la plomada como instrumento utilizado para señalar la línea vertical en contraposición a la del horizonte representada en la fotografía.

FERNANDO MEJIAS,  
«Instalación. Seis unidades de verticalidad  
y un paisaje»,  
octubre 1976.

No crec que la història de l'art, si és que aquesta existeix, sigui un procés acumulatiu de coneixements, com pugui ésser la investigació científica. De fet, convivim amb les anomenades obres d'art en un temps de present, i no de passat (encara que siguin nascudes dins un passat concret), per la qual cosa les vivim com a fets transhistòrics.

(...)

Crec, en definitiva, que les relacions entre art i societat, entre artistes i institucions, són ben concretes a cada moment històric, les antípodes de la metafísica, i que aquestes relacions es manifesten dins proposicions diferents segons els casos. Les millors d'elles, a la meua manera de veure, són les que travessen llurs propis condicionants històrics, llur propi marc social, iniciant una cursa sense final al llarg del temps, travessia sense objecte concret. Però entenguem bé, no estic parlant d'un art a-històric, a-temporal, ans al contrari, temporal i històric, però vet aquí la paradoxa, negatiu del temps, trans-històric.

(...)

De debò, sóc bastant desconfiat d'allò que pugui donar d'ella un tal tipus de relació, entre societat i art. Millor dit, no crec en ella (solament en alguns dels seus moments) i la veig com a factors enfrontats, antagònics, en contínua contradicció i lluita. I això per les diferents trinxeres que ocupen una i altre. La primera tendent cada vegada més a la racionalització explotadora de l'existència, a la seva programació, a l'absorció de tot, començant per allò que l'ataca i nega, a la seva cohesió i aglutinament. El segon tendent radicalment a provocar la diferència vital, a remoure el buit atractiu i terrorífic davant d'ell mateix, a multiplicar el gest improductiu (això a ulls de la ideologia del capital), a generar plaer, dispersió i descentrament.

Les darreres tendències a l'art ens demostrarien, una vegada més, que estem davant d'un nou tipus de relacions entre art i societat, i que moltes vegades es tracta de relacions crispades, neuròtiques: boges. I aquí una altra vegada Pleynet: "Jo diria sense provocació que la misèria subjectiva, la malaltia, la neurosi són avui els únics lligams que mediatitzen i realitzen les relacions del subjecte i les institucions".

Uns dels fets que em semblen més crucials en allò que pertoca a l'art del nostre segle, que el defineix des de les seves grandeses i misèries, és que

39 l'art ha deixat al marge la seva vinculació directa a la institució social, en referir-se concretament a la Religió, la Família, l'Escola, l'Estat, etc., per a caminar pel seu compte. Malgrat que veiem també el seu negatiu, la seva ombra, la seva vinculació apressada a un altre tipus d'institucions a les que abans hem fet referència: la Galeria, el Col·leccionista, el Museu, el Banc, l'Ajuntament, etc.

Les raons d'aquesta negació hauríem de buscar-les, al meu parer, en una presa de posició profundament política, històrica, que l'artista ha adoptat en relació al conjunt social, i els seus règims econòmico-polítics, però sobretot ideològics, teixit social cada vegada més bàrbar que produeix a tota màquina escissions d'uns homes amb uns altres, i dels subjectes amb ells mateixos.

L'atomització és a l'ordre del dia. Art del nostre temps que jo anomenaria, de moment, orfe si us plau per força. Parricida perquè ha desfet el seu vincle de dependència social, simultàniament aïllat i encadenat al teixit social, dins reserves estratègiques que ell mateix s'ha creat per a la seva supervivència.

Sofrint al seu propi cos aquesta revolta esplèndida contra els mediatitzadors de la societat: la Institució. Assumint plenament els riscos, sovint tràgics, d'aquest procés que va als avencs més amagats, reprimits, del subjecte mateix, en camí d'una possible reunificació. Riscos de soledat, de pèrdua d'orientació, d'enfrontament directe a la seva libido, al ritme intern de la seva còrpora, del seu esdevenir, del seu fluir com a matèria en procés de coneixement i, en definitiva, de la seva existència.

(...)

Però el gran risc de l'artista modern, de l'artista conscient de les pròpies limitacions, del subjecte que ha assimilat bé que l'art no és una metralladora, sinó una bomba ideològica amb detonador retardat, de l'home que treballa el límit, les limitacions del propi cos (com a bocí de carn vivent productora de llenguatge, inscrita dins uns condicionants socials concrets), i les inherents a la seva pràctica específica (trajecte històric ple de ruptures, negacions i represes), el seu gran risc és, doncs, assumir la direcció del propi impuls, del seu fluir, del propi treball de transformació, al marge, o marginant, qualsevol condicionant social, tot desafiant-lo. Travessia, doncs, de la pròpia història, de la Història, de la Teoria, del codis dominants. En definitiva, ell es practica allà on ha dissolt tot (el seu) saber. Experiència de límits. Maneig foll. *Locus ignotus*. Espiral.

Risc extrem i desig per ésser el gran error històric, la gran diferència, el negatiu del Messias promès i esperat. Por del Poder que puguis fer realitat aquella meravellosa dita de Píndaro: "Esdevé allò que ja ets". Cal valentia i arrogància per a girar l'esquena a la censura social, sobretot a la sanció dels aspirants de torn a savis, dels magnats de la pecúnia i de la merda: la justificació ideològico-teòrica i la gratificació monetària: vet ací els dos pols magnètics de l'esquizofrènia de l'artista actual. O per dir-ho amb Cioran: "Com tot succés es tracta d'un malentès". A la fi, valentia i arrogància i també saviesa per a endurar i lluitar contra els aïllaments terapèutics de la societat: la marginació, el fracàs, la mentida de la inutilitat i per a rebellar-se contra el desig crispat de la darrera agressió contra un mateix; l'autoimmolació social.

Trencar a partir d'unes necessitats subjectives i objectives del subjecte artista i de l'objecte (i de l'objectiu, més o menys definit o no) de la seva pràctica. 40

Quan parles que al meu art —i al d'altres, està clar!— hi som presents jo i la meua complexitat, m'agradaria d'afegir-hi que l'última aspiració de l'artista, com a individu, és manifestar la complexitat de la resta dels seus consemblants. Això seria la validació en última instància de la pràctica artística, la constatació de l'existència d'una comunicació, moltes vegades feta a través d'un llenguatge desconegut, però no per això incompreensible (no perquè no s'entengui vol dir que no es comprèn).

Concretant més, també mencionaria un aspecte de l'artista o, si vols, del seu producte (és el mateix). Parlaria de l'actitud. I em sembla que aquesta és potser una de les úniques coses en les que l'artista té un real poder decisiu. És a dir, pot decidir quina direcció donar a les dades que acumula. Per consegüent, adoptar una línia, constatar, acceptar i fer-se responsable i sobretot decidir i no enganyar-se sobre quins són els seus propis interessos.

L'art entès com a producte meu. Aquest no pot ésser diferent de mi. Em sento compromesa amb les conclusions a les que arribo per mitjà del meu art.

ANGELS RIBÉ,

«I demà encara plourà. Encara  
que els elefants tinguin por  
(perquè tenen els ulls petits)»,  
juny 1978.

«Ophelia» consisteix en la realització de múltiples variacions sobre una imatge utilitzant una fotocopiadora.

(...)

En total s'han realitzat unes 1.000 variacions; les manipulacions o proves efectuades han estat de tres tipus:

1. Variacions arran de les característiques pròpies de la màquina: distintes intensitats, reduccions diverses, multiplicacions, fotocòpia de fotocòpia, errors, ratlles, etc.
2. Variacions sobre la imatge original: descentrament de la imatge, superposició d'altres imatges o de papers diversos (blanc, negre), descomposició de la imatge doblegant, arrugant, tallant la primera fotocòpia, superposició d'objectes (pellícula, fils, llumins, vels, soldats de plàstic, plòmings, etc.).
3. Variacions al paper d'impressió: qualitats diverses (paper ceba, quadriculat, cartolina, etc.), paper de diferents colors, papers que tenen normalment un altre ús (paper de water, tovallons, papers pintats, etc.), papers impresos prèviament (diari, revistes, llibres, dibuixos, mapes), papers amb objectes de paper enganxats (sobres, etiquetes, estampes, segells, cinta adhesiva, calcomanies).



En la preparació d'aquesta exposició-publicació, la primera intenció era de mostrar, d'una forma àmplia i detallada, la meva pràctica i vivència professional amb l'argila de La Bisbal.

Per la mateixa raó, em va semblar, imprescindible d'aprofundir dins dels orígens o de la tradició, que evidència la coherència existent entre la forma de les peces i la seva utilitat, entre les eines i la matèria; i que posa de manifest la reacció o comportament dels elements bàsics —terra, aigua, aire i foc— que participen en l'elaboració de la terrissa.

Així mateix, he recollit, en la mesura de les meves possibilitats, tots els mots i expressions habituals en el món de la terrissa, per ajudar a conservar-los i per poder explicar a partir d'ells tot el procés d'elaboració.

Però, aquests orígens, que inicialment em semblaven una dada complementària del meu treball, han passat a ocupar-ne el primer lloc, i les experiències professionals han esdevingut el reforç i la reflexió dels fets que la tradició conté, i de la seva evolució.

PERE NOGUERA,  
«Terrissa de La Bisbal. L'argila com a matèria  
i el procés d'elaboració com a pràctica»,  
març 1978.

«Imatge/Dona» es un trabajo sobre la imagen de la mujer en los medios de comunicación de masas.

Esta imagen de la mujer se nos presenta en muchas facetas y forma parte de nuestra vida cotidiana (diarios, fotonovelas, revistas), de nuestro ambiente (vallas publicitarias, quioscos, librerías), y de nuestra memoria colectiva (cine, historia del arte).

Los múltiples collages de imágenes de que se compone el trabajo configuran por acumulación, comparación, clasificación, seriación y yuxtaposición, a modo de «puzzle», una cierta imagen global de la mujer en nuestra cultura.

Es interesante comprender esta imagen puesto que los arquetipos que nos formamos a través de las imágenes de los medios de comunicación condicionan nuestro conocimiento y nuestro comportamiento y como iconos, símbolos y mitos son una referencia que hacemos necesariamente al elaborar e «inventar» nuestra propia imagen.

EUGÈNIA BALCELLS,  
«Imatge/Dona»,  
abril 1978.

El plantejament inicial fou simplement el de fer, a`manera d'exercici, una exploració d'allò més completa possible de les possibilitats i característiques de la fotocòpia d'una imatge.

EUGÈNIA BALCELLS,  
«Ophelia»,  
febrer 1979.

Los actuales programas de arte en los estudios secundarios en nuestro país (llamados de dibujo o diseño, según el curso) han permitido desarrollar una metodología en esta materia muy superior a la que anteriormente se practica.

El nuevo enfoque de la asignatura pone el acento más que en los resultados a lograr en la estructura de su formulación. Por lo tanto, como en toda sistemática estructuralista, las nociones llamadas básicas adquieren caracteres fundamentales. Para nosotros una de estas nociones básicas podrá ser el gesto.

El gesto entendido como movimiento corporal (en sus diferentes vertientes) y en su interpretación plástica, además del significado que adquiere el momento de efectuar esta acción. El producto, por tanto, conlleva en sí el proceso, pues no es tan sólo el resultado de una manipulación plástica, sino también un resultado bipolar que puede incluir un tercer factor si se analiza en sí mismo.

Además, creemos que el gesto tiene su justificación histórica, dentro de la evolución pedagógica moderna. Sin tratar de definir una trayectoria exhaustiva que, seguramente, en gran parte dependería de los matices particulares de los distintos países y de las diferentes culturas, sí, en líneas generales, se puede afirmar que durante estos últimos lustros hemos visto cómo al interés creciente por la expresión libre de los educandos se han ido sumando ciertos nuevos aspectos generalmente provenientes de las distintas formas que el arte ha ido desarrollando. En los años sesenta fueron ciertos aspectos «pop», en el sentido de una mayor participación colectiva hacia una temática popular que impusieron sus modismos. Al principio de los setenta han sido los ceremoniales o «happenings» que han aportado nuevas expresiones en la plástica escolar, particularmente en las manifestaciones llamadas «animación en la calle» o carnavales. Más recientemente, la influencia del urbanismo y entorno político han jugado fuerte, introduciendo nuevas formas de trabajo. Fundamentalmente arraigado en el «body art» y en todas las manifestaciones de procesión y festejos, el movimiento, como expresión corporal de comunicación, adquiere un papel relevante. Es precisamente el gesto que se refleja en el «body art» que nosotros acotamos y desarrollamos en nuestro trabajo.

(...)

De la creación espontánea de los gestos por parte de los alumnos hemos podido recoger la siguiente clasificación: movimientos de imitación interpretativa, movimientos dirigidos hacia una finalidad, movimientos corporales sim-

43 plemente, sin finalidad práctica, y, finalmente, hemos descubierto un cuarto grupo que representa una cierta ampliación del tema e interpreta el movimiento en la naturaleza.

Del primer grupo destacamos movimientos interpretativos de imitación de gestos propios de ciertos oficios y de imitación del andar de animales.

Ejemplos: el gondolero, la serpiente, el pájaro, etc.

Del segundo grupo, movimientos con finalidad práctica, destacamos el efectuado para recogerse el cabello con una mano.

El tercer grupo, el más numeroso, recoge todos aquellos movimientos de simple acción mecánica, como el efectuado en una trayectoria o recorrido y el de un reconocimiento del espacio. Así vemos el andar lento, el andar rápido, saltos en cuclillas, torsiones, flexiones, volteretas, levantamiento de brazos y piernas, etc.

Dentro del cuarto grupo hemos incluido aquellos interpretativos de ciertos movimientos de la naturaleza, como el producido por el mar, el viento o la piedra al caer sobre las aguas tranquilas de un estanque, etc.

JORDI CERDA i ROMAN VALLES,  
«El gesto: proceso y producto»,  
mayo 1980.