

EL ARTE CONCEPTUAL POR EJEMPLO, DE LA IDEOLOGIA A LA RETORICA

José María Barragán

1. Los fracasos del arte conceptual como intenciones programáticas, el éxito de su afirmación retórica.

Buscamos incesantemente la característica esencial de nuestra contemporaneidad para una mayor comprensión del hecho artístico actual y es precisamente el ámbito artístico y la posición del artista la que nos da la clave. El artista actual, como ha dicho Tatarkiewicz, W. (1988), "tiene intenciones contradictorias; desea ser él mismo y producir simultáneamente para los medios de comunicación, pertenece a una era tecnológica y aspira simultáneamente a descubrir secretos de aquellos reinos que le son familiares" (1). En efecto la característica de nuestra contemporaneidad reside, sobre todo, en el cambio de ritmo de la Historia -no sé si su fin, como afirman J.F. Lyotard o más recientemente F. Fukuyama - y la tensa convivencia de los contrarios. En este sentido el arte ya no puede tener viabilidad en nuestra época con sentido único.

El ciclo de renovaciones radicales y autonegaciones iniciado con las vanguardias, llega a un grado extremo con las acciones de los dadaístas, Duchamp, movimientos anti-arte...primero y del arte pobre, minimal art, conceptual,... después. Si por algo resultan actuales todavía los principios conceptuales es porque con ellos se intentó explicitar la extinción del arte como categoría de objetos estéticos, bellos, excepcionales, producidos para dar forma visualmente perceptible a un orden de valores modélicos. La actualidad viene dada porque tal proyecto se ha interrumpido hasta el extremo de que ahora esa posición de privilegio, lejos de rechazarse, es buscada sin renunciar incluso a una nueva *mística* del arte. Y no tan sólo por aquellos que tradicionalmente han representado las posturas estéticas más enigmáticas y confusas -los informalistas- sino que también las postmodernas posiciones neoconceptuales se envuelven en un aura¹

¹ El carácter "cuasi-religioso" como característica fundamental del arte moderno es la tesis defendida por Alberto Cardín en su artículo *Los estragos del gusto* en *Cuadernos del Norte* (1989).(49).Mayo-Junio, p. 8-12.

crítica celosamente resguardada de los blasfemos intentos interpretativos. Tal condición reclama a gritos una nueva estrategia de aproximación. Algunos nos preguntamos si ésta podría ser la antigua y no por ello menos recurrente disciplina retórica.

De hecho la disolución virtual de la categoría de arte hubiera sido la conclusión lógica y última de cumplirse la pretensión primigenia de las propuestas conceptuales: destruir la frontera arte /vida. Pero olvidaron que en una sociedad donde el arte no esté diferenciado institucionalmente en manos de la industria de la cultura -sistema mercantil- y el artista distinguido con un status especial como ocurre en la sociedad capitalista, el arte seguirá subsistiendo pero bajo una condición bien distinta. No quiero ni mencionar los apelativos de artesanía o arte popular que nos veríamos obligados a reutilizar y que siguen horrorizando a la mayoría de artistas.

Hoy ya nadie duda de que tal intencionalidad era falsa, si pretendemos someter las obras artísticas a un juicio de verdad y a un juicio moral. Pero tal actitud -aunque lícita, desde luego- es estéril. Más productiva, en términos de una mayor comprensión de las manifestaciones artísticas, puede resultar el análisis de los recursos figurativos del discurso. El fracaso de la superación de esa ruptura arte/vida es, y de nuevo surge la paradoja, la que nos permite seguir hablando de "arte conceptual", ya que de lo contrario "la fusión arte-vida anularía el proceso de intercambio intelectual y emocional emisor-obra-receptor, esencial a toda práctica artística." (2). Bajo ese intento programático fallido solo podemos entender una ampliación de los temas u objetos de lo artístico, una ampliación del repertorio, de los formatos, de la materia de lo artístico. Solo podemos entender que "el mercado del arte sencillamente se expandió en su infinita flexibilidad" (3).

El objeto artístico, definido por la experiencia estética que provoca y el tipo de juicio estético que reclama, es radicalmente diferente al objeto cotidiano, real. Entramos de este modo en el campo de la figuración y la retórica. El ready-made explota este cambio de sentido en la recepción -un objeto ordinario, cotidiano trasladado a un contexto artístico que reclama inmediatamente un tipo diferente de juicio-, el recurso retórico de la paradoja es evidente. Un juicio sobre el "urinario" de Duchamp -Fontaine, 1917, (Nueva York)- por poner un ejemplo sobradamente conocido, que no

tuviera en cuenta el cambio retórico operado sería del todo incompetente, ineficaz -ya hemos señalado que la productividad o pertinencia de un análisis y/o de un juicio viene dada por la aportación cognitiva, comprensiva que nos reporta-.

El resultado es que ahora la categoría de arte se asigna a todo aquello que se ha colocado en un contexto artístico, económico, social y culturalmente reconocido. De modo que el contexto es parte integrante -y no externa como muchos prefieren pensar- de la obra como significado construido. De nuevo desembocamos en una consideración retórica.

Con esta premisa, podemos afirmar que nunca como ahora el arte ha gozado de mayor vigor, movilidad, pluralismo, nunca ha estado tan presente en la vida cotidiana, pero, insistimos, sin fundirse con ella. Al hacer tal afirmación nos vemos obligados a puntualizar que si hay un ámbito artístico que llega a fundirse con la cotidianidad: el arte ligado a los medios de producción -diseño fundamentalmente- y el arte ligado a los medios de comunicación. Pero en estos casos la discusión vendría por otro lado. No sería necesario insistir en la presencia de los aspectos de persuasión y retórica que resultan evidentes, pero podría discutirse en cambio el carácter *primordialmente artístico* de los objetos producidos, precisamente por la inexistencia de la frontera que los separaría de las servidumbres del uso cotidiano. Este ámbito, verdaderamente el arte popular de nuestra época, es esencialmente diferente de ese otro ámbito de *objetos artísticos* determinados como hemos señalado por un contexto instituido por la industria de la cultura. Este otro arte sigue siendo minoritario - y no porque no tenga público sino por la no competencia mayoritaria en la emisión de juicios complejos y autónomos- y elitista -en cuanto a disponibilidad comprensiva y/o adquisitiva-.

La pregunta ¿éxito o fracaso del arte conceptual? -tan insulsa como inevitable- queda doblemente contestada: fracaso de sus abortados principios ideológicos, éxito de su retórica de presentación y persuasión. Si originariamente parece buscarse un arte invendible, en la práctica ocurre que el arte conceptual es sólo un nuevo sistema de promoción y venta. No es un reproche es, una vez más, una contatación para señalar la impertinencia de someter cualquier obra y enunciado que la envuelve a un juicio de verdad y por extensión de valor.

En esta perspectiva resulta inexplicable la diferente actitud - y discurso que ésta genera- de muchos críticos y artistas que tan pronto se refieren a este carácter retórico de algunas obras y autores, con un profundo sentido explicativo, iluminador y compartible, como a ese otro sentido místico, de inmanencia de otras obras, contribuyendo así a ese carácter de infabilidad que éstas toman.

Las nuevas propuestas que se mueven dentro de la órbita del conceptual en décadas posteriores así lo han entendido. El arte de venderse bien forma parte de los comportamientos genéricos del individuo contemporáneo y del artista en particular. Carece ya de sentido hablar de un arte "ideológico" referido a tendencias que muestran una fuerte intencionalidad y un arte "anti-ideológico" representado por tendencias que identifican el acto artístico con el acto existencial de un "yo" creador. Se apunta en cambio una posible vía de análisis en terminos de eficacia retórica. Sobre este punto volveremos más tarde. Se impone ahora la necesidad de recapitulación en torno a algunas cuestiones que definan características esenciales de las manifestaciones artísticas que se ha dado en llamar conceptuales.

2. Las grandes preguntas: ¿fines?, ¿qué?, ¿cómo?

Aunque las lecturas fenomenológicas tengan siempre trampa al ser meras descripciones que saben de antemano su resultado, puede ser útil, para una mejor comprensión del heterogéneo arte conceptual, intentar elaborar unas características comunes, que constituyan la poética subyacente a todas las manifestaciones conceptuales. Para ello, partamos de la tesis principal que plantea V. Combalía en su ensayo: **La poética de lo neutro.**(1975), prestando especial atención a sus referencias al grupo **Art & Language** y a **Joseph Kosuth**, representantes de las posturas teóricas más claras y radicales.

En un intento de sistematización hemos agrupado en torno a tres preguntas la información que nos facilita la autora -alguna de ellas parecerá reiterativa pero resultaba necesaria para esta síntesis final-. En función de los contenidos de las respuestas, hipotetizaremos los valores positivos y

negativos, así como su vigencia o no en el momento presente o si pueden reconocerse rasgos de referencia -por presencia o ausencia- en tendencias actuales.

¿Fines?.

A esta pregunta puede contestarse con los principios programáticos a los que nos hemos referido: no sólo anular los valores tradicionales de la obra de arte -condición común a todas las vanguardias por definición- sino eliminar la propia obra, el objeto de arte. No vamos a insistir en la falacia de tal intencionalidad. Con esta constatación -tan obvia que no necesita ejemplos pues sería una empresa abrumadora -afirmamos el fracaso de otros tantos mitos del conceptual, mencionados por V. Combalía, (1975), como son: la abolición artista/crítico, la "contestación" al sistema de galerías o la utopía de una vida "más estética".

La difícil situación ética en que han quedado la mayoría de sus máximos exponentes históricos -aunque sólo juzgásemos en función de la coherencia entre lo que se afirma con extrema presunción y lo que se hace- queda subsanada en las tendencias más recientes, eliminando toda consideración ética o asumiendo la moral del capitalismo postindustrial a través de diversos juegos retóricos: el simulacro, la crítica labrada a través de un producto totalmente asimilado al sistema mercantil, la ambigüedad, la ambivalencia,...

¿Qué?

A través de una voluntad de investigación (¿estética?) y de renuncia al goce estético como propósito se pretende "de forma lo más neutra posible, captar y presentar, tal cual, la realidad" (4). Son subsidiarios de este principio: hacer visible un nuevo modo de percibir la realidad y/o suponer una base material para una reflexión posterior sobre diversos problemas que se articulan en torno a la percepción estética, la naturaleza del arte, la comunicación visual, la lógica...

¿Cómo?.

Las investigaciones de los artistas conceptuales, manifestadas en una intencional hipóstasis de la información transmitida, se presentan con unas cualidades que suponen un cierto estilema del arte conceptual y que paradójicamente resultan de su rechazo explícito de todo formalismo y

de toda noción estilística. No se pretende caracterizar inequívocamente un "estilo de arte conceptual" -que sería de una ignorancia injustificable con respecto a esta tendencia- sino de encontrar algunos rasgos que de forma, mas o menos explícita, están presentes en muchas de las "obras" con las que estos artistas se han dado a conocer .

Inexpresionismo.

El término de G. Celant (5) recoge globalmente la idea acerca del vaciado de sus obras - de los conceptuales- de toda expresividad personal. No hay nada en ellas que aluda a una transparencia interior, a un mensaje individualizado. En esta postura podemos ver una oposición radical con respecto al "arte informalista" anterior e incluso con otra tendencia con la que se suele relacionar al arte conceptual, el "arte povera".

Despersonalización.

Fundamentalmente como consecuencia del aspecto anterior, "la personalidad del artista será difícilmente traducible, por no decir imposible" (6). Creo inexacta la negación de todo contenido emocional en las obras conceptuales, incluso en aquellas acciones cuya comunicación con el público es directa, aunque es cierto que el *idiolecto personal*, como "código privado e individual del parlante"(7), no puede encontrarse con la misma facilidad que en las obras tradicionales o de la vanguardia anterior. Éste, por el contrario, está basado en "el juego de probabilidades a escoger, en los órdenes aceptados , en la forma de presentación , en los temas escogidos."(8).

Supuesta relegación de los elementos pictóricos.

Lógicamente la renuncia a la expresividad y la despersonalización en la producción artística también traen consigo la eliminación de los elementos pictóricos, el vaciado de "todo hacer visible con formas y colores un estado de ánimo, una postura frente al mundo- al menos no explícita."(9)

En resumen, estas actitudes anti-formalistas, y supuestamente inexpresivas y despersonalizadas que rompen con todo lo anterior, no toman apariencias informalistas² . Pero sí, en cambio, conectan con otras tendencias

² En quien tendrían a sus más claros antagonistas , al identificar éstos el acto artístico con el acto existencial, siendo la esencia del arte para ellos lo

históricas como las corrientes neoconstructivas , geometrizantes y cinéticas, que se asientan en un principio de "artisticidad" de signo contrario: el predominio de la razón, del orden y de la técnica, y muy relacionadas por tanto con el diseño y los nuevos medios tecnológicos.

Pero que duda cabe que todo esto no supone más que otro formalismo, quizá menos explícito pero desde luego muy efectivo. De esta manera la presentación material ha sido reducida a un mínimo, pudiendo incluso parecer que no hay información visual transmitida por la estructuración que el artista organiza. Pero ese es otro de los mitos falsos como revela cualquier estudio mínimamente pormenorizado de alguna de las obras conceptuales. Se plantean situaciones donde las descripciones literales o fotográficas -por ejemplo- conducen a particularizaciones y anécdotas que en definitiva desempeñan la misma función que la obra de arte tradicional.

Neutralidad estética.

Que la "neutralidad estética se ha convertido en indispensable no sólo es cierto, sino que ya podemos adelantarlo como un *estilema distintivo* de tal arte."(10) Ésta es la tesis fundamental -y quizá más arriesgada- del libro de V. Combalá. De ahí la conexión de las obras conceptuales con la ideología empirista que establece la misma autora en otro de sus capítulos, con el equívoco título de: "*La ideología cientifista del arte conceptual*". "La neutralidad aparente, la ausencia de estilemas personalizadores, de elementos connotativos, viene sin embargo, acompañada de un elemento que ha veces convierte la obra en código fuerte: se trata de todas las medidas, descripciones de máquinas, números, símbolos, en definitiva, lo que podríamos llamar *estilemas científicos* que la acompañan "(11). La nota es suficientemente elocuente. Ese puro cientifismo del que se apropia el arte conceptual- pues obviamente no se trata de obtener resultados científicos por medio del método positivo de la ciencia-, "es la consecuencia del vacío -vacío de lugar y de función- a que parecen haber abocado las artes plásticas"(12).

El cambio hacia un vocabulario tecnocrático y la estética que trae consigo es la moda años 60-70. Ocurre lo mismo con otros tantos referentes del conceptual: la relevancia de los contenidos lingüísticos que tienen su

enigmático y confuso, lo instintivo y lo realizado mediante procesos artesanales, deliberadamente diferenciados del mundo técnico.

correlato inmediato en las filosofías del lenguaje, particularmente en Wittgenstein; la iconología y elementos sgnicos que derivan de las teorías de la Gestalt y de la Comunicación,... Todos ellos referentes culturales inevitables de la década.

3.La aceptación de la ideología de la no-ideología en un arte de la idea, como recurso retórico.

Hay diferentes maneras de mostrarse no ideológico o anti-ideológico. El informalismo, por ejemplo, al verse así mismo como un reducto de "artisticidad " de la mano de la subjetividad a ultranza, se desliza en una poética indeterminada y abierta a cualquier posibilidad de interpretación. En este sentido era un arte anti-ideológico, en una primera acepción de ideología como la respuesta a un "para qué", a una finalidad, a un valor e intencionalidad en las acciones. En cambio las corrientes racionales, que hemos definido como de signo contrario, tienen implícita y, con frecuencia explícitamente, una intencionalidad, una confianza en la fuerza de los factores ideológicos. Pero si optamos por una acepción más general de ideología -como el contenido de las representaciones ideales que, de un modo amplio, los hombres se hacen de la realidad,- son tan ideológicas unas propuestas como otras.

Por otra parte, la alusión al contexto artístico como categoría definitoria del arte puede llegar todo lo lejos que se quiera. Puede, y es una hipótesis de trabajo, ordenar el estudio de la obra de arte como un análisis retórico, donde no es pertinente buscar la veracidad de los enunciados, ni su ideología en sentido unívoco, sino actualizar una interpretación de los modos sgnicos, la eficacia de los recursos, la habilidad en la construcción y presentación de los significados creados,...

El arte conceptual, situado en esta perspectiva, tiene también particulares maneras de mostrarse ideológico y retórico. Sitúa al artista en una nueva posición que podemos entender en relación con los comportamientos genéricos del individuo y de la civilización contemporáneos.

Los discursos de la postmodernidad polemizan en torno a muchas de estas nociones y es obligada su revisión. Quede aquí apuntado como otro de los

referentes a tener en cuenta en esta hipótesis de trabajo que vamos planteando.

Tal complejidad es la que pretende enunciar el título que encabeza este apartado. La plena conciencia de las características de la civilización actual -que se ha denominado, según donde se haya puesto el énfasis, postmoderna, postindustrial o época del capitalismo tardío, nos lleva a plantearnos multitud de preguntas en torno a las nuevas relaciones entre técnica, ideología y retórica, cuestiones a menudo implícitas en las discusiones sobre arte contemporáneo. También es un tema recurrente la confusión de arte e ideología que se desprende de su respectiva afirmación como formas de conocimiento. Quizá sobre este último punto pueda retomarse un análisis retórico de las manifestaciones artísticas teniendo en cuenta los ya tradicionales estudios hermeneúticos de inspiración semiótica

NOTAS

- 1 TATARKIEWICZ, W.(1988). **Historia de seis ideas. Arte, belleza, creatividad, mimesis, experiencia estética.** Madrid. Tecnos.
- 2 COMBALIA, V. (1975). **La poética de lo neutro.** Barcelona. Anagrama, p.45-46.
- 3 SMITH, R. (19),
- 4 Item. COMBALIA, V. (p. 59)
- 5 Item. COMBALIA, V. (p. 57)
- 6 CELANT, G.(1989). **L' Inexpressionisme. L' art au-dela de l' ere postmoderne.** Paris. Editions Adam Biro.
- 7 Aceptación de Umberto Eco que recoge Victoria Combalía.
- 8 Item. COMBALIA, V. (p. 57)
- 9 Item. COMBALIA, V. (p. 56)
- 10 Item. COMBALIA, V. (p. 60)
- 11 Item.COMBALIA, V. (p. 62)
- 12 Item.COMBALIA, V. (p. 64)

