

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús estableties per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

Tesis doctoral

La construcción de un contexto artístico en Barcelona, 1995-2015.

Autor:

David Gutiérrez Torres

Directora:

Doctora Sol Enjuanes Puyol

Departamento, Facultad, Universidad y año:

Programa de doctorat en Història de l'Art i Musicologia

Universitat Autònoma de Barcelona

Enero 2021



Resumen

Esta tesis analiza las principales características de la construcción del contexto artístico barcelonés desde inicios de los años noventa. Estudia los elementos que caracterizan la aparición de una nueva generación de artistas en el contexto de Barcelona, el corte frente a la producción artística anterior que supone y su continuidad hasta hoy. Un contexto artístico que desde los años noventa mantiene elementos en común con las producciones artísticas de otros ámbitos y lugares. De hecho, participa y es fruto del fenómeno de la globalización y la manera en la que ha afectado tanto a las prácticas artísticas como a la construcción institucional del arte

La tesis reconstruye el contexto de globalización que se inicia entonces y cómo afecta a la práctica artística: la multiplicación de centros de actividad artística, la construcción de un tejido institucional del arte o el uso de la cultura como marca de prestigio de las ciudades. En este sentido, desarrolla una teoría contextual del arte poniendo en relación Barcelona con otros centros artísticos. A partir de ahí, la tesis analiza los rasgos principales de la producción artística desde los años noventa hasta la actualidad en tres aspectos relacionados: el retorno de las prácticas herederas del arte conceptual y la adopción de la transdisciplinariedad en un contexto en el que se implementa el entramado institucional del arte en Barcelona.

El examen de esas características principales de la construcción del panorama artístico de Barcelona en el contexto de la globalización se realiza a través del análisis de una serie de casos de

estudio: desde la comparativa con el contexto de Londres, el rol jugado por instituciones como el MACBA y los elementos que definen los trabajos de artistas como Mabel Palacín, Ignasi Aballí o Antonio Ortega.

La investigación concluye que la construcción del contexto artístico en Barcelona desde los noventa es paralelo al de otros centros y guarda similares características. Así, participa de las características de la producción artística internacional instalada en el paradigma de la globalización. Un paradigma que ha generado un nuevo academicismo del arte contemporáneo caracterizado por un triple eje: despliegue institucional, retorno de prácticas conceptuales y transdisciplinariedad. Es decir, que el paso de los años ochenta a los noventa del siglo XX supuso un corte epistemeológico en las artes que ha continuado vigente y dentro del cual Barcelona es un contexto más.

Abstract

This thesis analyzes the main characteristics on the construction of the Barcelona artistic context since the early nineties. It studies the elements that characterize the appearance of a new generation of artists in the context of Barcelona, the cut against previous artistic production that it entails and its continuity until today. An artistic context that has maintained elements in common with artistic productions from other cities since the 1990s. In fact, it participates and is the result of the globalization and the way in which it has affected both artistic practices and the institutional construction of art.

The thesis reconstructs the context of globalization that began then and how it affects the artistic practice: the multiplication of centers of artistic activity, the construction of an institutional net of art or the use of culture as a prestigious brand for the cities. In this sense, it develops a contextual theory of art by linking Barcelona with other artistic nodes. From there, the thesis analyzes the main features of artistic production from the 1990s to the present in three related aspects: the return of practices inherited from conceptual art and the adoption of transdisciplinary in a context in which it is implemented the institutional framework of art in Barcelona.

The examination of these main characteristics of the construction of the artistic panorama in Barcelona in the context of globalization is carried out through the analysis of a series of case

studies: from the comparison with the context of London, the role played by institutions such as the MACBA and the elements that define works of artists such as Mabel Palacín, Ignasi Aballí or Antonio Ortega.

The research concludes that the construction of the artistic context in Barcelona since the nineties is parallel to that of other centers and has similar characteristics. Thus, it participates in the characteristics of international artistic production installed in the paradigm of globalization. A paradigm that has generated a new academicism of contemporary art characterized by a triple axis: institutional deployment, return of conceptual practices and transdisciplinary. In other words, the passage from the eighties to the nineties of the twentieth century supposed an epistemeological break in the arts that has continued until today and within which Barcelona is another context.

A Isabel y Nicolás,

Índice

0. Agradecimientos	p.13
1. Introducción	p.17
1.1. Objetivos	p.18
1.2. Estructura y argumentación	p.22
1.3. Sobre la metodología	p.25
2. Contexto	p.29
2.1. Introducción: global, local y nodos	p.30
2.2. Globalización. Serge Guilbaut y las bienales	p.34
2.3. Internacional vs Globalización y sus implicaciones políticas	p.51
2.4. Contextos en Europa	p.61
2.5. Contexto en el Estado español	p.67
2.6. Internacionalización y contexto	p.76
3. Institucionalización	p.85
3.1. Introducción: la explosión institucional del arte o los noventa son los setenta institucionalizados	p.86
3.2. MACBA. El museo contra-hegemónico	p.91

3.2.1. El anti-MOMA	p.91
3.2.2. La historia revisitada en las colecciones de la Tate Modern y MOMA	p.96
3.2.3. Una declaración de intenciones: Joan Jonas y <i>Bajo la bomba</i>	p.98
3.3. MACBA. Un museo en Barcelona o de Barcelona	p.104
3.3.1. La colección Herbert en el MACBA	p.104
3.3.2. Un museo comprometido políticamente	p.107
3.3.3. Carlos Pazos y el contexto Barcelona	p.112
3.4. MACBA. Tras el relevo: la Tate como espejo y el informalismo como problema	p.116
3.4.1. Barcelona Global	p.116
3.4.2. MNCARS vs. MACBA	p.118
3.4.3. El regreso al orden en la colección	p.122
3.4.4. MNAC y MACBA	p.127
3.5. El encaje institucional	p.130
3.5.1. Hacia un contexto trabado institucionalmente	p.130
3.5.2. El Born: Metrònom y la Sala Montcada	p.133
3.5.3. 25 años de Espai 13 en la Fundació Joan Miró	p.136
3.5.4. La Virreina: <i>Guía secreta de la Rambla</i>	p.138
3.5.5. Fundació Antoni Tàpies: <i>Contra Tàpies</i>	p.141
3.6. El desencaje	p.146
3.6.1. La Trienal de Barcelona: <i>Barcelona Art Report</i>	p.146
3.7. El Centre d'Art Santa Mònica	p.151
3.7.1. La 'kunsthalle' de Barcelona	p.151
3.8. Tras la kunsthalle, el centro de arte como quimera	p.156
3.8.1. De la desaparición del CASM al inicio de la crisis	p.156
3.8.2. El Centre Civic de Sant Andreu y el Premi Miquel Casablancas	p.159
3.8.3. Can Felipa	p.161
3.8.4. Espacios alternativos	p.164
3.8.5. Centros de arte en Catalunya	p.168
3.8.6. Miami: el contraste	p.170
3.9. La internacionalidad. La Bienal de Venecia como intento	p.172
3.9.1. Catalunya (i les Illes Balears) en Venecia	p.172

3.9.2. La bienal de Venecia en el contexto de la globalización	p.173
3.9.3. Los inicios del Pabelló Català i de les Illes Balears	p.175
4. Disciplinariedad trans	p.179
4. 1. Introducción: de los ‘nuevos medios’ y la interdisciplinariedad a lo transdisciplinar ...	p.180
4. 2. Neo-conceptualismo made in USA	p.185
4.2.1. <i>NY Art Now</i>	p.185
4.2.2. <i>L’art i el seu doble</i>	p.188
4.3. Aura y distancia, ideas y actitudes	p.190
4.3.1. El conceptual revisado	p.190
4.3.2. <i>Anys 90. Distància zero</i>	p.192
4.3.3. <i>Artificial</i>	p.198
4.3.4. <i>Looking further, thinking through</i>	p.200
4.4. Pluralismo, interdisciplinariedad y transdisciplinariedad	p.202
4.4.1. Pluralismo	p.202
4.4.2. Pluralismo made in Barcelona	p.204
4.4.3. La tecnología como medio y como sujeto	p.207
4.5. La problematización de la imagen y el uso de la fotografía, el vídeo y el cine en Mabel Palacín	p.212
4.5.1. La fotografía	p.212
4.5.2. El cine y la imagen en movimiento	p.215
4.5.3. La imagen trans	p.218
4.6. Estrategias neo-conceptuales y negación en Ignasi Aballí	p.224
4.6.1. <i>Nada para ver</i>	p.224
4.6.2. Del Macba (2005) a la Bienal de Venecia (2007)	p.231
4.6.3. <i>Sin principio / sin final</i>	p.237
4.7. ‘Post-neo-conceptualismos’	p.239
4.7.1. De ‘neo’ a ‘post’	p.239
4.7.2. Manel Margalef	p.241
4.7.3. Ignacio Uriarte, Lúa Coderch y Jordi Mitjà	p.243

5. Politics/poetics	p.249
5. 1. Introducción: de lo ‘trans’ a lo político	p.250
5. 2. El retorno de lo político	p.254
5.2.1. La huella de Documenta X	p.254
5.2.2. La encrucijada de la efectividad política	p.257
5.2.3. La conciencia del fracaso	p.259
5.3. Post-conceptualismo y post-ideología en Antonio Ortega	p.263
5.3.1. Experimentos domésticos con plantas	p.263
5.3.2. <i>L’art Domèstic</i> en La Capella	p.269
5.3.3. <i>Registro de caridad</i> en la Sala Montcada de la Fundació ‘la Caixa’	p.273
5.3.4. Registros y comportamiento	p.279
5.3.5. <i>Antonio Ortega and The Contestants</i> en The Showroom	p.287
5.3.6. Beuys, Pop y teatralidad	p.295
5.4. Performatividad	p.301
5.4.1. La recuperación de la performance	p.301
5.4.2. La performance institucionalizada	p.304
5.4.3. Acciones: de Fluxus al Club 7	p.307
5.4.4. La performance como disciplina	p.316
5.4.5. La experiencia y lo bio-político en Tere Recarens	p.320
5.5. Post-performatividad y experiencia	p.330
4.5.1. Los rastros de la recuperación de la performance, la actitud y la experiencia	p.330
5.5.2. Efren álvarez, Mireia Saladrígues	p.332
5.5.3. Pauline Fondevila	p.335
5.5.4. David Bestué, Marc Vives y <i>Black Tulip</i>	p.336
5.5.5. Núria Güell	p.338
6. Conclusión	p.341
6.1. ‘Neo-academicismo’ contemporáneo	p.342
6.2. Una exposición provisional sobre los noventa	p.348
6.3. Del muro de Berlín al Covid-19	p.351

6.4. El fracaso del fin	p.355
6.5. Barcelona: blanca, gris y amarilla	p.358
7. Anexos	p.361
7. 1. Aclaración sobre la naturaleza de los anexos	p.361
7. 2. Entrevista a Manuel J. Borja-Villel, Director del MACBA	p.363
7.3. Entrevista a Ferran Barenblit, director del CASM	p.371
7.4. Entrevista a Francesc Ruíz	p.381
7.5. Entrevista a Antoni Abad	p.385
7.6. Entrevista a Ignasi Aballí	p.389
7.7. Entrevista a Joan Morey	p.394
7.8. Entrevista a Martí Anson	p.401
8. Bibliografía	p.407
8. 1. Nota sobre la bibliografía	p.408
8. 2. Catálogos exposiciones colectivas	p.411
8.3. Catálogos exposiciones individuales y textos sobre artistas	p.415
8.4. Obras referencia	p.419
8.5. Fuentes primarias	p.424
8.6. Fuentes secundarias	p.430
8.7. Otras fuentes de consulta	p.434

0. Agradecimientos

Todos lo sabemos, la realización de una tesis es un trabajo arduo, largo y fatigoso. Da igual si estas convencido de que te planificarás y acabarás rápido. Quizás otros son más hábiles, más rápidos y más programados. Insisto, yo ya estaba avisado y cumplí con el sufrimiento. También estaban avisados los más próximos. Los primeros agradecimientos son sin duda para ellos que más allá de lo académico soportan el ensimismamiento cuando no el mal humor. Pero el agradecimiento hacia ellos, las personas próximas y más amadas, no se cumplen en estas líneas, sino en una compensación, si se puede llamar así, diaria.

Una tesis como esta, sobre Barcelona, sobre el contexto artístico de Barcelona en los últimos años, para alguien que ha formado parte de la construcción de ese contexto, es de extrema proximidad. Proximidad epocal, geográfica y emocional. Así, aunque en la investigación que sigue se intenta mantener la distancia académica necesaria, este es el espacio para mostrar esa proximidad. Es literal, esta tesis no existe sin el contexto que analiza, sin las complicidades, comunicación, afinidad, trabajo compartido y, también, debate y discusión con todos los agentes que aparecen.

Creo que tampoco habría tesis sin espacios en los que poner a prueba las hipótesis y los argumentos que en ella se desarrollan. Y ahí el agradecimiento es infinito hacia todos los alumnos con los que hemos discutido en clase, que han buscado los límites del discurso, que han hecho

preguntas y, también, que han aguantado largas disertaciones sobre el panorama barcelonés con cara de interés y asentimiento. Obviamente también tengo que agradecer a los compañeros docentes tanto del Grau en Arts i Disseny de l'Escola Massana como del Departament d'Art de la Universitat Autònoma por haber compartido en muchas ocasiones espacio y, sobre todo, por haberme dejado sitio para hablar y explicar.

También, no puede ser menor, agradezco a la doctora Sol Enjuanes su dedicación y haber señalado con minuciosidad todos los detalles en los que tenía que hacer hincapié, corregir y matizar, sobre todo, intentando mantenerme dentro de la compleja línea del rigor académico que espero no haberme saltado demasiado. Y al doctor Joan Maria Minguet Batllori por la confianza que depositó para que iniciase la tesis y ser el primer director.

Y, evidentemente, agradezco la facilidad en todos los trámites a la secretaría del departamento, en especial, su paciencia para que no notase mis dificultades para moverme entre la burocracia

Espero que todos en los que pienso os sintáis representados en las líneas anteriores. Estáis todos ahí. Si te has visto es que estás.

“Vista des de l'exterior, Barcelona és una ciutat blanca. Des de l'interior, és d'un gris lleugerament tocat de groc”

"A totes les redaccions hi ha uns escriptors que escriuen coses sobre Barcelona —uns escriptors anomenats barcelonistes. A totes les ciutats d'un cert volum existeixen aquesta classe d'escriptors. Són, generalment, uns escriptors excellents. No crec que facin cap mal. Escriuen coses que troben en els arxius. Hi ha tantes coses que es troben en els arxius! No crec pas que el que fan sigui difícil: els papers històrics i de tot ordre són inesgotables. De vegades, aquests escriptors són hiperbòlics i lírics. Ara que comença a caure la fulla dels arbres, un d'aquests escriptors acaba d'escriure aquesta frase: «Els plàtans de la Rambla, amb una mica de bona voluntat i el borriSol dels pardals, semblen ametllers florits.» Aquests escriptors són sovint insuportables i il·legibles.”

Josep Pla.

1. Introducción

1.1. Objetivos

El objetivo de esta tesis es historiar el proceso de construcción del contexto artístico barcelonés desde inicios de los años noventa del siglo XX. Para ello partía de dos premisas: la primera es que podemos establecer un corte epistemeológico entre la producción artística a partir de los años noventa y la anterior; y que el proceso de construcción de una escena artística en Barcelona a principios de los años noventa no es único, sino paralelo a otros procesos en otras ciudades, dicho de otra manera, que ese cambio epistemeológico forma parte de un cambio en el sistema de las artes global fruto, precisamente, del proceso de globalización. Así la hipótesis de partida es que a inicios de los años noventa en el contexto del arte de Barcelona se produjo un cambio de paradigma en la producción de los artistas y en el contexto institucional que continua hasta la actualidad, que ese cambio se produce en un contexto global, puesto que participa de un nuevo de paradigma de las artes a nivel internacional, que se corresponde básicamente con el fenómeno de la globalización.

En este sentido, el primer objetivo de la investigación pasará por analizar el proceso de globalización que históricamente ha tomado como hitos relevantes la caída del muro de Berlín en 1989 y el desmantelamiento de la división entre bloques a partir de 1991 y cómo ha afectado a la práctica de las artes. Dicho de otra forma, la premisa de que en los años noventa se produjo un corte epistemeológico global en la práctica de las artes debía de coincidir con el corte histórico que supuso el proceso de globalización. De esta manera, ideológicamente asumimos que las

prácticas artísticas, aun aquellas que son autoreferenciales, se dan en un contexto que las califica y que un análisis formalista no bastará para tratarlas en profundidad, que en el sentido benjaminiano es necesario estudiar las condiciones de producción. En el marco del análisis de la globalización y sus efectos en las prácticas artísticas los estudios de Anna Maria Guasch¹ han sido fundamentales, de la misma manera que, como veremos, las metodologías de análisis estarán más próximas a las aportaciones de teóricos como Theirry de Duve o Serge Guilbaut.

En primer lugar, eso significará por un lado enfrentarse a campos teóricos marcados por condicionantes ideológicos que no compartimos, como aquellos que pronosticaban un triunfo del capitalismo interpretando globalización como un fin de la historia; y por otro, analizar términos relacionados con la globalización en tanto que internacionalización o localismo. Frente a ello, veremos cómo en provecho del análisis contextual de la situación de Barcelona se ha tomado en consideración la noción de contexto. Esto implicará entender el panorama artístico como un contexto, es decir, como un espacio de relaciones y que se relaciona con otros contextos. Si el proceso de globalización había afectado a las dinámicas de relación en las prácticas artísticas, el caso de Barcelona no sería único y por tanto ha sido importante ponerlo en relación y comparación con otros contextos.

Y en segundo lugar, será preciso llevar a cabo un análisis del proceso de globalización en las artes, cómo y de qué manera se ha dado. Para ello hemos analizado las investigaciones y proyectos desarrollados por historiadores y comisarios de exposiciones como Serge Guilbaut, Harald Szeemann, Diedrich Diederichse y Hans Ulrich Obrist que durante la década de los noventa abrieron la reflexión y las propuestas sobre las prácticas artísticas contemporáneas en contexto de la globalización de la cultura. Es decir, sus aportaciones básicamente resituaron las prácticas artísticas dentro del contexto globalizado de la cultura: la crítica a la capitalidad artística de Serge Guilbaut, la apertura inclusiva en los proyectos de Harald Szeemann y Hans Ulrich Obrist, o la crítica al neocolonialismo en arte de Jean-Hubert Martin. De tal manera que la producción

¹ GUASCH, Anna M. *Arte y Globalización*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2004; GUASCH, Anna M. *El arte en la era de lo global, 1989-2015*. Madrid: Alianza Forma, 2016.

artística dejaba de considerarse de manera hegemónica, fruto de una capitalidad definida de forma piramidal, tal y como la historiografía clásica del siglo XX había desarrollado a partir del modelo del MOMA neoyorquino según el cual Nueva York reemplazó la capitalidad del arte parisino después de la Segunda Guerra Mundial. En el proceso de globalización cultural, la producción artística pasaba a considerarse desde múltiples perspectivas geográficas: como nodos interconectados que expanden la producción artística contemporánea.

En el análisis de las exposiciones más significativas del periodo en el contexto global se revelarán los tres principales elementos argumentativos de la tesis. El primero de ellos tendrá que ver con la atomización en diferentes contextos activos en arte contemporáneo globalmente y la notoriedad que adquiere el arte contemporáneo ligado a las políticas de prestigio que ofrece la cultura para prestigiar las ciudades. En breve, el desarrollo de la globalización se correspondería con una explosión institucional del arte. En definitiva con la construcción de infraestructuras dedicadas al arte y la multiplicación y crecimiento de estas. Esta explosión institucional del arte y el ‘furor’ por construir museos y centros de arte está ligado a la globalización y el papel de las ciudades en tanto que contextos, en la medida en la que, como veremos, las ciudades han sido consideradas, reconstruidas y recalificadas a partir del uso de la cultura, y en particular del arte contemporáneo, como elementos de prestigio e incluso de útiles para procesos de higienismo social en las ciudades. Es decir, si el proceso de globalización nos ofrece la cobertura histórica para nuestra investigación, uno de los ejes en los que se apoyará la hipótesis de que en los noventa se produce un corte epistemeológico será lo que he calificado de ‘explosión institucional’ del arte. Ahí veremos el papel que han jugado la construcción de centros de arte e infraestructuras en Barcelona en relación con la explosión de centros en el Estado español, en ciudades como París o Londres (que servirá para múltiples equiparaciones con el contexto barcelonés) o las multiplicaciones de eventos artísticos en un fenómeno que como veremos ya ha recibido el apelativo de ‘bienalismo’.

Si el primer argumento de la hipótesis sobre un cambio epistemeológico en las artes a partir de los años noventa se corresponderá con la explosión del sistema de las artes, los otros que forman el triple eje de la investigación tendrán que ver con cómo esa explosión y la globalización fue acompañada de la recuperación de las prácticas conceptuales por una nueva generación de artistas y la adopción por parte de esos mismos artistas de nuevos medios como la fotografía, el vídeo o la instalación.

Así veremos cómo una serie de exposiciones ponían en relación la recuperación de las estrategias conceptuales en el arte de los años setenta y el uso de que lo ha recibido diferentes apelativos, ‘nuevos medios’, pluralismo o interdisciplinariedad. Intentaremos justificar el uso del término ‘transdisciplinar’ teniendo en cuenta la condición histórica de algunas de las otras terminologías y las características transitorias de muchos proyectos de artistas. Al mismo tiempo, intentaremos mostrar la importancia que la recuperación de las prácticas de los años setenta tuvo en las nuevas generaciones aparecidas en los noventa y posteriormente.

Así el objetivo de la tesis, historiar el proceso de construcción del contexto artístico barcelonés desde inicios de los años noventa del siglo XX, estará asentado en una triple argumentación: el establecimiento de un marco institucional con la puesta en marcha de museos, centros de arte y eventos artísticos en el marco del proceso de globalización; la aparición de una nueva generación de creadores que quedará marcada por la recuperación y revisión de las prácticas conceptuales; y la adopción por parte de esos mismos artistas de lo que entonces se denominaban nuevos medios como la fotografía, el vídeo o la instalación, es decir, unas prácticas transdisciplinares.

1.2. Estructura y argumentación.

La primera parte de la tesis se centrará en el marco general del proceso de globalización de la cultura. Para ello atenderemos a la discusión sobre lo global y lo local. Analizará los principales hitos en el desarrollo de la multicapitalidad cultural del arte tanto desde el plano teórico (siguiendo a Serge Guilbaut y la discusión que abrieron exposiciones como *Magiciens de la terre*). Por otra parte, la emergencia de un contexto artístico en Londres a partir del final de los ochenta servirá como caso de estudio ya que mostrará no pocas similitudes con el caso barcelonés. La emergencia de una escena de nuevos creadores en Londres en los años noventa, los Young British Artists (YBA's), ha sido objeto de múltiples estudios, exposiciones, textos de divulgación y ensayos críticos. Lo cual ha dado suficiente bibliografía y datos para poder abordar una comparativa y detectar elementos comunes con Barcelona: mismas referencias al arte postconceptual que se producía en Nueva York (la exposición *L'art i el seu doble* en Barcelona precede a *New York Art Now* en Londres, ambas comisariadas por Dan Cameron); la recuperación del pasado conceptual (desde Gilbert&Georges a Richard Hamilton en el caso inglés, y los artistas ligados al Grup de Treball en el caso catalán); la progresiva institucionalización del arte; y la adopción de lo que entonces se denominaba 'nuevos medios'. Al mismo tiempo, el ejemplo de Londres, en tanto que centro de gran repercusión internacional y de afianzamiento de un sistema de las artes, servirá para mostrar la otra cara de la moneda en el caso barcelonés que, partiendo de semejantes elementos de referencia, fundamentalmente a

partir del inicio del nuevo milenio, caminará hacia una progresiva precarización de los productores culturales y la crisis de algunas de sus instituciones.

Una vez situado el contexto global, el cuerpo textual de la tesis y la principal investigación tendrá que ver con el estudio y la historización de la construcción del sistema de las artes en Barcelona. Para ello, la argumentación se desarrolla siguiendo los tres elementos que caracterizan el cambio de paradigma del arte desde los años noventa: el proceso de institucionalización del arte; la recuperación de las prácticas artísticas conceptuales en relación con la consideración política de las prácticas artísticas; y la utilización de múltiples medios por parte de los artistas.

Así, bajo el título ‘Institucionalización’ la investigación abordará el proceso de construcción de museos y centros de arte en España y la discusión sobre la ‘internacionalidad’ que suscitó. Sin embargo, era preciso tomar en consideración el marco histórico no como una unidad continua. Así, a pesar de considerar que a partir de inicios de los años noventa se establece un nuevo paradigma de las artes que continua vigente, en estos casi treinta años se han producido algunos hitos significativos. Es decir, enfrentarse a analizar un nuevo y vigente paradigma de las artes no significaba abonarse a los principios de un final de la historia como comentábamos al principio. Al contrario, el proceso de institucionalización no ha sido únicamente progresivo (como en el caso inglés) sino también regresivo. Así han quedado patentes momentos clave como la inauguración del MACBA, la crisis institucional que implica la Trienal de Barcelona o la crisis del sistema bancario de 2008 y su afectación en el campo de la cultura.

La parte denominada ‘Disciplinariedad trans’ mostrará cómo las producciones de los artistas a partir de los años noventa adoptaron múltiples medios: desde la fotografía, al cine, la instalación, etc. Así abordará cómo la adopción de ‘nuevos medios’ supuso un corte frente a la práctica tradicional de la pintura tal y como había sido potenciada en la década anterior. Será importante señalar aquí la aportación de teóricos como José Luis Brea, el papel que jugaron exposiciones ya nombradas como *L’art i el seu doble* y la recuperación de artistas del conceptual en el Centre

d'Art Santa Mònica. El análisis del trabajo de artistas como Mabel Palacín e Ignasi Aballí no solo servirán como caso de estudio en la adopción de múltiples lenguajes para el desarrollo de la práctica artística, también cómo esa multiplicidad está unida a la recuperación de las estrategias conceptuales.

Finalmente, bajo el título 'Politics/poetics' mostraremos cómo esa recuperación del conceptual, no solo tuvo que ver con la adopción de múltiples elementos al servicio de la idea, el concepto o el proyecto, sino que subrayaremos la dimensión ideológica de muchas de las prácticas de los artistas a partir de los años noventa. En este sentido, la rúbrica 'Politics/poetics' está directamente recogida del título de la Documenta X de 1997 y el influjo que dejó en las prácticas artísticas al introducir decididamente la relación entre poética y política en un gran evento como la Documenta. De la misma manera, la re-introducción de la performance y su incorporación en las prácticas de múltiples artistas servirá también para mostrar la distancia entre las prácticas conceptuales de los setenta en oposición a la institución artística o desatendidas por ella, y las de los noventa en coincidencia con la explosión institucional y la notoriedad que adquiere del arte contemporáneo.

1.3. Sobre la metodología

Como se ha ido viendo en la enumeración de los objetivos y en la justificación sobre el argumentario, la elaboración de la tesis seguirá una metodología que ha consistido en, sobre el relato general, concentrar la investigación en determinados casos de estudio que se relacionan con los ámbitos del estudio.

Ya he señalado la importancia que tendrá en la investigación el caso inglés y la aparición de los YBA's en tanto que ejemplo comparativo en la génesis de un panorama que en sus inicios guardó no pocas similitudes con el caso de Barcelona. De la misma manera, la construcción del MACBA con lo que supuso tanto su puesta en marcha como, más tarde, la adopción de la marca 'modelo MACBA' y las discusiones en torno al Centre d'Art Santa Mònica sobre la necesidad de un centro de arte modelo 'kunsthalle', serán casos de estudio que permitían analizar las implicaciones de la construcción del entramado institucional de la ciudad.

Sobre la transdisciplinariedad, por un lado, el trabajo de Mabel Palacín ofrecerá la posibilidad de abordar unas propuestas que desde el inicio se planteaban la introducción del audiovisual en el arte. Primero con la fotografía y, más tarde, al ser pionera en la práctica del vídeo y las vídeo instalaciones. Y, por otra parte, Ignasi Aballí, uno de los artistas del panorama barcelonés con más recorrido (seleccionado recientemente para desarrollar un proyecto en el marco del Pabellón Español de la Bienal de Venecia en la edición de 2022), mostrará las claves para analizar la

relación entre la recuperación de estrategias del conceptual (como la reflexión sobre la representación o la negación) y la adopción de múltiples técnicas, materiales, lenguajes y medios, es decir, la transdisciplinariedad.

Finalmente, ‘Politics/poetics’, de manera evidente, requerirá un análisis sobre el impacto de la Documenta X de la que recogía el título. Pero, también la práctica de Antonio Ortega aparecerá como caso de estudio en que se dan cita tanto esa recuperación del conceptual, la transdisciplinariedad (de manera más notable si cabe en su caso, incorporando la escritura teórica, el comisariado o proyectos escénicos) y una dimensión política.

Por otra parte, la metodología de investigación ha sido triple. Por un lado ha requerido la revisión de todo el trabajo de investigación propio realizado como crítico y comisario desde 1995 hasta la fecha. Por otra parte, la investigación bibliográfica sobre catálogos y críticas de exposiciones en el periodo y el ámbito de estudio. Y, finalmente, en los casos en los que hay una importante ausencia de bibliografía crítica o incluso silencio institucional (especialmente notable respecto a todo lo que rodea la celebración de la Trienal de Barcelona en 2001), he recurrido a metodologías sociológicas basadas en la entrevista de los agentes implicados.

2. Contexto

2. 1. Introducción: global, local y nodos.

El marco de investigación de esta tesis abarca el periodo que comienza en la década de los noventa hasta llegar a los albores de nuestra época. Ello significa que toma como punto de partida el inicio del proceso de globalización. Un proceso que toma como hitos epocales la caída del muro de Berlín en 1989 y el desmantelamiento del bloque soviético. En paralelo se plantea un nuevo orden mundial, marcado por la primera guerra de Irak que finaliza con los bombardeos de Bagdad en 1991 con una reordenación de los conflictos globales cuyo pico o momento más señalado se produce con el ataque sobre las torres gemelas de Nueva York y otros enclaves en suelo estadounidense el 11 de septiembre de 2001. Es por lo tanto un periodo marcado por la redimensión del mundo en términos geopolíticos. El mundo formado por la división en dos bloques soviético y occidental o socialista y capitalista fruto de la repartición de Europa tras la segunda Guerra Mundial es substituido por un modelo de mundo que empieza a denominarse globalizado. Incluso teóricos como Francis Fukuyama preconizaba la entrada en una fase post-histórica, el fin de la historia es el fin de la división de bloques, el triunfo del capitalismo en una aldea global².

Obviamente conceptos como globalización, internacionalismo o fin de la historia requerían una revisión en el marco de esta investigación. En primer lugar desvelando los componentes políticos

² FUKUYAMA, Francis. *El fin de la Historia y el último hombre*. Barcelona: Planeta, 1992

de vocablos como ‘global’ versus ‘local’ o de ‘internacional’ versus ‘nacional’. Y cómo tales vocablos con fuertes connotaciones políticas se han introducido en el lenguaje del arte con naturalidad. Lo que trataré entonces es de desvelar algunas de sus contradicciones inherentes. De tal manera que volveremos a ligar el análisis de los movimientos artísticos a su contexto, a la realidad sociopolítica. Por ello será una constante recurrir al libro de Serge Guilbaut *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*³: en primer lugar, porque argumentativamente marca un contexto de cuestionamiento de la capitalidad única en arte que abre el proceso hacia la globalización y la consideración de la producción artística contextualmente; y, en segundo lugar, porque introduce el análisis desde una perspectiva anti-formalista, es decir, que considera los contextos en los que se dan las producciones en tanto que determinantes de esas producciones, sin alejar producción artística de realidad sociopolítica. Además Serge Guilbaut y su libro serán determinantes en la manera en la que se posicionará el MACBA de Barcelona tal y como veremos en el tercer capítulo.

La realidad circundante que marca la producción artística a partir de los noventa queda inevitablemente calificada por el hecho de producirse en un contexto globalizado, sensiblemente distinto al de los años ochenta o setenta en los que Nueva York había ejercido una clara función de capitalidad en el mundo y el imaginario del arte. Serge Guilbaut al cuestionar la hegemonía de Nueva York inició un proceso acompañado de la globalización que empiezaba a considerar las prácticas artísticas de manera contextual. En este sentido, intentaremos definir que entendemos por contexto a través del análisis de la génesis de algunos contextos artísticos, nodos o ciudades.

En especial, la evolución del sistema del arte en Londres y la aparición de la generación de los llamados Young British Artists (YBA's) servirá como caso de estudio. Los YBA's y su génesis guardan no pocos paralelismos con la situación en Barcelona: semejante contexto, mismo uso de referencias al pasado, trabajo desde la transdisciplinariedad e, incluso, influencia de las mismas exposiciones o muy semejantes. Por ello, como caso de estudio serán recogidos en más ocasiones

³ GUILBAUT, Serge. *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago: University of Chicago Press, 1983

a lo largo de esta investigación. Aunque, evidentemente, si la génesis de los YBA's tiene muchos paralelismos con la aparición de una nueva generación de artistas en Barcelona desde inicios de los noventa, su desarrollo y 'éxito' no será comparable: la dimensión que adquieren instituciones como la Tate Modern, la repercusión de artistas como Damien Hirst o Tracey Emin tratados casi como estrellas de la música pop, el poder económico de las grandes galerías británicas desde White Cube a Hauser & Wirth o la destreza mediática y mercantil de Saatchi.

Antes de ello, convendrá ocuparse de cómo la consideración de las prácticas artísticas en un mundo marcado por la globalización empezó a infiltrarse. Para ello tomaremos como caso de estudio la evolución de las exposiciones que se han hecho eco explícito de la discusión sobre multiculturalismo: desde la discusión que en 1989 *Magiciens de la Terre* en el Centre Georges Pompidou y la Grande halle de la Villette planteaba frente a *Primitivism* en el MOMA, apostando por la idea del artista en tanto que mago o demiurgo sea cual sea su origen, frente a la consideración del arte no-occidental como fuente de inspiración para el sofisticado y elaborado arte occidental que planteaba el museo americano; *Cocido y crudo* en el MNCARS de Madrid hacía referencia explícita a la idea de un arte crudo y otro cocinado, anulando la idea de una diferencia entre uno y otro y apostando decididamente por la muestra de las prácticas artísticas en un contexto global. De igual forma, las bienales de Venecia de 1999 y 2000 comisariadas por Harald Szeemann serán objeto de estudio como momento de asentamiento de la consideración de las prácticas artísticas en un contexto global ya que la lista de artistas era voluntariamente inclusiva tanto generacionalmente como geográficamente y que enfatizaba la cuestión transdisciplinar. De la misma manera, el análisis de la Bienal de Venecia dará paso a tratar la cuestión del desarrollo de bienales a lo largo y ancho del planeta como efecto de la globalización. La Documenta X de 1997 comisariada por Catherine David y denominada *Poetics/Politics* marcará la pauta de una consideración de las prácticas artísticas desde una doble dimensión: global e ideológica o política (de hecho, *Poetics/Politics* será una exposición objeto de estudio determinante en la cuarta parte de esta investigación).

Finalmente, una vez establecido el contexto de globalización que se inicia en la década de los noventa y determinada la importancia de la consideración de la producción artística desde una dimensión contextual, esto es que las producciones artísticas se generan en contextos, ciudades, que forman nodos y relaciones con otras ciudades o nodos, convendrá acercarse directamente al objeto de estudio de la tesis, Barcelona, y abordar una de las cuestiones más peliagudas: la consideración de Barcelona en tanto que contexto creativo frente a la consideración de un ‘arte español’ como un concepto unitario.

2. 2. Globalización. Serge Guilbaut y las bienales.

En 1983 Serge Guilbaut publicó el ensayo *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*⁴. Bajo tan llamativo título defendía que el postulado que argumentaba la explicación de la segunda mitad del siglo XX en base a que tras la Segunda Guerra Mundial se había producido un traspaso de la vanguardia artística europea a Estados Unidos no era del todo cierto. Para Guilbaut, en todo caso no habría sido un traspaso ni inocente, ni exclusivamente determinado por el vaivén de los artistas y ni tan solo intencionado. Defendía, por un lado, que sí había continuado habiendo una vanguardia artística europea tan interesante o destacada como la que se había producido durante y después de la Segunda Guerra Mundial focalizada en Nueva York y el expresionismo abstracto. Y, por otra parte, demostraba el apoyo del gobierno de Washington e, incluso, los fondos destinados por la C.I.A. para la implementación del éxito de la pintura americana. Es decir, la pintura del expresionismo abstracto había sido usada como elemento propagandístico para enaltecer las virtudes de la libertad individual frente a las férreas normativas del Realismo Socialista Soviético, al mismo que contribuía a afianzar la imagen de un país abierto y a la vanguardia. Guilbaut manifestaba que si no un robo, al menos sí que el movimiento del foco del arte hacia Nueva York después de la Segunda Guerra Mundial había sido provocado.

⁴ GUILBAUT, Serge. *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago: University of Chicago Press, 1983

En un sentido muy semejante, diversos estudios de Jorge Luis Marzo⁵ han relacionado la promoción de la pintura informalista (en especial refiriéndose a Antoni Tàpies) en el contexto del franquismo en el Estado español con una intención política de lavado de cara. Así, muestra cómo el informalismo y el arte abstracto cobra preeminencia en el contexto de régimen fascista frente a aquellos administradores que consideraban que el arte abstracto de Tàpies no encajaba con las líneas ideológicas del franquismo, o más bien que había otras formas artísticas que podían ser más afines al costumbrismo español propugnado por la dictadura en otras áreas de la cultura. La presencia de Tàpies en diversas ocasiones durante los años 50 en la bienal de Venecia (en la edición XXVII de 1954 y en la XXIX de 1958) o la exposición *Nueva pintura y escultura españolas*⁶ itinerando por diversas ciudades estadounidenses en el año 1960, contribuían a ofrecer una imagen más amable del régimen, una pátina de modernidad sobre la realidad opresiva del franquismo afianzada por las relaciones con EE.UU.

Retomando a Serge Guilbaut, también fue el comisario de la exposición *Bajo la bomba*⁷ en el MACBA entre octubre de 2007 y enero de 2008, que continuaba la tesis de su ensayo *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. La exposición fue programada justo después de *Un teatro sin teatro*⁸ entre mayo y septiembre de 2007. De alguna manera ambas exposiciones formaban un mismo paquete tanto temático como respecto a las ambiciones discursivas del museo y, finalmente, como punto álgido y final de una etapa. Empezando por el final, *Bajo la bomba* cerraba el ciclo de Manuel Borja-Villel en tanto que

⁵ MARZO, Jorge Luis y BADIA, Tere. “Las políticas culturales en el Estado español”. En *soymenos.net* https://soymenos.net/politica_espanya.pdf (16.04.2018)

MARZO, Jorge Luis. *¿Puedo hablarle con libertad, excelencia? Arte y poder en España desde 1950*. Murcia: Cendeac, 2010

MARZO, Jorge Luis. “El sonido que pulula”. En *soymenos.net* <https://www.soymenos.net/sonido.pdf> (16-VI-2018)

⁶ O'HARA, Frank (com.). *New Spanish painting and sculpture*. (Catálogo de la exposición en el MOMA de Nueva York entre el 20 de Julio y el 28 de Septiembre de 1960). Nueva York: MOMA, 1960

⁷ Serge Guilbaut (com.). *Bajo la bomba. El jazz de la guerra de imágenes transatlántica. 1946 - 1956*. (Catálogo de la exposición en el MACBA de Barcelona del 5 de octubre de 2007 al 7 de enero de 2008). Barcelona/Madrid: MACBA / MNCARS, 2007

⁸ BLISTÈNE, Bernard; CHATEIGNÉ, Yann (com.) *Un teatro sin teatro*. (Catálogo de la exposición en el MACBA de Barcelona entre el 25 de mayo de 2007 y el 11 de septiembre de 2007). Barcelona: MACBA, 2007.

director del museo que el mismo enero de 2008 pasaba a ser director del MNCARS en Madrid. *Bajo la bomba* también fue la última gran exposición antes de la recesión económica de 2008 que afectó de manera profunda a los presupuestos destinados a la programación de exposiciones, reduciendo costes de transportes, conservación y producción de obra nueva y catálogos. Finalmente, *Bajo la bomba* y *Un teatro sin teatro* eran la punta del iceberg de las ideas defendidas por el MACBA durante la etapa de Manuel Borja-Villel: discutir la hegemonía del MOMA de Nueva York en la construcción del relato del arte moderno y, así, cuestionar el modelo anglosajón y la tradición formalista. *Un teatro sin teatro* defendía la tesis de que la teoría crítica del formalismo era insuficiente para explicar el discurrir del arte durante el siglo XX. Para ello se apoyaba en la noción de teatralidad. Una noción objeto de discusión entre la crítica formalista americana y su respuesta posterior en el postformalismo. Desde la perspectiva del formalismo, por teatralidad se entendía cualquier elemento no específico de la propia pintura: es decir, la tridimensionalidad de una escultura, la performatividad o el hecho de que el espectador tuviese que moverse alrededor o a lo largo de una obra eran elementos de teatralidad y, por tanto, impuros o ajenos a la práctica pictórica. Mientras para unos la teatralidad significaba la introducción de un elemento extraño a la práctica de la pura pintura, para la crítica postformalista la teatralidad implicaba la consideración de la producción cultural desde una perspectiva híbrida, colaborativa y de dimensiones humanísticas⁹.

Obviamente la tesis de Serge Guilbaut tiene un gran valor en tanto que relectura histórica del arte. También porque introduce elementos de lo que él mismo califica como “dosis de *historia real10, alejándose de la inmanencia de la obra de arte en el análisis formalista e introduciendo el análisis sociológico, estructural y contextual. Al mismo tiempo que baja la consideración del artista y la obra de arte elevadas en un pedestal, para tratar a ambos enredados en la suciedad del mundo real, de lo político, lo económico y lo instrumental. En este sentido, además de*

⁹ Anna Maria Guasch se ha hecho eco de la discusión entre la crítica americana en torno a la cuestión de la teatralidad en GUASCH, Anna M. *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2003.

¹⁰ GROSSKURTH, Brian. *Review of How New York Stole the Idea of Modern Art, by Serge Guilbaut*. University of Toronto Quarterly, vol. 54 no. 4, 1985, p. 507-508.

ejemplificar un método, en el contexto de la historiografía del arte es importante señalar la fecha temprana de la publicación de *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, 1983. Mucho antes del fin de la guerra fría y de la caída del muro de Berlín, Guilbaut planteaba la puesta en cuestión de una capitalidad única en el contexto del arte y abría algunos de los elementos que entrarían en juego con la globalización.

En efecto, el lapso temporal entre la caída del muro de Berlín en 1989 y la disolución de la U.R.S.S. en 1991 es considerado el periodo de cierre de la guerra fría y la política de bloques y la apertura hacia la economía global. En el modelo de mundo globalizado no existe una capitalidad hegemónica, sino que la hiperconectividad de la información y el desarrollo de las redes de transporte aéreo permiten hablar de diferentes contextos, de nodos que interactúan¹¹. En el campo del arte la reacción al inicio de la globalización no se hizo esperar.¹²

Entre mayo y agosto de 1989, unos meses antes de la caída del muro de Berlín, el Centre Georges Pompidou de París presentaba la exposición *Magiciens de la terre*¹³. Comisariada por Jean-Hubert Martin, la exposición ocupaba dos sedes, las salas del propio museo y la Grande Halle de la Villette, y, tal como anunciaba el dossier de prensa, presentaba a 100 artistas contemporáneos de 50 países occidentalizados y 50 países no-occidentalizados. En el mismo dossier de prensa el comisario definía la ambición de la exposición: “À la différence de l'exposition de 1984 «Primitivism in Twentieth Century Art : Affinity of the Tribal and the Modern», et pour la première fois, l'art des sociétés occidentalisées n'est pas mis face à l'art du reste du monde avec l'objectif de faire un parallèle, de les opposer, mais au contraire avec l'envie de tout regrouper ensemble, comme provenant de la même branche d'art, ce qui permet la vision d'œuvres

¹¹ BAUMAN, Zygmunt. La globalización: consecuencias humanas. México: Fondo de Cultura Económica, 2002 (1998).

¹² Sobre la relación entre arte y globalización y el papel iniciador de exposiciones como *Magiciens de la terre*: GUASCH, Anna M. *Arte y Globalización*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2004; GUASCH, Anna M. *El arte en la era de lo global, 1989-2015*. Madrid: Alianza Forma, 2016.

¹³ MARTÍN, Jean-Hubert (com.). *Magiciens de la terre*. (Catálogo de la exposición en el Centre Georges Pompidou y la Grand Halle de París entre el 18 de mayo y el 14 de agosto de 1989). París: Centre Georges Pompidou, 1989

extrêmement diversifiées. Cette exposition annonce une nouvelle approche de l'histoire de l'art. Elle montre aux pays occidentalisés que l'art contemporain existe en dehors de l'occident. D'un coup, une prise de conscience, et cet art-là devient identifiable, trouvable.”¹⁴.

En el catálogo publicado con motivo de la celebración del 25 aniversario de la exposición el presidente del Centre Georges Pompidou de París, Alain Seban relacionaba explícitamente la exposición con los primeros síntomas de la globalización: “C’était en 1989, au cours d’une année particulièrement marquée par les soubresauts de l’histoire politique : répression sanglante des étudiants sur la place Tiananmen à Pékin, chute du mur de Berlin, fatwa réclamant l’exécution de Salman Rushdie, retrait des troupes soviétiques d’Afghanistan. Ces événements préfiguraient une nouvelle carte géopolitique, dont la scène artistique portait déjà les signes”¹⁵.

En efecto la escena artística que presentaba *Magiciens de la terre* ya evidenciaba los signos de la globalización en el discurso artístico. Si en 1983, Serge Guilbaut había mostrado cómo centrar el estudio del arte de la segunda mitad de siglo XX en Nueva York daba una imagen sesgada de la producción artística, condicionada por una propaganda pro-estadounidense; en 1989, Jean-Hubert Martin ampliaba aún más la óptica, en un intento de mostrar la producción artística contemporánea de manera global y desjerarquizada.

Unos años más tarde, entre diciembre de 1994 y marzo de 1996, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid programaba una exposición que de nuevo se hacía eco de manera explícita de la globalización y sus consecuencias en la producción crítica sobre el arte: *Cocido y crudo*¹⁶. Dan Cameron fue el comisario de la exposición. De hecho, se trataba del segundo proyecto que llevaba a cabo bajo la dirección de María de Corral, entonces directora del museo

¹⁴ <https://www.centregeorges-pompidou.fr/> (18.04.2018)

¹⁵ SEBAN, Alain. “Avant-propos”. En MARTÍN, Jean-Hubert (com.). *Magiciens de la terre. Retour sur une exposition légendaire*. (Catálogo de la exposición en el Centre Georges Pompidou y la Grand Halle de París entre el 2 de julio al 8 de septiembre de 2014). Paris: Centre Georges Pompidou & Éditions Xavier Barral, 2013.

¹⁶ CAMERON, Dan (com.). *Cocido y crudo*. (Catálogo de la exposición en el MNCARS de Madrid del 14 diciembre, 1994 al 6 marzo, 1995). Madrid: MNCARS, 1995

de Madrid, y con anterioridad de la colección de la Fundación ‘La Caixa’, donde este comisario de origen neoyorquino había desarrollado una exposición sobre la vanguardia artística de Nueva York en la segunda mitad de los años ochenta del siglo XX, *L'art i el seu doble*¹⁷, una exposición que influenció profundamente a muchos artistas del contexto barcelonés.

En *Cocido y crudo*, Dan Cameron recogía el título del célebre ensayo de Claude Lévi-Strauss *Lo crudo y lo cocido*¹⁸ para romper la pretendida hegemonía occidental en arte. De esta manera continuaba la línea introducida por Jean-Hubert Martin. A través de 54 artistas de países occidentales, del continente africano, Asia y América del Sur mostraba la importancia del contexto, cómo las producciones artísticas dan respuesta con complejidad a problemas idiosincráticos utilizando recursos conceptuales y metodológicos que son comunes.

Magiciens de la terre y *Cocido y crudo* manifestaban el proceso de globalización económica y su repercusión en la producción artística. Con ello no solo se rompía la idea de una capitalidad única en arte, emanadora de la vanguardia artística, sino que se hacía énfasis en los vínculos de los artistas con su contexto.

Ese proceso de desjerarquización geográfica fue acompañado de un proceso de desjerarquización entre generaciones que encontró su asentamiento oficial en el contexto del arte en las bienales de Venecia de 1999 y 2001 comisariadas por Harald Szeemann.

Las dos bienales cerraban y abrían milenio. La elección de Harald Szeemann como comisario de ambas tenía un elemento celebrativo. Para una época en la que la figura del comisario se había convertido en la estrella del mundo del arte¹⁹, Harald Szeemann representaba una especie de

¹⁷ CAMERON, Dan (com.). *L'art i el seu doble*. (Catálogo de la exposición en el Palau Macaya de la Fundació ‘la Caixa’ en Barcelona del 27 de noviembre de 1986 al 11 de enero de 1987). Barcelona: Fundación Caja de Pensiones, 1987.

¹⁸ LÉVI-STRUSS, Claude. *Mitológicas I: Lo crudo y lo cocido*. Fondo de Cultura Económica de México, 1968.

¹⁹ BLAZER, David. *Curationism, How curating took over the art world and everything else*. Toronto: Coach House Books, 2014

padre del comisariado, casi el inventor de la profesión y un referente obligado para todos los profesionales. Había sido el director artístico de las míticas exposiciones referencia del arte conceptual: *Live in your Head: When Attitudes Become Form* en la Kunsthalle de Berna en 1969 y de la Documenta 5 de 1972. Poco antes de Venecia había comisariado la bienal de Lyon y la de Kwangju (Corea) en 1997. Y aún antes también había estado al servicio de la de Venecia en 1980. Entonces con Archille Bonito Oliva creó la sección 'Aperto'. El 'Aperto', dedicado a los artistas jóvenes, a los nuevos valores y a las revelaciones del momento, midió el pulso de la contemporaneidad hasta 1995, la polémica edición de Jean Clair en la que lo eliminó argumentando, entre otras razones, que el espacio de la Corderie en el Arsenale donde habitualmente se celebraba no cumplía suficientes medidas de seguridad.

Harald Szeemann fue un reclamo para recuperar la intensidad y el protagonismo de la Bienal de Venecia en un contexto de eclosión de las bienales y el fenómeno del 'bienalismo'. Así en el espacio diversificado y creciente de bienales en el mundo del arte, la bienal de Venecia buscaba un nuevo protagonismo ligada al turismo cultural. Durante cinco meses la ciudad se llena de visitantes. Los días de la inauguración oficial desembarcan todo tipo de agentes, profesionales, autoridades, comunicadores etc. que ocupan la ciudad. Desde Peggy Guggenheim y aunando que la bienal es el evento artístico global de más antigüedad, no deja de ser chocante ese aterrizaje del arte contemporáneo en una ciudad como Venecia: una especie de postal flotante, de ciudad preservada en una urna de cristal, de una emotividad y un simbolismo apropiado al turista kitsch globalizado.²⁰

Si en 1995 Jean Clair rechazó las antiguas naves venecianas, los espacios del Arsenale, porque no reunían condiciones de exposición, montó la gran exposición en el Palacio Ducal y eliminó la sección 'Aperto'; en la edición de Harald Szeemann se esperaba que recuperase el 'Aperto'. La

²⁰ Ibid.

GROYS, Boris. Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea. Buenos Aires: Caja Negra Editorial, 2014

CASTRO FLÓREZ, Fernando. *Contra el bienalismo. Crónicas fragmentarias del extraño mapa artístico actual*. Barcelona: Akal, 2012.

estrategia del mítico comisario suizo fue convertir toda la sección internacional de la bienal e incluso algunos pabellones en 'Aperto'. Es decir, aplicar la idea del 'Aperto' a toda la exposición. Un 'Aperto' remodelado, más grande y que rebautizó en *Apertutto* (Aperto all over, Aperto par tout, Aperto über all). Además del Pabellón Internacional, al antiguo espacio destinado al Aperto, la Corderie, añadió nuevos espacios adyacente:s Gaggiandre, Artigliere y Tese. Sin embargo, ese Aperto global también implicaba eliminar las líneas generacionales: no era una sección dedicada exclusivamente a los artistas jóvenes y, sobretodo, a diferencia del antiguo 'Aperto' no había habido una comisión de especialistas que seleccionase a los artistas participantes. Así había sucedido antes, ahora toda la responsabilidad de la selección caía sobre el comisario general.

Apertutto no era una selección de artistas jóvenes, ni de talentos emergentes, sino más bien de 'arte joven'. Harald Szeemann se había preocupado de señalarlo y puntualizarlo bien: no talentos emergentes, sino artistas y obras que muestran su habilidad para crear nuevos lenguajes, para crear nuevas formas de intercambio, para ofrecer nuevos sentidos²¹. Ahí tenían cabida desde Louise Bourgeois nacida en 1911 hasta la artista croata Vesna Vesic que nacida en 1975 contaba entonces con 24 años de edad. Esta era la aportación más destacada de la bienal: más allá de mostrar arte en una división por edades, países, fronteras, cotos entre tendencias, formas o lenguajes; trataba de mostrar la vitalidad del arte. La obsesión de Harald Szeemann era mostrar el arte en vitalidad, con una visión ahistorical, o mejor, ahistoricista; es decir, que no quería historiar, sino subrayar el engarce de las prácticas artísticas con el presente, con la realidad y con la vida, es decir, en contemporaneidad.

Tales presupuestos iniciales no dejaban de entrever ciertas contradicciones. Frente a la voluntad por declarar la vitalidad del arte al margen de divisiones nacionales y de edad, en el catálogo los artistas aparecían ordenados por edad, empezando, justamente, por Louise Bourgeois y acabando en Vesna Vesic. Y en diferentes áreas de la exposición las obras estaban agrupadas por afinidades

²¹ 48 *Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia.* (Catálogo general de la 49 Bienal de Venecia del 13 de junio y el 7 de noviembre de 1999). Venezia: Editorial Marsili, 1999

formales, en ocasiones de contenido y otras veces anecdóticas. Thomas Hirschhorn, Jason Rhoades & Paul McCarthy y Kcho en tres salas contiguas, es decir, tres obras hechas con desperdicios, semejantes a enormes collages herederos de Dadá y Kurt Schwitters, juntas. Al fondo de la Corderie, Simone Aaberg Kaern presentaba una larga serie de retratos de mujeres aviadoras en la Segunda Guerra Mundial, junto a ella Monica Bonvicini mostraba un avión real. Artistas que trabajan sobre maquetas, como Gilles Barbier y Lu Hao, juntos. O las vídeo-proyecciones de Roderick Buchanan, Mauricio Dias & Walter Riedweg y Antoni Abad también agrupadas.

Antoni Abad era la única presencia de un artista de Barcelona en la selección de Harald Szeemann (junto con Ana Laura Aláez, los dos únicos artistas del estado) con las vídeo-proyecciones *Últimos deseos* y *Love story*. En esta última, mostraba proyectada directamente en el suelo a oscuras como una rata comía una tarta con las palabras 'Love story': una pieza de especial significación en Venecia, esa ciudad tan famosa por su aspecto de postal, de tarta, como por sus ratas. Muy lejos de Antoni Abad, en el pabellón italiano, también tenía expuestas sus ratas Katharina Fritsch presidiendo la entrada a la bienal esperaban docena de enormes ratas dispuestas en círculo y atadas por la cola. Al lado de Antoni Abad (en la sección vídeo-proyecciones) sobre el suelo se proyectaba el vídeo *Sodastream* del artista escocés Roderick Buchanan, que mostraba la escena de una botella de soda que cae y explota contra el suelo en un proceso que se repetía infinitamente.

Jimmie Durham presentaba *Mr. Frigo*: simplemente una nevera que ha servido de diana para una pistola, así una de esas típicas neveras americanas aparecía llena de balazos, destrozada como símbolo de la violencia doméstica, o como una forma de atacar la vida doméstica. La pieza *Who told the chambermaid* de Ann-Sofi Sidén consistía en un conjunto de filmaciones realizadas con cámaras ocultas en habitaciones de hotel, reflexionando de manera directa sobre lo público y lo privado, sobre como los individuos están condicionados y vigilados incluso cuando creen estar solos. La obra se expandía a lo largo del pabellón italiano apareciendo sus imágenes en algunos

monitores de vigilancia. Aunque su núcleo lo formaba una estantería llena de monitores mezclados con sábanas apiladas como si se tratase del almacén de un hotel. Thomas Hirschhorn preparó para la bienal una instalación de gran impacto. En primer lugar por lo enorme, una especie de gigantesco collage presidido por la reproducción de una pista de aterrizaje en el centro, con aviones de la mayoría de las compañías aéreas nacionales, todo realizado en cartón y papel, claramente artesanal y reciclado. En los laterales, múltiples paneles con recortes de prensa de noticias de cada país. Su instalación era una suma de basura, la que generan los individuos, medios de comunicación y la sociedad en general. También mostraba su compromiso político y su voluntad por denunciar la situación de la mujer en los países árabes la vídeo-instalación de Shirin Neshat, *Turbulent*. De William Kentridge se mostraban sus películas de dibujos fuertemente comprometidas con la situación en Sudáfrica. Rirkrit Tiravanija fabricó el primer pabellón de Thailandia: una plataforma de madera con un agujero en el centro del que salía un árbol. Situada al lado de donde se celebró la entrega de los premios de la bienal, Rirkrit Tiravanija aprovechó la ocasión para realizar una performance. Con evidentes referencias a los situacionistas, fue mostrando en una pizarra frases en las que sugería que mejor se acabase con la ceremonia. Bruce Nauman, premio del jurado por el conjunto de una carrera, exponía el vídeo *Poke in the eye / Nose / Hear* de 1984, en el que muy lentamente, con oscilantes y leves movimientos de cámara, su dedo, como un torpedo, se dirigía al ojo, presionaba y luego iba hacia la nariz, repetía la operación y acababa en la oreja. Todo ello ralentizado en más de una hora de duración. Zang Peili mostraba *Uncertain pleasures* es una vídeo-instalación en la que en distintos monitores aparecen trozos del cuerpo humano sobre los que una mano está rascando. Teresa Hubbard & Alexander Birchler exponían una serie de fotografías de interiores domésticos en los que sólo se percibían, semiocultos por los muebles, fragmentos de personas, trozos de los habitantes de una casa como un mueble más, desaparecidos y hundidos en el anonimato doméstico. La propuesta de Maurizio Cattelan estaba situada en una pequeña habitación al fondo de Tese: una habitación con el suelo de tierra en la que lo único que restaba en ella de la acción de Cattelan, una gran concavidad que puede denotar la presencia de un cuerpo enterrado. Efectivamente, en los días de la inauguración oficial el artista italiano enterró a un fakir durante

dos horas seguidas; en esas dos horas sólo se veían las manos del fakir que sobresalían del suelo. Al lado de la habitación del fakir, Wim Delvoye exponía *Cement Truck*: un enorme camión de cemento realizado en madera tallada, repujada y llena de motivos decorativos hasta las ruedas; una especie de inmensa escultura kitsch dedicada al despropósito. El artista chino Jing-Bo presentaba el vídeo *Fel-ya! Fel-ya!*. El título del vídeo corresponde al nombre que recibe un juego social chino que es, más o menos, la versión oriental del famoso ‘piedra, papel o tijera’. Christian Jankowski mostraba un vídeo realizado para la bienal lleno de sentido del humor e ironía.

Aprovechando el éxito que en Italia tenían los programas de lectores del tarot, espiritistas y compañía, había llamado y participado en la mayoría de ellos preguntando al visionario de turno cómo funcionaría su obra en la bienal, si le saldría bien y si tendría éxito. Evidentemente, la grabación de su participación era la misma obra. La joven artista americana Sara Sze presentaba una serie de esculturas hechas con desperdicios, con restos encontrados en cualquier habitación, palillos, pajillas, chapas, etc. que montaba como una escultura extremadamente delicada.

Douglas Gordon en *Aperttuto* presentaba la vídeo-instalación *Through a looking glass*. En dos grandes pantallas opuestas se proyectaba el fragmento de la película *Taxi driver* en el que Robert de Niro / Travis se habla a sí mismo frente al espejo, simulando que entra en un bar y se pone chulo con alguien hasta sacar la pistola. La diferencia es que un monitor mostraba la misma escena con unos segundos de retraso, de tal forma que Robert de Niro / Travis realmente hablaba consigo mismo y se amenazaba a sí mismo. Por otra parte, Douglas Gordon exhibía en un cine de Venecia una película producida por la propia bienal, *Feature film*. Con un montaje exquisito, el film mostraba durante casi dos horas las manos, gestos y la cara de James Conlon, director de la Ópera de París, dirigiendo la música de *Vértigo* de Hitchcock.

El recorrido por artistas, obras y propuestas en la bienal Harald Szeemann dibujaba el perfil de unas prácticas artísticas globalizadas, y caracterizadas por varios elementos: en primer lugar, lo que se denominaban ‘nuevos medios’, que se correspondería con la utilización de una metodología de proyectos tras o interdisciplinar, en la que intervenían proyecciones, instalaciones, performances, documentación...; y en segundo lugar, por una condición

ideológica, llena de sentido del humor, situacionista o directamente denunciativa. Toda esa diversidad hacía de las bienales de Venecia que abrían el nuevo milenio la consagración de las actitudes y medios usados que caracterizan la entrada de los años noventa.

Como había señalado Jean Clair, en efecto, los espacios del Arsenale en 1999 eran cualquier cosa menos un espacio museístico, todo menos un mausoleo de paredes blancas: en algunos lugares los espacios tenían el techo hundido, por ejemplo la sala en la que se mostraba una obra de Kcho se cerró el paso al público que tenía que mirar desde la puerta. Así enfatizaba el aspecto laberíntico, caótico, inestable y de precariedad de la exposición y, por extensión, del arte. De la misma manera que se entendía perfectamente a qué se refería Jean Clair cuando decía que Arsenale no reunía las condiciones para mostrar arte y también se entendía que quería decir Harald Szeemann cuando manifestaba su obsesión por mostrar la vitalidad del arte. En el fondo sus evaluaciones sobre Arsenale no eran muy distintas, lo que difería era su valoración, lo que para uno era negativo para el otro era positivo.

Frente al estereotipo de la modernidad del ‘white cube’ de los museos de arte moderno y contemporáneo inaugurado por el MOMA de Nueva York, con muros blancos, con espacios limpios, que buscan ser asignificativos y asépticos, donde la intención es que la obra pueda brillar con toda su aura, convirtiendo en espacio expositivo casi en un espacio sagrado²², el peso vital de los espacios del Arsenale, con los muros de piedra, buscaban potenciar un diálogo de las obras con la realidad y un contacto más próximo, con los pies en el suelo, eliminando las distancias con el espectador, con la vida y con la realidad. Harald Szeemann trataba de aplicar a la exposición algo de aquel intento de Serge Guilbaut de introducir algo de ‘historia real’ en la historia del arte.

La estrategia de Harald Szeemann también era propia de la globalización. De la bienal de 1999 el hecho más destacado consistió en el desembarco de artistas de origen chino. Por primera vez se mostraba una amplia selección de artistas con prácticas artísticas integrados en el contexto del

²² O'DOHERTY, Brian. *Inside the WhiteCube. The Ideology of the Gallery Space*. San Francisco: The Lapis Press, 1986.

arte contemporáneo. Zang Peili, Chen Zhen, Zang Peili, Jing-Bo o Wang Du exponían por primera vez en un contexto del arte fuera de China. Pero más allá, la globalización aparecía ligada a cuestiones contextuales, siguiendo la línea de *Cocido y crudo*, mostraba artistas preocupados con las condiciones sociales y políticas de sus entornos: Shirin Neshat y la denuncia de la situación de la mujer en los países árabes; William Kentridge y sus películas de dibujos fuertemente comprometidas con la situación en Sudáfrica; o Rirkrit Tiravanija que fabricó el primer pabellón de Thailandia: simplemente una plataforma en una de las explanadas aún desocupadas del espacio de los Giardini en el que se sucedían encuentros, charlas o simplemente improvisadas cenas de comida Thai servidas por el artista, muy en consonancia con la condición relacional de las prácticas artísticas sobre las que escribía Bourriaud²³.

Sin embargo, la bienal de Venecia está inevitablemente condicionada por los pabellones nacionales. Una estructura decimonónica organiza el evento en presencias nacionales distribuidos por pabellones. Tal presencia no está marcada por cuotas bienpensantes como las que podía aplicar Jean-Hubert Martin al seleccionar 50 y 50 artistas occidentalizados y no occidentalizados en *Magiciens de la Terre*. En la bienal los pabellones representan el potencial económico de los diferentes países y muestran un mapa occidentalizado en el que destacan tanto los países con pabellón propio, como las ausencias destacadas.

Harald Szeeman planteó a todos los pabellones que se implicasen en el reto de convertir toda la bienal en ‘Aperto’, eliminar las fronteras nacionales y de edad y mostrar la vitalidad del arte actual, eso que de manera naïf denominaba ‘arte joven’, lo que suponía colocar a los pabellones ante una situación distinta a la de anteriores ediciones. Efectivamente, algunos pabellones siguieron la propuesta de Harald Szeeman. Por ejemplo, Francia encargó el comisariado de su pabellón a Hou Hanru y Denys Zacharopoulos, que presentaron a los artistas Jean-Pierre Bertrand y Huang Yong Ping. Todos de diferentes nacionalidades, aunque todos residentes en Francia. En el pabellón danés, los comisarios Jérôme Sans y Marianne Torp Øckenholt

²³ BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editores, 2008 (1998)

trabajaron en una propuesta conjunta entre Jason Rhoades y Peter Blonde: *The snowball*. En el pabellón belga Michel François mostraba algunas de sus fotos tomadas de diversas intervenciones e instalaciones efímeras y Ann Veronica Janssens llenó el espacio del pabellón con una nube. En el pabellón brasileño Nelson Leirner exponía una serie repetida y repetitiva de souvenires en la que se mezclaban pequeñas esculturas de santos con muñecos de Walt Disney e Ivan do Espírito Santo la reproducción en gran tamaño de monedas de distintos países en metal y billetes en vidrio. *Bath house for men* era la propuesta de Katarzyna Kozyra para el pabellón polaco en la que relataba, mediante diferentes monitores de vídeo y varias vídeo-proyecciones, la experiencia de la artista dentro de un baño turco sólo para hombres. Para el pabellón español, David Pérez seleccionó a Manolo Valdés y Esther Ferrer. Esther Ferrer mostró la serie de autorretratos de diferentes épocas en los que una mitad de la cara se emparenta a otra mitad fotografiada diez años más tarde. Esther Ferrer una artista ligada a las prácticas conceptuales de los años setenta y la performance, es decir, en línea con las ideas que recuperaba Harald Szeemann, contrastaba con las presencia en el mismo pabellón de las pinturas de Manolo Valdés, ligadas a un retorno a la práctica pictórica representacional y subjetivista.

Las bienales de Venecia de 1999 y 2001 comisariadas por Harald Szeemann se hacían eco del fenómeno de globalización y de la internacionalización del arte contemporaneo. Un fenómeno expansivo del arte en términos geográficos y de atención pública. En paralelo a la atención cada vez mayor que el comisario de exposiciones obtuvo en la segunda mitad de los años noventa el sistema del arte explosiona en eventos y listados de artistas. Es el caso de la proliferación de bienales: “more than forty biennials, nationally or internationally ordered group exhibitions with distinct institutionalities and globaltourism mandates, were inaugurated during the decade”²⁴. Tras las bienales históricas de Venecia, São Paulo y del Whitney en Nueva York, las de la Havana iniciada en 1984 y la de Estambul en 1987 abrieron la veda para múltiples ciudades se abriesen al foco de atracción que proporciona la celebración de un evento artístico²⁵: Dakar en

²⁴ BLAZER, David. *Curationism, How curating took over the art world and everything else*. Toronto: Coach House Books, 2014. p. 59.

²⁵ ELKINS, James. *Art and Globalization*. Penn State University Press, 2010.

1990, Lyon en 1991, Taipei en 1992, Sharjah en 1993, Gwangju y Santa Fe en Nuevo México en 1995, Shanghai en 1996, Berlín y Liverpool en 1998, Yokohama (Trienal) en 2001. Además de la Documenta de Kassel de 1997 que en su décima edición fue comisariada por primera vez por una mujer, Catherine David, que ponía énfasis no solo en la cuestión de la globalización, la plurinacionalidad y el diálogo entre culturas, sino que lo hacía señalando un tema que sería central durante los próximos años, la relación entre poética y política, explícita en el título del evento, *Poetics/Politics*; la creación de la bienal europea, Manifesta, en 1996²⁶; y de una publicación periódica sintomática del efecto expansivo del arte, el listado de los 100 artistas elaborado por *Cream* en 1998. Una publicación que ha tenido sucesivas ediciones: *Cream* en 1998, *Fresh Cream* en 2002, *Cream 3* en 2003, *Ice Cream* en 2007, y *Creamer* en 2010²⁷. Todos con la misma lógica que insistía tanto en el papel de los curadores o comisarios en tanto que nuevas estrellas del sistema del arte y los listados de artistas siguiendo el modelo de los listados de éxitos de la música: 10 comisarios seleccionan a 10 artistas cada uno. Una estrategia de listados que siguieron otras editoriales como Taschen con las diferentes ediciones de *Art Now*²⁸ desde 2002 o de Phaidon con *Younger than Jesus* en 2009²⁹, una selección de 500 artistas del mundo menores de 33 años.

Manifesta llevaba el subtítulo de *The European Biennial of Contemporary Art*, frente a otras bienales se caracterizaba por ocupar en cada edición una ciudad distinta y para ello cuenta en

²⁶ <https://manifesta.org/> (28.02.2017)

²⁷ *Cream: Contemporary Art in Culture*. Nueva York: Phaidon, 1998.

Fresh Cream. Nueva York: Phaidon, 2002

Cream 3. Nueva York: Phaidon, 2003.

Ice Cream. Contemporary art in culture. Nueva York: Phaidon, 2007.

Creamier: Contemporary Art in Culture: 10 Curators, 100 Contemporary Artists, 10 Sources. Nueva York: Phaidon, 2010.

²⁸ GROSENICK, Uta (ed.). *Art Now. 137 artist at the rise of the new Millennium*. Colonia: Taschen, 2002.

GROSENICK, Uta (ed.). *Art Now, vol. 2. 137 artist at the rise of the new Millennium*. Colonia: Taschen, 2005.

HOLZWARTH, Hans Werner. *Art Now, vol. 3. The new directory to 132 international contemporary artists*. Taschen 2012

HOLZWARTH, Hans Werner. *Art Now, vol. 4. A cutting-edge selection of today's most exciting artists*. Colonia: Taschen, 2013.

²⁹ GIONI, Massimiliano; CORNELL, Lauren; HOPTMAN, Laura. *Younger than Jesus: Artist Directory*. Viena: Phaidon, 2009.

cada ocasión con un grupo de comisarios jóvenes que trabajan en equipo. Desde la primera edición en Rotterdam, salvo la cancelación de Nicosia en 2006³⁰, ha recabado en una docena de ciudades o regiones europeas, entre ellas en dos ocasiones en Estado español, en San Sebastian en 2004 y Murcia en 2010, ha contado con una veintena de curadores y la participación de más de medio millar de artistas. El evento depende de la International Foundation Manifesta que evalúa cada año las diferentes candidaturas de ciudades o áreas europeas dispuestas para su celebración. Para ello se toman en cuenta aspectos como el carácter geoestratégico de la ciudad o región, el contexto artístico o la capacidad de captación de fondos de la candidata. A partir de ahí, la fundación Manifesta se encarga de la elección de comisarios y colabora con la ciudad en la decisión de las sedes. Manifesta ejemplifica el proceso de expansión del arte no solo por la multiplicación de ciudades y contextos de acogida que se concentran en, al menos unos meses, ser capital del arte. También por el fenómeno de difusión turística de cada ciudad que implica, contribuye a afianzar la imagen de la ciudad como lugar atento a la modernidad. De ahí también su función geoestratégica al recabar en el este de Europa, en Euskadi o, en caso más conflictivo, en Nicosia, donde Manifesta no pudo salvar las contradicciones de celebrarse en una ciudad dividida en medio de un importante conflicto político. Quizás la elección de Nicosia chocó con aquella ‘historia real’ de la que hablaba Serge Guilbaut: “In any case, after the collapse of plans for Manifesta 6, one glaring fact remains — real, tangible politics can easily defeat the idealism of art and art institutions. In terms of the political aspirations of contemporary art, Manifesta 6 was a profoundly ambitious endeavor”³¹. Ese difícil equilibrio entre geoestrategia y turismo quedaba en evidencia en el propio planteamiento sobre el impulso de las bienales en un debate propiciado por la revista *Frieze*: “The proliferation of biennials has become integral to the explosion of contemporary art. Are large-scale international shows sites for experiment and exchange, or little more than tourist attractions?”³².

³⁰ ABU ELDAHAB, Mai; et al. *Notes for an Art School*. Manifesta, 2010. <https://manifesta.org/wordpress/wp-content/uploads/2010/07/NotesForAnArtSchool.pdf> (28.02.17)

³¹ ZENAKOS, Augustine. “Manifesta no more”. En *Artnet* <http://www.artnet.com/magazineus/news/zenakos/zenakos6-5-06.asp> (28.02.17)

³² BONAMI, Francesco; ESCHE, Charles. “Debate: Biennials”. En *Frieze*. <https://frieze.com/article/debate-biennials> (28.02.17)

Uno de los puntos álgidos del proceso de expansión del arte contemporáneo fue el verano de 2007. Justo antes de la crisis coincidían ese año la Bienal de Venecia, seguida de la feria de Basilea, la Documenta de Kassel y, finalmente, el proyecto escultórico de Münster. Comisariada por Robert Storr la edición 52 de la centenaria Bienal de Venecia llevaba por título *Think with the senses. Feel with the mind*. Entre la bienal de 1999 y la de 2007 habían pasado ocho años y cuatro bienales de Venecia, una multiplicidad de otras bienales, libros y listados, así que la idea de novedad parecía que justo antes de la crisis perdía fuelle. De hecho, las claves de la bienal de Robert Storr pasaban por un intento de un retorno al orden, de devolver la bienal a una narrativa histórica y museológica más allá de una voluntad prospectiva. Prospección que caracterizaba tanto la selección de Harald Szeemann como la de Rosa Martínez en la anterior bienal. Mirando con atención la selección de obras esa musealización de la bienal estaba enganchada a un retorno a un orden formalista. No ya por la abundancia de pintura sino por sus características y modos de exhibición. Era sintomática la presencia de Jenny Holzer, olvidados sus mensajes activistas, en cuadros que reproducían informes forenses. O la tendencia a olvidar la actitud de Martin Kippenberger y, por otro lado, la insistencia en recuperarlo como pintor. El retorno al orden formalista ya estaba anunciado en la anterior bienal. Si Rosa Martínez se ocupó del Arsenale, María de Corral se encargó del Pabellón italiano con el significativo título *La experiencia del arte*. El carácter experiencial sensitivo del arte volvía a estar presente en el título de Robert Storr: *Piensa con los sentidos. Siente con la mente*. Frontalidad, musealización, experiencia sensible y tematización implicaban una relectura de la historia del arte en términos formalistas, que se oponía a las lecturas en las que el Macba estaba enfrascado: la teatralidad o la performatividad del arte.

2.3. Internacional vs Globalización y sus implicaciones políticas.

Sin embargo, no fue la palabra ‘globalización’ la que se introdujo de manera común en el lenguaje del arte, sino internacional. Todas las bienales eran internacionales, los listados también, las exposiciones y hasta los comisarios añadieron el adjetivo internacional a su título. Incluso el lenguaje se llevó el título de internacional. Alix Rule y David Levine³³ no solo han llamado la atención sobre la utilización de una modalidad de inglés internacional en arte, sino que han estudiado sus modos y usos, su vocabulario específico y cómo se ha generado a través de una comunidad de usuarios definida, hasta convertirse en una especie de dialecto del inglés para el que usan el acrónimo IAE (International Art English).

Si Serge Guilbaut había introducido dosis de ‘historia real’ en la historia del arte reciente, haciendo una comparativa entre el apoyo gubernamental a la nueva vanguardia americana y el análisis artístico de las producciones de Pollock y compañía, si había introducido elementos de la política y la economía para pensar la historia del arte posterior a la Segunda Guerra Mundial, también es importante ver, más allá del arte y la cultura, el lugar en el que la palabra ‘internacional’ empieza a irrumpir con fuerza desde finales de los años noventa.

En términos históricos, entre la caída del muro de Berlín en 1989 y los ataques a las torres gemelas de Nueva York en 2001 se cierra el proceso de la globalización al internacionalismo. Los

³³ RULE, Alix; LEVINE, David. “International Art English”. En *Triple Canopy*. https://www.canopycanopycanopy.com/contents/international_art_english (10.03.2017)

ataques a las torres gemelas de Nueva York y el Pentágono el once de septiembre de 2001 significaron un punto de inflexión en la historia del terrorismo. La reacción inmediata del gobierno estadounidense frente al primer acto de guerra en suelo americano fue la ocupación de Afganistán. El mismo 2001, mientras las tropas estadounidenses bombardeaban y ocupaban el país, el entonces presidente americano George W. Bush explicaba que el objetivo de la ofensiva bélica era localizar y eliminar a los terroristas internacionales que se ocultaban allí. Ese es el contexto en el que se acuñó el término ‘terrorismo internacional’. Un término que nombraba al enemigo y daba la clave para explicar qué había pasado el 11-S. Frente al terrorismo del siglo XX ligado a contextos revolucionarios, el nuevo terrorismo se caracteriza porque ya “no está atado a ningún conflicto armado local regional y tiene una agenda mucho más amplia, objetivos ilimitados (por ejemplo desafiar el orden mundial existente) y una pretensión de alcance global”³⁴. Otros políticos, como el entonces presidente español José María Aznar contribuyeron a apuntalar el término en una estrategia que buscaba indiferenciar el terrorismo de su contexto, objetivarlo como un gran mal conectado internacionalmente. Un ejemplo de ello fue calificar la violencia del narcotráfico de terrorismo internacional. Esa indiferenciación hacía que la guerrilla colombiana, los narcos, ETA, Bin Laden, los Jemeres Rojos, los grupos armados chechenos y los tutsis no sólo eran todos terroristas, sino que eran lo mismo, compartían un espacio llamado ‘terrorismo internacional’.

El término ‘terrorismo internacional’ tal y como lo usaba George W. Bush tenía un evidente objetivo político: que esa supuesta dimensión internacional del hecho borrase cualquier posible análisis de los hechos en su especificidad. Frente a lo global como extensión de lo local, la insistencia en lo internacional era una manera de afianzar a las naciones. La asimilación de global y globalización a internacional podía ser un intento de estar a la moda sin por ello tener que cambiar de vestido ideológico ni de orden mundial.

³⁴ ANDRADE BECERRA, Oscar David. *Conceptualización del terrorismo en Colombia (1978-2010)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales, Maestría en Estudios Políticos, 2014.

Esa confusión entre internacional y globalización también afectaba al arte. Mientras Bush hablaba de ‘terrorismo internacional’, en arte la palabra internacional aparecía por todas partes: ‘bienal internacional’, ‘exposición internacional’, ‘comisario internacional’, ‘artista internacional’ o, incluso combinado, ‘artista joven internacional’. Si el ‘terrorismo internacional’ era ese lugar imaginado en el que se daban cita todos los males, el ‘arte internacional’ sería también una especie de lugar utópico del arte, los artistas y sus delegaciones nacionales. Diedrich Diederichsen unía los términos utopía, política e internacional en el ensayo titulado *Empresario, dictador y periodista : Los modelos del artista y sus utopías* que publicó en 2005: “El tema de lo utópico, independientemente de la orientación política e, incluso, de cualquier orientación hacia lo político, parece gozar de una gran popularidad, principalmente como tema de las artes plásticas. Las bienales y los grandes proyectos de los últimos diez años formulan la posición social de las artes plásticas tomando en cuenta a la utopía, no a la crítica”³⁵.

Como en otros sectores de la economía y el consumo el efecto inmediato de la globalización en arte fue su expansión: la aparición de exposiciones, centros de arte, museos, bienales, artistas, asociaciones e iniciativas colectivas para el arte en todas partes. Y sobre todo, por primera vez el arte no era sólo una cuestión de occidentales. Al mismo tiempo, la idea de una capital del arte emanadora del ‘mainstream’ había desaparecido. Tras la explicación académica sobre el cambio de capitalidad de París a Nueva York después de la Segunda Guerra Mundial, la transición al siglo XXI habría que explicarla no por un cambio de capitalidad, sino por la desaparición de la capitalidad en arte.

Si la multiplicación de eventos, centros de arte y focos de atención hizo difícil hablar de una capital del arte, es porque había que hablar de muchas. Lo cual no implicaba tanto la negación de la existencia de la idea de capital artística, como su multiplicación. En otras palabras, si del periodo que se abre tras la caída del muro de Berlín no podríamos hablar de Escuela de París o de Escuela de Nueva York no es porque estemos obligados a nombrar una especie de flotante

³⁵ DIEDERICHSEN, Diedrich. *Psycodelia y ready-made*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editores, 2010. p. 177.

escuela internacional, sino porque las ‘escuelas’ se han multiplicado. De tal manera, que lo que cobra sentido es la dimensión contextual del trabajo en arte.

El arte se ha dado siempre en contextos específicos, más o menos prolongados en el tiempo, pero caracterizados por una intensidad de relaciones³⁶. La negación del artista en la cúpula de cristal no sólo implica que está inmerso en lo social, sino también en una sociedad concreta que es la de las relaciones de intensidad que generan un caldo de cultivo intelectualmente rico. Contexto no es sólo el contexto social y político sobre el que unos artistas pueden o no reflexionar; contexto, es antes de nada, contexto intelectual.

En la afirmación de la importancia del contexto está implícita la consideración de las prácticas artísticas en tanto que una actividad discursiva. Arthur Danto ha hablado de la *Brillo Box* de Andy Warhol como una pieza que delimita el contexto del arte, en el que se le reconoce como un objeto de una cualidad diferente a todos los otros botes de detergente³⁷. Este contexto no es necesariamente un museo o una galería, es el de un conjunto abierto y fluctuante de personas que lo construyen cotidianamente a base de retos y desafíos: “Las reglas de juego en el arte occidental han estado implicadas con una forma de crítica, y ello explica por qué la forma de la historia del arte occidental se ha podido concebir a sí misma como progresiva. Ser un artista en este mundo del arte es, en efecto, tomar una posición con respecto al pasado, e inevitablemente con los propios contemporáneos cuya posición sobre el pasado difiere de la propia. La obra de cada quien es tácitamente una crítica de lo que se ha hecho antes y de lo que viene después. Y eso significa que entender una obra requiere de una reconstrucción de la percepción crítica e histórica que la motivó”³⁸. Esta cualidad discursiva está hecha de preguntas y respuestas, remite a

³⁶ A este respecto, Béatrice Joyeux-Prunel ha defendido que en el periodo entreguerras se produjo el primer momento global del arte en el que convivieron varios núcleos de actividad intensa relacionados entre si, desde París, Viena, Londres, Weimar, Munich, Turín, etc. JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. *Les avant-gardes artistiques (1918-1945). Une histoire transnationale*. Paris, Gallimard, 2017

³⁷ DANTO, Arthur C. *Más allá de la Caja Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva poshistórica*. Barcelona: Akal, 2003.

³⁸ Ibíd. p. 14.

la discusión, al acto de discutir. Ésta es una lógica que inunda el trabajo en arte: la conciencia de lo que se ha hecho y la necesidad de respuesta a los contemporáneos; una conciencia diacrónica y sincrónica al mismo tiempo.

Así se configuran escenarios a veces extremadamente locales, ocasionales y puntuales, en una exposición determinada, por ejemplo; otras veces más coyunturales, el caso de Berlín propiciado, además del atractivo de la propia ciudad y su situación limítrofe geográfica e históricamente, por los buenos precios que la convirtieron en ciudad de acogida; o más limitados y pequeños, como pueden ser los generados en un lugar concreto por una escuela de arte, una galería o un espacio que provoca encuentros; y otros más extensos y hechos de múltiples deudas, referencias, conflictos y relaciones. Barcelona ha sido uno de esos contextos, un escenario, más o menos intenso en ocasiones, y más o menos precario, pero en el que es posible recoger y trazar distintos recorridos que desde los artistas conceptuales del 'grup de treball' llegarían hasta la reflexión sobre la imagen en la sociedad contemporánea de Mabel Palacín. Un contexto que es posible expandir sincrónicamente, hacia Pep Agut, Ignasi Aballí, etc.; y diacrónicamente alcanzando por un lado a la generación de Tere Recarens y por otro a la de 'Dau al Set'.

El contexto no tiene que ver con una defensa localista del trabajo en arte. De alguna manera en una lista de deudas y referentes que configuran un contexto de trabajo como el que se ha dado en Barcelona pueden aparecer nombres y exposiciones significativas que para nada tienen que ver con Barcelona. Sería tanto como admitir que en cierta manera Jeff Koons o Rirkrit Tiravanija son artistas significativos en el panorama barcelonés en la medida en que ambos fueron protagonistas de exposiciones que dejaron una huella en el imaginario de muchos artistas: Jeff Koons al participar en *L'art i el seu doble*, una exposición sobre la que volveré más adelante y que significó la reintroducción de las tendencias conceptuales y las estrategias apropiacionistas; y Rirkrit Tiravanija en el 1999 en una exposición en la Sala Montcada de la Fundació 'La caixa'

que significó la introducción de un artista catalogado dentro de la ‘Estética relacional’ que acababa de formular el crítico francés Nicolas Bourriaud³⁹.

He mostrado que la idea de lo ‘internacional’ es un mal vestido ideológico del fenómeno de la ‘globalización’. En un mundo bajo el efecto de la globalización, en arte ha desaparecido la idea de una capital única por una multiplicidad de lugares y momentos de intensidad. Al mismo tiempo, una de las características de la globalización es la interconexión. El modelo piramidal del mundo se sustituye paulatinamente por un modelo de red (y no por ello igualitario, sino lleno de fallas, vacíos y puntas). Así que básicamente los contextos se configuran en relación. Y las prácticas artísticas no sólo surgen de contextos intensos sino también del ligamen y el flujo de información ampliado y global en el que vivimos.

Esa especie de idea vaga del ‘arte internacional’ era próxima a la del ‘terrorismo internacional’ de George W. Bush. Básicamente por su carácter naïf, porque rechazaba una explicación más compleja de los hechos y porque, como aquél, bajo un vestido conservador se arroga una falsa modernidad que vacía de compromiso al arte. Un sobrevuelo de esas características sólo se puede hacer obviando las implicaciones profundas, artísticas, culturales, sociales y políticas del arte y quedándose en una superficie formal.

En línea con los argumentos de Larry Shinner en el clásico *La invención del arte*, Diedrich Diederichsen se ha referido a la condición del artista en relación con el mercado, afirmando que de hecho su condición y estatuto depende de la formación del mercado: “La genealogía de la autonomía artística está asociada también, históricamente, de manera directa con la transformación del artista (...). El arte se volvió autónomo en el momento en el que el artista ya no trabaja para el gusto y los deseos de un individuo, sino para esa abstracción del empleador que representa el mercado”⁴⁰. El mercado es una abstracción paralela a la idea de internacionalidad.

³⁹ BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editores, 2008 (1998)

⁴⁰ DIEDERICHSEN, Diedrich. *Psycodelia y ready-made*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editores, 2010. p. 185.

De hecho, más adelante Diederichsen compara al mercado global del arte con un océano. Aunque: “rápidamente, el mercado dejó de personificar esa abstracción tan inabordable y peligrosa como seductora, y pasó a representar lo calculable”⁴¹. Sino de un arte internacional, sí que será posible hablar de un mercado del arte internacional y calcular su impacto. La economía puede ayudarnos para aproximarnos a alguna conclusión sobre la idea de internacionalidad.

El arte moderno y contemporáneo sólo representa el 4,4% de todo movimiento económico del mercado del arte. Y por países, al inicio de los 2000: el Estado español acaparaba el 0,7% del mercado mundial de arte; a Holanda, Australia, Suiza y Hong Kong les correspondía un 1% a cada uno; Italia tenía el 3,7%; Alemania un escueto 4,3% frente al 9,3% francés y el 28% de las ventas de arte en Gran Bretaña. Ante estas cantidades Estados Unidos conseguía el 41,6% de cuota de mercado en arte, cerca de la mitad. Las cifras conjuntas de Estados Unidos y Gran Bretaña sumaban el 69,6%⁴².

Si lo que se llamaba ‘arte internacional’ se correspondía en realidad con el mercado del arte mundial, y dado que ese mercado está dominado por Estados Unidos y, por extensión, el mundo anglosajón, habría que admitir que ese arte internacional era simple y llanamente mercado artístico americano o anglosajón.

Al hablar de ‘arte internacional’ se utilizaba un falso eufemismo, porque en realidad se estaba hablando de mercado, un mercado eminentemente británico y estadounidense. Al aplicar gratuitamente el término internacional en arte se esquiva el análisis de los hechos concretos, por un sobrevuelo ligero: que olvida que el arte es una actividad intelectual intensa; que existen distintos contextos de trabajo que generan y buscan generar conexiones entre ellos; que se hace difícil hablar en términos nacionales en arte tanto como hablar en términos de internacionalidad.

⁴¹ Ibíd. p. 187.

⁴² Fuente: ArtPrize

Arthur Danto ha hablado de la *Brillo Box* de Andy Warhol en tanto que una pieza que delimita un contexto, en el que se le reconoce como un objeto de una cualidad diferente a todos los otros botes de detergente⁴³. Este contexto no es necesariamente un museo o una galería, es el de un conjunto abierto y fluctuante de personas que lo construyen cotidianamente a base de retos y desafíos. A partir de ahí, Danto afirma que el arte ha entrado en una fase en la que ha usurpado el terreno a la filosofía. Así, en tanto que terreno de pensamiento y especulativo, Danto considera al arte como actividad intelectual y discursiva. Es decir, que implica discurrir y razonar, que cree en el discurso y que, por lo tanto, para bien o para mal, cree que el arte depende de una intencionalidad significativa. Es decir, la *Brillo Box* no sólo pertenece al arte por un contexto que le da legitimidad, sino también por la intencionalidad que Andy Warhol puso en ese objeto y no en otro, en esas condiciones y no en otras.

Esa cualidad discursiva del arte está hecha de preguntas y respuestas, remite a la discusión, al acto de discutir. Se piensa desde un juego de contrarios, de respuestas, en una lógica que inunda el trabajo en arte: la conciencia de lo que se ha hecho y la necesidad de respuesta a los contemporáneos; una conciencia diacrónica y sincrónica al mismo tiempo.

Discurso y discusión, igual que contexto e intencionalidad, aparecen como la cara y la cruz de la misma moneda. Y esa discusión se produce en contextos concretos y en ligámenes entre contextos; no se discute solo, sino en relación a otros. Así que para la construcción de una escena es importante saber quién discute con quién o quién dialoga con quién, dónde están las deudas y los deudores.

Por ejemplo, las exposiciones son referentes desde los que pensar las prácticas artísticas. Referentes que se unen a un entramado de relaciones que configuran una generación, que surge necesariamente del diálogo con otras generaciones y artistas. Así es como se construye un

⁴³ DANTO, Arthur C. *Más allá de la Caja Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva poshistórica*. Barcelona: Akal, 2003.

contexto de trabajo. Es el escenario en el que se revelan las implicaciones, la colaboración y la complicidad que conlleva el trabajo en arte.

Justamente una de las exposiciones que más impacto tuvo sobre la generación de artistas que empezarían a exponer a partir de los años noventa, fue *L'art i el seu doble* en 1986 en las salas del Palau Macaya de la Fundació 'La Caixa' en Barcelona⁴⁴. La intención de la exposición, explícita desde el título, era mostrar prácticas artísticas que hacen referencias explícitas a otros artistas u otras prácticas anteriores, es decir, que eran discursivas. El caso más evidente era el de Sherrie Levine replicando obras de Joan Miró o de Walker Evans.

L'art i el seu doble en el antiguo Centro Cultural de la Fundación 'La Caixa' significó la oportunidad de ver por primera vez en Barcelona los trabajos de Haim Steinbach, Jeff Koons, Barbara Kruger o Jenny Holzer, y para toda una generación el primer acercamiento con intensidad al arte contemporáneo. De hecho, más de diez años más tarde, en 1998, *Artificial*, comisariada por José Lebrero en el MACBA, retomaba algunas de las líneas discursivas de *L'art i el seu doble* como la referencia al arte conceptual: 'artificial' se oponía a una práctica 'natural' que se identificaría con la pintura expresiva y subjetivista, mientras que la exposición defendía propuestas basadas en el discurso, el metarrelato, la crítica, el concepto o las ideas que toman forma⁴⁵. Como referentes en la recuperación de las estrategias conceptuales hay que añadir la publicación en 1991 del ensayo *Las auras frías* de José Luis Brea en el que reflexionaba sobre las prácticas de artistas contemporáneas que recogían la influencia duchampiana del apropiacionismo y que, frente al subjetivismo de la pintura de los años ochenta ejemplificada en fenómenos como Miquel Barceló, la Transvanguardia italiana o incluso la impulsividad de Jean-Michel Basquiat, apostaban por un distanciamiento del sujeto y unas propuestas que Brea

⁴⁴ *El Arte y Su Doble: Una Perspectiva De Nueva York = Art and Its Double: A New York Perspective*. Madrid, Fundación Caja de Pensiones, 1987

⁴⁵ LEBRERO, José (com.). *Artificial. Figuracions contemporànies*. (Catálogo de la exposición en el Centre d'Art Santa Mònica del 21 de enero de 1998 al 15 de marzo de 1998). Barcelona: MACBA, 1998.

caracterizaba de frías⁴⁶. Por otra parte, la exposición *En el espíritu de Fluxus* en la Fundació Tàpies en 1994 recuperaba al grupo de artistas de la performance y sus prácticas mínimas, iconoclastas, irreverentes, irónicas y cuestionadoras de la estructura del arte y el mercado⁴⁷. A través de una programación de actividades paralela a la exposición, *En el espíritu de Fluxus* sirvió también de aglutinante para una serie de artistas interesados en la performance: Joan Casellas, LLuis Alabern, Oscar Abril Ascaso, Quim Tarrida, Julia Montilla...

La afirmación del contexto local como territorio de actuación comprometida en arte contemporáneo no implica una defensa localista, sectaria ni nacionalista del arte. Más bien al contrario, es fruto de la creencia en que los trabajos no sólo surgen de contextos intensos, sino también de los ligámenes con otros contextos, apoyados en el flujo de información ampliado y global en el que vivimos. Se trataría de admitir con todas las consecuencias que la Escuela de París o de Nueva York eran escenarios locales⁴⁸. Y que esos escenarios se han multiplicado.

⁴⁶ BREA, José Luis. *Las Auras Frías: El Culto a La Obra De Arte En La Era Postaurática*. Barcelona: Anagrama, 1991

⁴⁷ ARMSTRONG, Elizabeth; ROTHFUSS, Joan (com.). *En l'esperit de Fluxus*. (Catálogo de la exposición en la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona del 25 de noviembre de 1994 al 29 de enero de 1995). Barcelona: Fundació Tàpies, 1995.

⁴⁸ JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. *Les avant-gardes artistiques (1918-1945). Une histoire transnationale*. Paris, Gallimard, 2017

2.4. Contextos en Europa.

En el Tratado de Maastricht en 1992 se proponía la construcción de Europa desde las regiones y a partir de las ciudades como nodos de una red de conexiones. Una Europa que no pasaba por las fronteras geográficas y nacionales convencionales, sino por grandes regiones, áreas de influencia, en la que se cruzan los límites de los países y en la que determinadas ciudades pugnaban por ser la cabeza visible, la punta del iceberg de una gran región transnacional. Esa idea de una Europa de las ciudades, enlazadas entre sí, con sus respectivas áreas de influencia, que sobre todo se aplicaba en los terrenos económico y político, tenía su visibilidad también en el terreno cultural y, en concreto, en la construcción de una estructura europea de arte contemporáneo. En el litoral mediterráneo, esa pugna por ser la cabeza de una región europea y cultural se dirimía entre Valencia, Barcelona y Marsella o, en cualquier caso, las tres ciudades formaban una red que podría definir el panorama cultural de una parte de Europa. Ami Barak, director del FRAC de Montpellier entre 1993 y 2002 tenía impreso en el reverso de su tarjeta de visita un mapa desde Valencia a Marsella en el que señalaba las capitales de interés en red y un pequeño agujero que se correspondía con Montpellier en el centro. Así enfatizaba que Montpellier y el centro de arte que él dirigía formaba parte de una red o una región de ciudades conectadas. En la otra orilla de la península, Lisboa con una nueva generación de artistas y Oporto con la Fundación Serralves se afianzaban como capitales del litoral Atlántico. Y en el extremo del marco europeo, Viena era la capital que abrazaba buena parte de centro Europa y la actividad del panorama de Europa del Este.

Tras la caída del muro de Berlín, los antiguos gobiernos del bloque comunista desmantelados, la guerra en los Balcanes y las fronteras europeas abiertas hacia el este, Viena era la ciudad dispuesta a recoger y hacerse eco de toda la actividad artística de la Europa del Este. En 1990, Lorand Hegyi fue nombrado director del Museo de Arte Moderno de Viena y se convertía en uno de los grandes dinamizadores artísticos de la ciudad. Lorand Hegyi, de origen húngaro, se propuso revisar desde el Museo de Arte Moderno de Viena buena parte del arte realizado por artistas del antiguo bloque comunista, por ejemplo en el 2000 con la exposición *Arte en Centroeuropa. 1949-1999* que también visitó la Fundación Miró de Barcelona, e intensificar una visión internacional del arte⁴⁹.

A partir de 1999, el distrito 1 de Viena pasó a ser el centro de actividad artística de la ciudad con la Wiener Sezesion, la Kunshalle o la Akademie der Bildenden Küste en la que impartía sus clases de comisariado Ute Meta Bauer, una de las personas que formaron el parte del equipo para la Documenta XI. De hecho, Viena fue una de las primeras etapas en las actividades y debates previos a la Documenta. Desde Viena, Hans Ulrich Obrist desarrolló su proyecto del *Museum in Progress*: un museo sin localización fija, que utiliza diferentes medios, desde la intervención en edificios en tránsito de cambiar de función, a publicaciones o proyectos en la web, y en el que han participado múltiples artistas de distintas nacionalidades⁵⁰.

En el distrito 1 de Viena se instalaron buena parte de las galerías vienesas. Algunas de las cuales participaron en 2000 en la feria ARCO dentro de la sección *Cutting Edge*: por un lado bajo el epígrafe *Open Austria* y, por otro, la selección realizada por Sabine Schaschl *I don't just drink the wine, I also let it bite me*, que pretendía reflejar la actividad de las galerías más comprometidas con la promoción de nuevos artistas.

⁴⁹ <https://www.fmirobcn.org/es/exposiciones/120/arte-en-centroeuropa-1949-1999> (17.04.2018). Crítica de VIDAL OLIVERAS, Jaume. “Artistas fuera de contexto”. En *El Cultural*. <https://elcultural.com/Artistas-fuera-de-contexto> (17.04.2018)

⁵⁰ <https://www.mip.at/> (17.04.2018)

Entre ellas destacaban Krobath & Wimmer; la galería Kunstbuero fundada en 1997 que exponía a jóvenes artistas vieneses y nuevos medios artísticos; la Raum Aktueller Kunst Martin Janda que además de exposiciones se dedicaba a la organización de otras actividades como conferencias; o la galería Meyer Kainer que representaba a dos grupos de artistas, Gelatin y la pareja Plamen Dejanov y Swetlana Heger, que a partir de finales de los años noventa participaron en múltiples muestras internacionales, desde la Bienal de Venecia hasta el Musée d'Art Moderne la Ville Paris.

En Portugal, tras la generación de artistas encabezados por Pedro Cabrita Reis, que habían empezado a trabajar en los años ochenta, aparecía una nueva generación de artistas. En Oporto además de Fundación Serralves se instalaban galerías como Fernando Santos, Quadrado Azul, Andre Viana, Canvas o Presença . Sin embargo, la mayoría de los artistas seguían viviendo en Lisboa. Era el caso de Baltazar Torres, João Louro, João Tabarra, Francisco Queiroz, Joana Vasconcelos o João Onofre. João Onofre era el más joven de todos ellos, nació en 1976, había realizado su formación artística en el Goldsmiths College de Londres y en 2001 participaba en la Bienal de Venecia de Harld Sezeeman.

Viena y Lisboa y Oporto como centros generadores de contexto en arte son ejemplares en la formación de un mapa del arte ampliado. En 2002 en París se inauguraba el Palais de Tokyo que concentraba todas las expectativas de aquellos artistas jóvenes que empezaban a aparecer en todos los listados. De hecho el mismo centro publicó una especie de listado. En el libro *What Do You Expect from an Art Institution in the 21st Century? / Qu'attendez-vous d'une institution aertistique du 21ie siecle?*⁵¹, Mark Sanchez y Jérôme Sans, comisario y co-director de la institución respectivamente, preguntaban a un amplio número de artistas, comisarios y diversos agentes relacionados con el mundo del arte su opinión sobre cómo debe de ser una institución artística. De ahí surgieron las ideas que caracterizaron a los primeros años del Palais de Tokyo: como no inaugurar, que el bar fuese un punto de encuentro, abrir hasta la media noche o que los espacios se adecuasen según van variando las propuestas y exposiciones. El proyecto de los

⁵¹ SANCHEZ, Mark; SANS, Jerome (eds.). *What Do You Expect from an Art Institution in the 21st Century? / Qu'attendez-vous d'une institution aertistique du 21ie siecle?* Paris: Palais de Tokyo, 2001.

arquitectos Lacaton & Vassal proponía una intervención mínima en los espacios del antiguo edificio. Su aportación básicamente consistió en llevar a cabo modificaciones que asegurasen la seguridad, los accesos, suministros y climatización. Así las paredes quedaban con sus marcas originales, sin rebozar, y los espacios sin dividir. La idea era que si se necesitaba una pared blanca o dividir el espacio por necesidades de exposición ya se haría, pero que no se partiría del prejuicio de la necesidad de un ‘white cube’. El Palais de Tokyo reflejaba las ideas de sus dos directores: el sampleado y la mezcla como motores de la creación, ideas defendidas por Jérôme Sans, conocido también como DJ; y la estética relacional de Nicolas Bourriaud, que proponía el centro de arte como un lugar de experiencia. En la práctica, la zona de París en la que se encuentra el Palais de Tokyo afectará mucho a su dinámica. Una zona de oficinas y de viviendas de alto standing que provocará que el restaurante acabe ofertando una carta cara y no asequible a todos los bolsillos y que por la noche, salvo en los días con eventos especiales, las calles desiertas de la zona se viesen reflejadas en la ausencia de público. Al mismo tiempo que las necesidades de sponsorización en seguida obligaron a programar inauguraciones.

En Italia, pasado el fenómeno de la Transvanguardia, a partir de los años noventa y en Milán aparece en escena una generación de artistas nacidos en los años sesenta: Maurizio Cattelan y Vanessa Beecroft son los ejemplos más destacados; pero también otros como Francesco Velozzi, Giuseppe Gabellone, Eva Marisaldi, Mario Airo, Laura Riggeri, Francisco Silverstro, Vedova Mazzei, Gracia Toderi, Federico Pagliarino o Antonio Riello utilizaban diversos medios, como la fotografía, el vídeo, la instalación o la performance tomando como preocupación las estructuras sociales, culturales, económicas y políticas en las que viven.

El caso de estudio más destacado para ejemplificar el desarrollo de un contexto y la evolución del arte desde los años noventa es el fenómeno del arte inglés. La aparición de una generación de artistas y un panorama en Londres en los años noventa mostrará algunos paralelismos con el objeto de estudio de esta tesis, Barcelona. Pero con una notable diferencia, el caso de la eclosión del arte inglés a finales del Siglo XX es un ejemplo de éxito: por repercusión dentro del contexto

inglés y de manera global; por la consecución de una estructura de las artes estable; y por un éxito económico de artistas y galerías. Como ejemplo de la eclosión del arte inglés valen un par de datos. En 1988 un grupo de artistas recién graduados de la escuela de bellas artes de Goldsmiths organizan tres exposiciones auto-gestionadas en unos hangares semi-abandonados en la orilla del Támesis. Con el título de *Freeze* y encabezados por Damien Hirst, participan Angela Bulloch, Matt Collishaw, Ian Davenport, Angus Fairhurst, Gary Hume, Michael Landy y Sarah Lucas. En 1997 buena parte de esos artistas y otros, vuelven a encontrarse en una exposición que se inaugura en la Royal Academy of Arts de Londres, iniciando una gira por la Hamburger Bahnhof de Berlin y el Brooklyn Museum de Nueva York. Es *Sensation* y, precedida del escándalo, recopilará el trabajo de la nueva generación de artistas ingleses ya con una etiqueta, YBAs (Young British Artists)⁵². Y en 2000 en una zona próxima a aquella en la que tuvo lugar doce años antes *Freeze*, se inaugura el gran museo de arte contemporáneo de Londres, la Tate Modern.

La aparición de esa nueva generación de artistas británicos, entre los que destacan Damien Hirst, Tracy Emin o Jake & Dinos Chapman, va acompañada de la formación de iniciativas como la tienda *The Shop* fundada por la propia Tracy Emin y Sarah Lucas que vendía material de merchandaishing de todos ellos, la aparición de nuevas galerías como White Cube, la reacción de otras como Lisson Gallery representando a artistas de la nueva generación y, muy importante, la estrategia de un coleccionista y emprendedor como el publicista Charles Saatchi. El papel de Saatchi es fundamental, no solo en tanto que impulsor, comprador y coleccionista de arte inglés, sino porque en 1985 abre su propio centro de arte, la Saatchi Gallery. “The Saatchi Gallery was renowned for showing cutting-edge work by artists such as Jeff Koons; his basketballs suspended in fish tanks and stainless steel cast of an inflatable rabbit would influence a generation of art students who attended each opening with missionary zeal, despite its location well off the beaten track. It would be difficult to underestimate the impact of the Saatchi Gallery and its effect on all those who attended exhibitions such *NY Art Now*, featuring a selection of hot young artists

⁵² *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*. (Catálogo de la exposición en la Royal Academy de Londres entre el 18 septiembre y el 28 de diciembre de 1997. Londres: Thames and Hudson Ltd., 1998.

from New York as Ashley Bickerton, Peter Halley and Haim Steinback..."⁵³. *NY Art Now*⁵⁴ estaba comisariada por Dan Cameron, que se había encargado años antes de *L'art i el seu doble* en Barcelona, y como en Barcelona contaba con una parecida lista de artistas, entre los que estaba de nuevo Jeff Koons.

NY Art Now y las exposiciones de Saatchi Gallery eran referencia para la nueva generación de artistas. Pero no eran las únicas referencias. En la guía para el nuevo arte inglés que publica la Tate⁵⁵, Louisa Buck organiza el contenido según un profundo sentido del pragmatismo inglés: los que lo han hecho posible ('The makers'), los actores ('The players') y la geografía ('The geography'). A través de tal tautología desfilan, obviamente, artistas y también galeristas, comisarios, coleccionistas, críticos, revistas, centros de arte, iniciativas y hasta músicos como David Bowie. Si podía parecer que el nuevo arte inglés había surgido de la nada, Buck insiste en 'The makers' que hay una serie de referentes que lo han hecho posible o en los que la nueva generación de artistas se han fijado: Richard Hamilton, Francis Bacon o Gilbert&Georges. No es anecdótico que Jake & Dinos Chapman hubiesen trabajado como asistentes de estos últimos. En resumen: durante los años noventa, en Londres se desarrolla un contexto del arte a partir de una generación de artistas que recupera estrategias del Pop y del arte conceptual a través de las referencias de artistas de la generación anterior y de las estrategias apropiacionistas de los artistas del otro lado del Atlántico, un contexto acompañado por la recuperación económica, la explosión del arte como fenómeno popular y la construcción de estructuras dedicadas al arte contemporáneo, desde revistas a grandes instituciones como el Modern Tate.

⁵³ MUIR, Gregor. *Lucky Kunst: The Story of YBA*. Londres: Aurum Press, 2009. p. 19

⁵⁴ CAMERON, Dan (com.). *NY art now*. (Catálogo de la exposición en la Saatchi Gallery de Londres de setiembre de 1987 a enero de 1988). Londres: Politi, 1988.

⁵⁵ BUCK, Louisa. *Moving Targets: A User's Guide to British Art Now*. Londres: Tate Gallery, 1999

2.5. Contexto en el Estado español.

Durante la década de los ochenta la estructura institucional del arte contemporáneo en el contexto del Estado español era escasa: la Fundació Joan Miró, el Centro de Arte Santa Mònica y la Fundació 'La Caixa' en Barcelona, que también tenía sede en Madrid donde apenas compartía espacio con algunas muestras en el Círculo de Bellas Artes, el recién inaugurado ARCO y alguna galería como Vijande. En 1986 se inauguró el Centro de Arte Reina Sofía que se convirtió en Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) en 1990. En 1989 se abrieron el IVAM de Valencia y el CAAM de las Palmas de Gran Canaria; en 1991 la Fundació Antoni Tàpies en Barcelona; en 1992 la Fundació Pilar i Joan Miró en Palma de Mallorca; en 1993 el CGAC de Santiago de Compostela; en 1994 el CCCB de Barcelona; en 1995 el MEIAC de Badajoz, el MACBA de Barcelona y el Museo Guggenheim de Bilbao; en 1998 el Museo Esteban Vicente de Segovia, el CAAC de Sevilla; el 1999 el EACC de Castellón; en 2000 el Centro José Guerrero en Granada y Chillida-Leku en Hernani; en 2002 ARTIUM en Vitoria, el MARCO de Vigo, el DA2 en Salamanca, La Casa Encendida en Madrid, Caixaforum en Barcelona y el Museo Patio Herreriano en Valladolid; en 2003 el CAC en Málaga, el Museo Oteiza en Alzuza y el Museo Picasso de Málaga; en 2004 Es Baluard en Palma de Mallorca; en 2005 el MUSAC en León y el Centro Párraga de Murcia; en 2006 el CDAN en Huesca; el 2007 la LABoral Centro de Arte de Gijón, Matadero Madrid y el Centro Huarte; y en 2008 CaixaForum Madrid y el CA2M en Móstoles en Madrid. En apenas 20 años se construyeron más de una treintena de centros de arte y museos dedicados al arte contemporáneo en el Estado español. Muchos de ellos

a partir de 2008 tendrían serias dificultades presupuestarias e, incluso, como el caso del MARCO de Vigo prácticamente desaparecerían como institución dedicada al arte contemporáneo.

Serge Guilbaut en *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War* había mostrado cómo la vanguardia neoyorkina de los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial había sido usada como objeto de propaganda del gobierno estadounidense. El expresionismo abstracto y Pollock representaban la imagen de la libertad individual, del individuo y del individualismo por encima de la colectividad como imagen que provenía de EE.UU. A ello habían contribuido otros eventos como la exposición sobre los avances soviéticos y estadounidenses en 1959 en Estados Unidos y la U.R.S.S. respectivamente. Mientras los soviéticos mostraron sofisticados avances tecnológicos pero difíciles de comunicar, los americanos mostraron la vida doméstica con las facilidades de una cocina moderna que, aun siendo simples en términos tecnológicos, provocaban la fascinación propia de la sociedad de consumo. De la misma manera, la construcción de centros de arte y museos durante la década de los noventa y primeros 2000 respondía a objetivos de propaganda. La inauguración de grandes instituciones como el MNCARS o el MACBA estaba ligada a las políticas de modernización de los sucesivos gobiernos socialistas que buscaban cambiar la imagen del país como un país ‘moderno’. El arte contemporáneo era usado como objeto para construir la imagen de la modernidad de la misma manera que las olimpiadas de Barcelona 92.

Esa condición de la institución dedicada al arte contemporáneo con una función de lavado de cara de una ciudad o un contexto como objeto ‘moderno’ marcará todo el desarrollo de los centros de arte y museos más allá del MNCARS y el MACBA. Durante el gobierno del Partido Popular presidido por José María Aznar se prestó atención al arte contemporáneo en tanto que instrumento para vender la imagen de una derecha política renovada, actualizada y contemporánea. La imagen de la dirigente popular María Dolores de Cospedal con peineta convivía con la del pelo cardado y rojo de Alaska en inauguraciones en el MUSAC. El caso del MUSAC, dependiente de la Junta de Castilla y León presidida por el PP, supuso una enorme

inversión económica tanto en el edificio realizado por Mansilla + Tuñón Arquitectos como en la configuración de una colección totalmente nueva, con artistas que aparecían en las listas de *Cream*: “Una de las primeras acciones que realizaremos a partir de febrero será formar los fondos para un museo de arte contemporáneo del siglo XXI. Vamos a crear fondos, durante cuatro o cinco años, hasta que puedan ser presentados. No vamos a heredar unos fondos ya dados por la comunidad. Vamos a partir de cero, y eso es lo que hace más interesante el proyecto.” declaraba su primer director Rafael Doctor en una entrevista a *El Diario de León* dos años antes de la inauguración del museo⁵⁶. Rafael Doctor también había sido el comisario de una exposición dentro de los ‘Eventi Colaterali’ de la Bienal de Venecia 2001. Bajo el título *Ofelias y Ulises* reunía una veintena de artistas españoles⁵⁷. Y bajo el paraguas de la promoción del arte español en el extranjero, la agencia estatal y pública del gobierno español, el entonces CEACEX (Comisión Estatal de Acción Cultural en el Exterior), que posteriormente recibiría el nombre de Agencia de Acción Cultural Española, programó en 2003 la representación española en Venecia sumando a la exposición en el pabellón, una nueva exposición de jóvenes artistas en una nave en el barrio de la Giudecca veneciano. En este caso, comisariada por Agustín Pérez Rubio y con el título *Bad Boys*⁵⁸ mostraba trabajos de Manu Arregui, Carlos Congost, Jon Mikel Euba, Joan Morey, Sergio Prego, Pego Salazar y Fernando Sánchez Castillo que hacían referencia tanto a cuestiones de género, de diversidad sexual y lo ‘queer’, el imaginario gay y cuestiones políticas sobre el pasado franquista en el caso del último artista. Al mismo tiempo, en plenas movilizaciones contra la ley de extranjería que entonces ponía en marcha el gobierno del PP, el pabellón español mostraba una propuesta de Santiago Sierra⁵⁹ que básicamente consistía en cerrar el acceso al pabellón a

⁵⁶ VIÑAS, Verónica. *Entrevista a Rafael Doctor Roncero*. <https://www.diariodeleon.es/noticias/cultura/rafael-doctor-roncero-director-del-musac-el-museo-no-va-a-heredar-fondos-de-junta-sino-que-queremos-partir-de-cero-57374.html> (20.04.18)

⁵⁷ DOCTOR RONCERO, Rafael. *Ofelias y Ulises Ophelia and Ulysses. En torno al arte español contemporáneo*. (Catálogo de la exposición en isla Giudecca durante la Bienal de Venecia entre el 10 de junio y el 24 de noviembre de 2001). Toledo: Bremen Ediciones, 2001

⁵⁸ PÉREZ RUBIO, Agustín. *Bad Boys*. (Catálogo de la exposición en la oficina de correos de Venecia del 15 de junio al 2 de noviembre de 2003). Madrid: Turner Libros, 2004

⁵⁹ MARTÍNEZ, Rosa (com.) *Santiago Sierra. Spanish Pavillion. 50th Venice Biennale*. (Catálogo de la exposición en el Pabellón Español de la 50 Bienal de Venecia entre el 15 de junio y el 2 de noviembre de 2003). Madrid: Turner, 2003

todo aquel que no portase un documento de identificación español. En definitiva, desde el gobierno del PP y en contraste con sus políticas costumbristas en términos de familia y moralidad, se apoyó económicamente estructuras artísticas que mostraban su modernidad a través de propuestas que hacían énfasis en la diversidad sexual, la cultura de club o la revisión política desde lo formal. De alguna manera, el gobierno del PP con esta doble cara, políticas de derechas versus el apoyo a formas contemporáneas en arte, repetía la misma estrategia de utilización del arte como lavado de cara o pátina de modernidad que había llevado a cabo el franquismo en los años cincuenta y sesenta apoyando la exportación del informalismo.

Desde la perspectiva de la dialéctica global y local, bajo la premisa de una Europa de nexos y contextos específicos en torno a las ciudades y con la idiosincrasia multinacional del Estado español, los intentos del gobierno central por apoyar al ‘arte español’ siempre han quedado difusos. No es extraño que así suceda, al fin y al cabo sería iluso pensar que en arte (como en deporte) es posible hablar sin más complejidad de cuestiones nacionales. Más aún en un país en el que resulta complicado incluso nombrarlo. La idea de España ha continuado ligada a su supuesta unidad, al nacionalismo y al centralismo del que hizo gala la política franquista. Aunque desde la política hasta los medios de comunicación prefieran utilizar eufemismos como ‘este país’. Una cuestión que no sólo tiene que ver con el exacerbado nacionalismo español de Franco sino con la dificultad para establecer la misma articulación del estado. Y ahí las raíces también son históricas. Así, una de las proclamas de los acólitos de Franco era “antes rojos que rotos” (era preferible una España comunista que una España rota en diferentes estados). Enrique Moradiellos ha señalado cómo uno de los elementos que condujo a la situación de enfrentamiento civil tuvo que ver con la articulación dentro de España de distintas identidades nacionales, fundamentalmente en Cataluña y el País Vasco⁶⁰.

Frente a un modelo de estado centralista y piramidal y a pesar de las políticas encauzadas a formalizar la etiqueta ‘arte español’, desde la perspectiva de contexto la idea de distintos centros y

⁶⁰ MORADIELLOS, Enrique. *1936. Los mitos de la guerra civil*. Barcelona: Editorial Península, 2004.

contextos activos es fundamental para poder realizar una aproximación al panorama artístico del Estado español. La caída de las capitalidades artísticas substituida por una articulación entre lo local y lo global en la que distintos contextos de intensidad establecen relaciones entre sí, implica que la cuestión contextual pase a un primer plano, al mismo tiempo que la cuestión de la interrelación.

En este sentido, el modelo a aplicar en el panorama español pasa por el análisis de distintos contextos e intensidades que han trazado relaciones. Se trataría de hablar de centros de intensidad y producción en arte.

Durante los últimos años de la dictadura franquista, en los primeros setenta, Barcelona asumió una posición de engarce cosmopolita, como una puerta abierta a los flujos culturales europeos. Fundamentalmente en el campo literario fue determinante el desarrollo de la industria editorial acompañado de una nueva generación de escritores y la llegada a Barcelona de personajes como Gabriel García Marquez. La llamada ‘gauche divine’ incluía una serie de escritores, pero también arquitectos, cineastas y fotógrafos, ávidos de modernidad. En el campo del arte, una nueva generación de artistas venía a refutar los principios del informalismo, exemplificados en Antoni Tàpies, y el expresionismo abstracto local después de activar las influencias de las corrientes conceptuales europeas y norteamericanas: el ‘Grup de treball’. Antoni Muntadas, Francesc Torres, Francesc Abad, Àngels Ribé, Eugènia Balcells, Carlos Pazos, Jordi Benito o Antoni Miralda, por un lado recogían una tradición que entroncaba con Joan Miró, los breves pasos de Dadá en Barcelona (Picabia editó uno de los números de su revista *391* en Barcelona) y con la programación de la Galería Cadaques en la pequeña ciudad de la costa en la que habitaba parte del año Marcel Duchamp. Por otro lado, introdujeron las tendencias conceptuales del arte y sentaron las bases de trabajo de las generaciones posteriores.

En paralelo y en contacto con el ‘Grup de treball’ otros artistas desde Madrid y Valencia adoptaban las prácticas conceptuales, en ocasiones, en estrecha relación con la performance:

Nacho Criado, Esther Ferrer, Juan Hidalgo, Eva Lootz, Walter Marchetti, Mitsuo Miura, Paz Muro o Juan Navarro Baldeweg. Por otro lado, a principios de los años setenta un grupo de artistas en Madrid formarían lo que se ha llamado la ‘Nueva Figuración Madrileña’ en una búsqueda de recuperación de la figuración en pintura: Juan Antonio Aguirre, Carlos Alcolea, Carlos Franco, Rafael Pérez Mínguez, Guillermo Pérez Villalta y Luis Gordillo. Estos pintores abrirían las puertas a la eclosión de la pintura durante los años ochenta y al peculiar fenómeno de la ‘movida’ que tuvo su centro en Madrid. La ‘movida’ fue protagonizada sobre todo por la emergencia de grupos musicales y en arte coincidió con la aparición de fenómenos de repercusión internacional como Miquel Barceló, que participó en la Documenta 7 en 1984, y la obra de artistas que desde la escultura o la pintura trazaban un puente con las prácticas conceptuales como Susana Solano y Ferran García Sevilla. Además durante los años ochenta apareció la feria ARCO provocando la consolidación del escenario galerístico sobre todo en Madrid. Juana de Aizpuru, la primera directora de la feria y su fundadora en 1982, trasladó su galería de Sevilla a Madrid en 1983. A ella se sumaron en 1986 la galería Soledad Lorenzo (que se había encargado hasta entonces de la galería Theo de Madrid), Elba Benítez en 1990, Elvira González en 1994 o Helga de Alvear en 1996. Al mismo tiempo que se mantenían algunas galerías pioneras como Juana Mordó o Nieves Fernández. Mientras que en Barcelona el panorama se consolidaba con la progresiva apertura de galerías como Carles Tache, Angels de la Mota, Antoni Estrany, Antonio de Barnola o Edicions T⁶¹.

Tras la resaca de la ‘movida’ a principios de los años noventa aparecieron en Barcelona una serie de artistas que por un lado retomaban aspectos de la tradición conceptual y por otro lado abrían especulaciones sobre el estado de la imagen, los nuevos medios y el lugar que ocupa el arte en el escenario social. El tandem Mabel Palacín y Marc Viaplana utilizaban la fotografía recurriendo a referencias cinematográficas y musicales de la misma manera que otros artistas como Douglas Gordon empezaban a llevar a cabo; más tarde Mabel Palacín inició una serie de trabajos en vídeo sobre las posibilidades de interpretación de la imagen en la sociedad contemporánea. Eulalia

⁶¹ VIDAL OLIVERAS, Jaume. *Galerisme a Barcelona (1877-2012). Descobrir, defensar, difondre l'art*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2012.

Valldosera iniciaba una serie de instalaciones utilizando residuos con fuertes notas personales y autobiográficas apoyadas en el discurso feminista. Jordi Colomer relacionaba la escultura con lo teatral y de ahí ha llevado su obra hacia una reflexión sobre el escenario social. Pep Agut reflexionaba sobre el estatuto de la imagen y su posibilidad de integración en lo social. O Ignasi Aballí recuperaba estrategias minimales y conceptuales en un intento de elaboración de no-imágenes.

En el País Vasco, un grupo de artistas renovaban la tradición escultórica vasca ejemplarizada en dos grandes figuras de la escultura moderna, Eduardo Chillida y Jorge Oteiza, introduciendo un engarce con la tradición minimal y constructivista. Era la llamada 'Nueva escultura vasca' formada por Juan Luis Moraza, Marisa Fernández, Pello Irazu y Txomin Badiola. Mientras Juan Luis Moraza desarrolló un proceso de depuración conceptual a través de juegos de referencias, relectura del constructivismo y de la propia práctica artística, Txomin Badiola pasó a realizar grandes instalaciones en las que no sólo entran en juego cuestiones de reflexión arquitectónica sino también elementos políticos y de reflexión irónica sobre la propia situación política y social de Euskadi. Elementos que han sido retomados con fuerza por la generación posterior y de manera especialmente significativa en la obra de Jon Mikel Euba, Iñaki Garmendia o Ibon Aranberri. Aunque en los tres casos las cuestiones relativas a la identidad y la cuestión política vasca están tratadas desde el recurso a la ironía. En el entramado que ha provocado la aparición de nuevas generaciones de artistas en el País Vasco, a los que hay que añadir los trabajos de artistas como Sergio Prego, Begoña Muñoz o Itziar Okariz, ha jugado un papel fundamental Arteleku, una institución dedicada más que a la realización de exposiciones a programar talleres, conferencias, etc.

La implicación política está presente de manera determinante en la generación de artistas de Madrid que empezó a exponer a finales de los noventa. De manera acentuada tanto Fernando Sánchez Castillo como el colectivo El Perro se destacaron por su implicación política. El primero rastreando en la historia reciente de España y sacando a la luz los rastros del franquismo, como

un intento de rescatar del olvido y plantear el conflicto que aún hoy en día suscita el pasado de la dictadura española. Por su parte, El Perro ha buscado fórmulas de activar elementos de conflictividad social reflexionando incluso sobre la validez de la idea de democracia hoy en día convertida en una marca publicitaria que sirve para invadir otros países. También artistas como Pilar Albarracín o Cristina Lucas han seguido una línea de reflexión crítica y conciencia política con la introducción de elementos como la ironía. Mientras otros artistas como Enrique Marty y Manu Arregui se han concentrado en una reflexión sobre el individuo en la sociedad contemporánea y las nuevas tecnologías.

La construcción de una red de centros de arte no se vio correspondida con un énfasis paralelo en la formación. Así mientras en el País Vasco una institución como Arteleku asumía una función de entramado generacional, en Barcelona la QUAM (una serie de sesiones anuales de talleres y conferencias realizadas entre Vic y Montesquiu) asumía fragmentariamente ese papel de intercambio generacional. Impartieron talleres y participaron en los foros de la QUAM algunos de los artistas que aparecieron a inicios de los noventa. También participaron en calidad de asistentes algunos de los artistas que configuraron la generación posterior. Artistas como Martí Anson, Antonio Ortega, Tere Recarens, Julia Montilla, Carles Congost, Joan Morey, Rafel G. Bianchi, Javier Peñafiel, LLuis Bisbe, Daniel Chust Peters o Domènec empezaron a exponer a finales de los años noventa recogiendo los usos de nuevos medios y retomando las referencias conceptuales y las referencias sobre el estatuto de la obra de arte y la imagen en la sociedad contemporánea de la generación anterior, pero introduciendo elementos de sentido del humor y una buscada incidencia política y social del arte.

Carles Congost, ya en 1997, en una exposición en el Studio Meyeta de Barcelona (un espacio ocasional para la muestra de proyectos artísticos) titulada *The Congosound featuring Jessie*, mostraba los rasgos característicos de performance, ironía, nuevos medios y recuperación de las estrategias apropiacionistas culturales del pop y el conceptual. En el vídeo *Jessie is thinking about it* recogía la estética del videoclip, la narración visual y diversas referencias televisivas,

publicitarias y cinematográficas. Imagen fílmica y simulación de tres dimensiones por ordenador, intercalados y montaje de videoclip, más música house y ‘easy listening’ compuesta por Vicent Fibla, situaban el trabajo de Carles Congost entre los artistas que utilizaban las últimas tecnologías de la imagen: videoarte, videoclip, cine... Paralelamente y casi como un juego más para salir de cualquier tipo de encasillamiento, Carles Congost presentaba una serie de dibujos que realizaba a lápiz sin ningún tipo de planificación previa sobre las paredes de la galería durante el tiempo de la muestra. Entre el video y los dibujos, entre la imagen tecnológica y el lápiz, provocaba una confrontación entre alta y baja tecnología: una negación de la primera para afirmar la segunda y viceversa; recuperación de un medio ligados a la manualidad y al mismo tiempo a las ideas y otros ligados a la tecnología; alta cultura ligada al arte y cultura pop. En *Jessie is thinking about it* el tratamiento de la imagen simulaba el de las películas francesas de porno blando de los años setenta. La protagonista desarrolla un diálogo interior banal y frívolo sobre aquellas cosas que le gustan y las que no, sobre lo que hacen y dejan de hacer los artistas, sobre moda o la importancia de las relaciones personales. A través de esta meditación aparentemente blanda, cuestionaba y reflexionaba sobre aspectos de fuerte contenido recuperado desde la tradición conceptual: el rol del artista como estrella, las máscaras y trucos de los que se viste una obra o como ésta es consumida. En este sentido, en el vídeo hacía una referencia a la estrella afeitada en la cabeza de Marcel Duchamp que el artista francés había titulado *A-toile* (una estrella, ‘etoile’, y una tela, ‘a toile’, al mismo tiempo) cuando hacía referencia a que todo acto artístico surge de la materia gris: mientras la protagonista revisa catálogos y revistas de arte le entra un picor en el moño y se rasca ofreciendo una imagen que iconográficamente remitía a los primeros planos de las películas porno. Lo trivial, insustancial o lo kischt opuesto a lo reflexivo y trascendente. Además de Pop, conceptualismo y el uso de nuevos medios, el humor y la ironía aparecían como último elemento identificador del trabajo de Carles Congost. Elementos que de una u otra manera se repitirían en los muchos artistas de su generación.

2. 6. Internacionalización y contexto

La cuestión de la promoción del arte español en el extranjero, como uno de los grandes déficits del panorama artístico del Estado español, ha rondado las discusiones y debates sobre arte desde los noventa (la publicación *Capital*, editada por Amanda Cuesta, dedicaba una sección a analizar las políticas culturales para la difusión del arte en el exterior⁶²). Entendiendo que la falta de artistas españoles internacionales era el gran déficit y que su solución la panacea. Tal prioridad es cuando menos discutible. De hecho, tal vez buena parte de esa precariedad que se pretendía solucionar con la promoción exterior podría estar provocada por el mero enunciado de una solución en esos términos. De hecho, allí donde algunos declamaban con cara de estupefacción e indignación no entender cómo, dada la ‘gran calidad’ del arte español, éste no tenía presencia en el exterior, otros veían como esa cara de estupefacción era en sí toda una respuesta. En todo caso, el debate escasamente entraba a discutir si existía tal calidad, cómo se medía y si finalmente tenía algo que ver con lo español.

La promoción exterior no tenía tanto que ver con solucionar algún problema interno, como con una confusión del medio con el fin: la etiqueta demagógica que ha utilizado la política cultural con la que se vendía la voluntad por crear y fomentar la riqueza cultural y artística. Sin embargo, en el contexto cultural, de lo que se trata es de trabajar en intensidad y en calidad. Y esa es una

⁶² CUESTA, Amanda (ed.). *Capital*. Centre d’Art Santa Mònica. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. 2006

condición sinecuanon para hacer del arte una producción cultural interesante. Ese fin debía ser conciliar visibilidad o interés por el arte para así tal vez alejar el fantasma de la precariedad.

Lo que estaba en juego al poner sobre la mesa la cuestión de la promoción nacional iba mucho más allá de la posible exportación de un puñado de artistas, críticos, comisarios o galeristas; lo que estaba en juego era la disponibilidad para asumir un pensamiento crítico e intenso en arte o conformarse con promover pequeñas estrategias políticas para obtener algún ingreso en ese idílico extranjero. Lo que estaba en juego era si se buscaba una integración conformista con las estrategias de comisarios y mediadores internacionales políticamente correctos o si se estaba dispuesto a encabezar un trabajo intenso que implicase una fuerte crítica a un sistema en el que los artistas pueden convertirse en simples funcionarios y los críticos y comisarios en administradores. Frente a ello la apuesta por la reivindicación y la recuperación del valor intelectual y crítico del arte contrastaba con las intenciones de plataformas que reclamaban esa promoción del arte español en el exterior que acarreaba conceptos asociados a lo nacional, lo convencional y lo políticamente correcto. Lo convencional y la necesidad nacional parecía que volvía a pasar por encima de la necesidad intelectual, que debería ser necesariamente de primer orden.

Antes de pensar si es una prioridad o no la promoción del arte español a un supuesto exterior, era necesario como mínimo preguntarse si existía algo llamado arte español (y algo que se considere exterior a él). Desde luego, lo que debía resultar indefendible para un pensamiento crítico y atrincherado es el uso de términos como nacional y todos sus derivados: regional, internacional, etc. Si Millán Astray, como el nazi Hermann Goering, decía echar mano de su pistola al oír la palabra cultura, algunos al oír la palabra nación también tememos que muchos se pongan a desenfundar sus pistolas. El ejemplo extremo de Goering, del que se apropiaba el militar fascista español Jaime Milans del Bosch, manifestaba las reservas que en la primera mitad de siglo XX las prácticas artísticas levantaban sobre las políticas reaccionarias y costumbristas. La crítica a las vanguardias artísticas fue una crítica al sistema de valores que ejemplificaba. Por eso artistas como

los dadaístas percibieron como uno de los objetivos ideológicos a rebatir era la misma idea de nación. Es decir, como reacción inversa a la lógica fascista, bajo los argumentos nacionales la tradición del pensamiento en arte oye el sonido de pistolas o la lógica de pensamientos reaccionarios. Los referentes de un pensamiento crítico y una práctica en arte que también se quiera crítica están marcados por el rechazo a lo nacional y la conciencia de su estrecha vinculación con un convencionalismo de las costumbres que suele ser violento en tanto en cuanto niega la posibilidad de existencia a realidades alternativas o a sexualidades disidentes. A esa violencia respondía Dadá: sin duda un episodio como el del Cabaret Voltaire en Zurich está hecho de la huída al oír desenfundar las pistolas. El grupo de artistas, literatos y pensadores que en unas cuantas sesiones en un antro en Suiza se propusieron desmantelar, atacar y mofarse de todo el sistema de valores de la sociedad occidental, fueron de los pocos en oler el tufo nacional que desprendía otros movimientos artísticos y otros artistas frente a la confrontación de la Primera Guerra Mundial. Otros sí se alinearon, y sí creyeron en la necesidad de la nación. En un momento extremo como en los inicios de la Primera Guerra Mundial, la discusión entre artistas e intelectuales estaba en dilucidar hasta qué punto la defensa de la nación era un asunto prioritario. Dadá por el contrario nacía, como ellos mismos declamaban en los manifiestos, de una necesidad de independencia, de la necesidad de ejercer un pensamiento libre y sin duda a la contra: "Dadá permanece dentro del marco de las debilidades europeas, es una cochinada como todas, pero de ahora en adelante queremos zurrarnos en diversos colores para ornar el jardín zoológico del arte de todas las banderas de los consulados"⁶³.

Dadá es un momento fundacional para las estrategias de las prácticas artísticas contemporáneas, en tanto que ejemplifican una actitud a la contra, son transdisciplinares, cuestionan el estatuto formal de la obra de arte poniendo por encima las ideas, son un movimiento ideológico y global, desde Nueva York hasta Zurich y de Berlín a Barcelona. De hecho, la referencia de Dadá es reclamada a través de la recuperación de las prácticas conceptuales, de la performance o de referentes críticos del pensamiento contemporáneo que atraviesan el siglo XX como reivindicaba

⁶³ Tzara, Tristan. *Siete manifiestos Dadá*. Austral. 2015 (1963). p. 7

Greil Marcus⁶⁴. Pese a ello, o en contradicción con los postulados que se anclan en el pensamiento crítico, artistas, comisarios, críticos, directores de museos y diversos agentes no han dudado al abanderar con profusión la nacionalidad como motivo de exportación.

Dadá, como otros momentos de intensidad en la creación intelectual y artística, es un estallido de fuerza generado desde un contexto específico: Zurich y unos cuantos huídos de la locura de la guerra que se reúnen en un local y que casualmente, encuentran espectadores como un ruso que vivía en la misma Spiegelgasse, dos números más allá del Cabaret Voltaire, que jugaba al ajedrez en la calle con Tristan Tzara y esperaba un tren que le sacase de la clandestinidad suiza, le llevase a hacer la revolución en su país y recuperase su nombre, Lenin⁶⁵.

Los trabajos de ‘calidad’ en arte han salido en múltiples ocasiones de ese tipo de contextos intensos en los que se generan una serie de relaciones alrededor de un vaso de absenta, de un espacio determinado, una escuela, un crítico con barba larga o aprovechando una operación de la CIA para hacer frente al socialismo real con la ‘libertad’ del arte moderno: “Creative work in the arts is indisputably collaborative, despite the myth that paintings are utterly original formations that spring autonomously from the mind or soul of the individual artist. Making art is collective action”⁶⁶. Se trata de asumir la dimensión contextual del trabajo en arte. Es decir, que éste se da en contextos intensos de relación, discusión y trabajo, en un caldo de cultivo intelectual que difícilmente se adapta a convenciones políticas. Con lo cual se asume que las prácticas artísticas no tienen por objeto ser representativas, sino activas y, en todo caso, arruinar cualquier posibilidad de representación identitaria, más bien, cuestionarla.

La constatación de la importancia contextual del trabajo en arte se sitúa en las antípodas de lo localista y, fundamentalmente, de lo nacional. De entrada, se aparta de una defensa sectaria del

⁶⁴ MARCUS, Greil. *Rastros de carmín*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2019.

⁶⁵ RASULA, Jed. *Dadá. El cambio radical del siglo XX*. Barcelona: Anagrama, 2016

⁶⁶ OBERLIN, Kathleen C.; GIERYN Thomas F.. “Place and culture-making: Geographic clumping in the emergence of artistic schools”. En *Poetics*, Volume 50, 2015, pág. 22.

arte por la creencia en que un contexto de trabajo no existe de manera aislada sino en relación con otros. En este sentido el modelo de funcionamiento en arte no se correspondería con el de las unidades naciones que encuentran un organismo mayor supranacional —internacional es el nombre que se le aplica— en el que reunirse. De hecho desde principio de los años noventa el internacionalismo apareció básicamente como término político. El internacionalismo preocupaba mucho y era repetido por políticos como Bush o Aznar. Obviamente, internacionalismo era utilizado en tanto que sinónimo de economía global o, peor, como sinónimo de capitalismo triunfante tras la caída del muro de Berlín. Mientras Bush y Aznar utilizaban el internacionalismo para acuñar un nuevo término y hablaban de ‘terrorismo internacional’, en arte la palabra internacional aparecía por todas partes: ‘bienal internacional’, ‘exposición internacional’, ‘comisario internacional’, ‘artista internacional’... Si el ‘terrorismo internacional’ era ese lugar en el que se daban cita todos los males, el ‘arte internacional’ sería también una especie de lugar utópico del arte, los artistas y sus delegaciones nacionales.

Pero, un modelo de funcionamiento que reclama la importancia de los contextos de trabajo intensos, del intercambio y la discusión como verdaderos lugares de una actividad intelectual rica, no puede asumir una dimensión jerárquica y piramidal en la que lo internacional acoge a lo nacional, sino que en términos globales esa dimensión sólo puede ser también de intercambio. Así un modelo que asume lo discursivo del trabajo en arte es un modelo en red: una red de afinidades y contextos interconectados. Y así, por ejemplo, esa sería la causa por la cual una serie de avatares curiosos provocaba que cierto contexto barcelonés mantuviese una relación intensa con artistas de Copenhague antes que con artistas de un contexto más próximo.

El contexto es ese lugar en el que se produce la discusión y una determinada comunidad de intereses. A pesar que se pueda dar en lugares tan fútiles como un bar, también puede ser un producto vendible; otra cosa es pensar a quién le toca venderlo, pero en cualquier caso es preciso tener el contexto. Efectivamente en arte ha sido posible y hasta útil promover etiquetas o marcas: históricamente, la Escuela de París o la de Nueva York y contemporáneamente los YBAs (Young

British Artists) o el arte relacional en Francia. El problema en el caso español sería el de saber si podemos hablar de un contexto único, de varios contextos o, acaso, de que ni siquiera se pueda hablar de que haya contexto artístico ninguno. En todo caso, lo que tratamos aquí de demostrar es de que en Barcelona como campo de estudio, desde finales de los años ochenta se produjo un contexto creativo en el campo de la producción artística, que ese contexto ha mantenido sus puntos álgidos y sus bajadas de tensión, sus consensos y conflictos, así como la relación con otros contextos propiciada por diferentes elementos.

Para esquivar cualquier mínimo atisbo de posible interpretación en términos localistas de la cuestión del contexto, de lo que se trataría es de saber si España es un contexto; si es un contexto de trabajo, relaciones, intercambios y discusión entre los artistas, la crítica, etc.; en fin, lo que consideraríamos un caldo de cultivo en arte o, en breve, saber si hay un panorama artístico español.

Así que aún permaneciendo en el campo de lo políticamente establecido de entrada sería saludable preguntarse por la pertinencia del enunciado ‘arte español’ en un territorio que ha acuñado el eufemismo ‘este país’ para esquivar el problema de tener que ponerse nombre; o en el que hablamos de su administración, el Estado español, y no del territorio, España; y que, en general, en términos políticos en la época moderna más que una tensión izquierda-derecha el debate político se ha centrado en la administración del estado, entre una versión centrípeta, monárquica, centralista y jacobina y una centrífuga, plurinacional, independentista, anti-monárquica, que considera que la otra es heredera del franquismo. Ante tal tesis, ¿cómo se ha enunciado tan naturalmente, como si se tratase de la selección de fútbol, lo de ‘arte español’ que tanto acompleja para otros menesteres?, ¿ha sido acaso inocente su uso o más bien ‘significativo’?

Una de las proclamas favoritas del fascismo español durante la guerra era: ‘antes rojos que rotos’. El contenido implícito de esa frase quedó latente bajo la capa en la llamada transición democrática española. Ante tal tesis, sin duda si se quiere usar el término ‘arte español’ habrá

que asumir lo que implica políticamente. A no ser que se pretenda utilizar negando cualquier consideración política del término, como un mero asunto para entendernos. Entonces, tal vez también se estará asumiendo que el trabajo de los artistas y el arte permanece en una cúpula de cristal apartado de los problemas del mundanal ruido. Si la cara de estupefacción en algunos ante la incomprendión de la ‘gran calidad’ del arte español aparece acompañada de un entendimiento del trabajo en arte basado en el gusto y habitando en una especie de limbo inocente, no debería extrañar que otros veamos justamente ahí una de las claves del fracaso.

En fin, si el ‘arte español’ es el arte que representa a España habrá que decidir si tiene un carácter unitario, si por tanto sigue el modelo de estado organizado desde un centro de poder y, así, viene a ratificar la imagen de un estado de estructura piramidal; o si basa esa representatividad en cuotas regionales o autonómicas. A menos que por ‘arte español’ entendieramos el arte que se produce en el territorio español, con lo cual todo vuelve a ser un poco más complejo, porque lo que entra en juego es el contexto de trabajo y no tanto una unidad que se representa.

Tanto la concepción del arte español desde la unidad como desde la pluralidad están regidas por lo político en términos de representación nacional frente a lo internacional. Pero eso que, quizás es válido para determinadas estrategias políticas, tal vez no lo sea al hablar de arte. Si lo que importa en arte es la discusión, una producción intelectual rica e intensa, hecha de relaciones, encuentros y desencuentros; si una situación comprometida intelectualmente está hecha de intercambios y relaciones que funcionan en una especie de red sus picos y sus valles; si el arte como producto de interés surge de contextos intensos y las relaciones que estos establecen con otros ¿qué sentido tiene plantear la nacionalidad frente a la internacionalidad, el arte español frente al exterior? La labor consistirá, más bien en trazar que tipo de intensidad de trabajo se ha producido en un contexto concreto, en este caso Barcelona y que tipo de nexos se han producido. Sólo a partir de ahí es posible trazar lazos en una red intensa de relaciones.

De ahí la consideración de Barcelona como un territorio de estudio. Porque en Barcelona se produce una triple coincidencia común en otros contextos a partir de la globalización y la explosión de centros de arte, de nodos y nexos, hechos de relaciones y referencias, de la recuperación de las prácticas conceptuales, a la asunción de la trasdisciplinariedad, de la condición política del arte a su condición institucional.

3. Institucionalización

3. 1. Introducción: la explosión institucional del arte o los noventa son los setenta institucionalizados

La presente investigación sostiene la premisa de que el cambio epistemeológico en las artes en el paso a los años noventa se articula a través de una triple premisa: el retorno o recuperación de las prácticas conceptuales de los años setenta; la adopción en paralelo de multiplicidad de formatos en las propuestas artísticas; y la consolidación de un sistema institucional de las artes. Justamente la construcción de una serie de infraestructuras culturales que conlleva la consolidación del sistema de las artes, es una de las características que marcarán una diferencia frente a las prácticas artísticas de los setenta. En la introducción del célebre libro repaso del arte conceptual, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*⁶⁷, Lucy Lippard, su autora y editora, señalaba cómo las prácticas artísticas desmaterializadas de los años del conceptual respondían a una ausencia de cobertura institucional. También insistía sobre ello Simón Marchan Fiz en el clásico *Del arte objetual al arte de concepto*⁶⁸. Los artistas de los setenta habían recurrido a prácticas autogestionadas, a formas de arte basadas en la actitud y lo efímero, porque (además de ser una forma crítica contra la institución arte) no encontraban otra posibilidad más allá de esa autogestión: frente a un mercado centrado en la pintura y un ausencia de soporte institucional. La situación a principios de los noventa era distinta, porque el recurso o recuperación de las

⁶⁷ LIPPARD, Lucy R. *Six Years: the Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972; A Cross-Reference Book of Information on Some Esthetic Boundaries*. New York: Praeger, 1973.

⁶⁸ MARCHAN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Barcelona: Akal, 1986

prácticas de los años setenta, se dio en un contexto de construcción institucional del sistema del arte que, tal y como ya hemos señalado, muestra una de sus características en la explosión de centros, museos e instituciones de lo más diversas dedicadas al arte contemporáneo.

En el caso de Barcelona, efectivamente, desde inicios de los años noventa se produjo una eclosión institucional. De unas pocas instituciones dedicadas al arte contemporáneo, se inició un despliegue de instituciones que deberían cubrir todo el espacio creativo: desde los artistas jóvenes a los consolidados, pasando por la conexión entre los contextos locales e internacionales. En este sentido, la inauguración del MACBA en 1995 fue un hito para la ciudad y para este estudio. No solo representa conseguir el anhelado deseo de un museo de arte contemporáneo, sino que en seguida, con la dirección de Manuel J. Borja-Villel buscó convertirse en un modelo de museo de finales de siglo.

Así, el llamado ‘modelo MACBA’ será necesariamente un caso de estudio, por el papel que jugó en la construcción del contexto artístico de Barcelona. Un papel no siempre acorde con la comunidad artística, de hecho, en constante discusión, pero que inevitablemente ha implicado un lugar referencia en la ciudad y en el desarrollo del contexto institucional de la ciudad.

Veremos cómo el deseo de convertir al museo en un modelo buscaba situarlo en un contexto de discusión internacional, hacer del museo de Barcelona un referente mundial. De entrada, esa discusión se planteaba de manera abierta con lo que hasta entonces había significado el modelo de explicación evolutiva del arte del MOMA de Nueva York. Si Serge Guilbaut había sido el principal teórico en desvelar que la supuesta capitalidad artística de Nueva York era una operación política, también servirá para en el MACBA proponer otra manera de explicar la historia del arte reciente. Todo ello en un momento en el que las grandes colecciones de la Modern Tate en Londres y el propio MOMA de Nueva York se plantean sus modos de explicar la historia. Ese ‘modelo MACBA’ era una respuesta frente a la hegemonía estadounidense en la explicación del arte, pero el MACBA también debía responder a cuestiones más domésticas,

como la articulación con otras instituciones de la ciudad y relacionarse con la comunidad artística.

Utilizar al MACBA como caso de estudio implicaba colocarlo en comparación con aquellas estrategias museísticas que discutía, pero que al mismo tiempo también estaban modificándose en un contexto de discusión global. Y también observar los efectos colindantes en el ecosistema local.

Para ello nos hemos concentrado en el estudio de algunas exposiciones paradigmáticas en el museo. En especial *Un teatro sin teatro*, *Bajo la bomba* o las individuales dedicadas a los artistas Joan Jonas y Carlos Pazos sirven para mostrar la insistencia en la voluntad por construir un nuevo modelo de museo contrahegemónico, a partir de las ideas de teatralidad y la recuperación de prácticas híbridas de los años setenta. También actividades como las promovidas por Las Agencias, la participación en la Trienal de Barcelona o la exposición de la colección Herbert mostrarán las contradicciones y complejidades en las que había caído el museo intentando sortear la difícil relación entre administración política, estrategias del museo y contexto artístico local.

De hecho, el MACBA ha sido visto como una especie de espejo antinómico o que debía complementarse con un centro de arte siguiendo el modelo alemán de la ‘kunsthalle’. Un modelo en constante discusión en Barcelona recogido desde instituciones diversas como el Palau de la Virreina (del que tomamos como objeto de análisis la exposición dedicada a la Rambla que sirve como ejemplo del papel del centro de arte en el esquema de la ciudad), la Fundació Tàpies (en este caso, tomando como caso de estudio la exposición *Contra Tàpies* donde se evidenciaban las contradicciones de la institución al representar a una figura icónica como Antoni Tàpies en el centro de la ciudad) o las programaciones curatoriales de la la Sala Montcada de la Fundació ‘la Caixa’, la Capella del ICUB y el Espai 13 de la Fundació Joan Miró, dado el carácter idiosincrático de estas programaciones en la formación de jóvenes curadores y en las

posibilidades de presentación para los artistas que ofrecieron. Una estructura institucional en la que encajaba el Centre d'Art Santa Mònica que buscaba durante la dirección de Ferran Barenblit aplicar con conciencia el esquema de kunsthalle. Un esquema institucional reclamado en diversos ensayos fallidos a partir de 2008.

2008 aparece como un fecha paradigmática, aliada a la aparición de la crisis económica y que en el contexto institucional de Barcelona significará cambio de escenario: por un lado, la reorientación del Centre d'Art Santa Mònica, tras la destitución de su director Ferran Barenblit; y, por otro lado, el cambio de dirección en el MACBA, cómo afectará a una cuestión nunca del todo solucionada como era las fronteras entre las colecciones del MACBA y del MNAC a lo que se sumaba la colaboración entre MACBA y colección de la Fundació 'la Caixa' o cómo el hecho de que el principal impulsor del MACBA, hasta entonces su director Manuel J. Borja-Villel, fuese elegido como nuevo director del MNCARS en Madrid destapaba de nuevo un episodio, si no de confrontación, sí de comparación entre la capital del estado y Barcelona.

Desde arriba hacia abajo, o desde el museo como principal garante institucional hasta los centros de producción y las iniciativas de difusión del arte emergente, más allá del MACBA y del CASM en Barcelona se desarrolló actividad relacionada con la producción artística más joven en distintos centros. Así, tratamos como casos de estudio algunas exposiciones que se llevaron a cabo a través de las convocatorias del Centre Civic Sant Andreu y Can Felipa, como espacios deslocalizados del centro de Barcelona, en relación a propuestas de artistas jóvenes y en colaboración con centros de producción semejantes a HANGAR. También prestamos atención a algunos eventos significativos realizados desde la autogestión o la iniciativa de grupos de artistas: desde las exposiciones anuales de jóvenes artistas en la Facultat de Belles Arts Sant Jordi de la Universitat de Barcelona, hasta eventos independientes en el taller de un artista. *Un dilema. El arte contemporáneo y la inversión en la incertidumbre*, la exposición comisariada por Jeffrey Swartz en el renovado Arts Santa Mònica analizaba el papel que habían jugado los centros de arte y producción de Catalunya más allá de Barcelona, sirviendo como caso de estudio para acabar de

configurar el dibujo institucional de Barcelona en un contexto más amplio, considerada como una metrópolis que abarca un área de influencia extenso. Finalmente, un breve análisis del contexto creado en Miami a partir de la feria Art Basel Miami servirá como contraste de la evolución de un centro urbano dinámico en arte construido desde el mercado. Un mercado del arte en eclosión, refugio económico a partir del 2008, y que hace de Miami una gran capital del arte, en contraste con el declive barcelonés fruto de esa misma crisis económica.

Ese momento crítico de 2008, servirá para retomar los diferentes desenajes entre las necesidades de la comunidad artística y las políticas culturales. Si el MACBA y el Centre d'Art Santa Mònica sirven como casos de estudio para analizar el despliegue institucional que caracteriza este marco de investigación, fenómenos como la Trienal de Barcelona bajo la denominación *Barcelona Art Report*, la aparición de espacios alternativos al Santa Mònica y la inauguración de un pabellón catalán en la Bienal de Venecia, servirán como nuevos casos de estudio para trazar el recorrido institucional y las problemáticas que ha implicado desde inicios de los años noventa, su desarrollo, eclosión y conflicto.

3. 2. MACBA. El museo contra-hegemónico

3.2.1. El anti-MOMA

Como hemos visto, en 1983, Serge Guilbaut publicaba el ensayo *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War* en el que narraba precisamente el cambio de capitalidad del arte tras la Segunda Guerra Mundial⁶⁹. Analizaba el periodo de 1946-1956 y la formación del movimiento de abstracción pictórica en EE.UU. auspiciado por la C.I.A. como un instrumento de la guerra fría útil para publicitar la libertad creadora del individuo y su subjetividad frente a la rigidez del realismo socialista promovido por el régimen estalinista. En 2008, a través del comisariado de la exposición *Bajo la bomba. El jazz de la guerra de imágenes transatlántica. 1946-1956*⁷⁰ en el MACBA, Serge Guilbaut documentaba el mismo periodo. Así mostraba el proceso de encumbramiento de Jackson Pollock, tomando como ejemplo mayúsculo el amplio reportaje que le dedicó la revista *Life*, y en general describía cómo se ponía en marcha una historia canónica del arte que respondía tanto a las teorías del formalismo de Clement Greenberg como a los esquemas que Alfred H. Barr planteó a finales de los años treinta y primeros cuarenta del siglo XX trazando el recorrido de las vanguardias y el

⁶⁹ GUILBAUT, Serge. *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago: University of Chicago Press, 1983

⁷⁰ GUILBAUT, Serge (com.). *Bajo la bomba. El jazz de la guerra de imágenes transatlántica. 1946 - 1956*. (Catálogo de la exposición en el MACBA de Barcelona del 5 de octubre de 2007 al 7 de enero de 2008). Barcelona/Madrid: MACBA / MNCARS, 2007

ámbito de actuación del MOMA de Nueva York. Clement Greenberg planteaba una especie de evolución formalista en la historia del arte según la cual la pintura se había ido despojando de elementos accesorios como la teatralidad, la narratividad o la ilustración, para concentrarse en el plano pictórico, en la tela y la pintura como cuerpo⁷¹. El caso sublime de tal evolución lo ejemplificaban artistas como el propio Pollock o las abstracciones en las que se pierde la distinción entre soporte pictórico y pigmento de Ad Reinhard. Por otra parte, el esquema que el primer director del MOMA de Nueva York, Alfred H. Barr, presentó en el catálogo de la exposición *Cubism and Abstract Art* de 1936⁷², hacía converger toda la historia del arte desde 1890 en dos escenarios: el arte abstracto no-geométrico y el arte abstracto geométrico. El mismo Alfred H. Barr en 1933, ya había realizado otro esquema sobre como debía ser la colección ideal del MOMA. Este esquema tenía la forma de un torpedo en el que Escuela de París, arte estadounidense y mexicano compartían espacio. En 1941, retomaba la idea del torpedo en un nuevo esquema: en este caso la carga de empuje correspondía al arte de las vanguardias europeo y la cabeza de la bomba al arte americano. Tanto en los esquemas de Alfred H. Barr como en la lógica evolutiva formalista de Clement Greenberg, el arte comprometido y la explicación contextual de las obras pasaba a un segundo plano. Lo cierto es que el esquema de Barr no era el único. En 2019 y 2020 la exposición *Genealogías del Arte o la historia del Arte como arte visual*, presentada en la Fundación Juan March y el Museo Picasso de Málaga, mostraba un recorrido por las diferentes genealogías y mapas del arte de las vanguardias, tomando como referencia los de Alfred Barr para el MOMA.

Manuel J. Borja-Villel, director MACBA, era co-comisario de *Bajo la bomba. El jazz de la guerra de imágenes transatlántica. 1946-1956* e insistía, justamente, en que la exposición formaba parte

⁷¹ DE DUVE, Thierry. *Clement Greenberg entre líneas*. Santa cruz de Tenerife: Acto Ediciones/Fundación César Manrique, 2006. De Duve desvela algunos de los mecanismos en el pensamiento de Greenberg desarrollados en GREENBERG, Clement. *Arte y Cultura: Ensayos Críticos*. Barcelona: Ed. Paidós, 2002. Especialmente la relación entre el formalismo como una evolución y depuración de los elementos constitutivos de la pintura y el trosquismo que profesó. Así mismo, el libro de De Duve incluye una serie de conversaciones con Greenberg en las que hace hincapié en su concepción del arte como objetos puros o no contaminados, es entonces cuando el crítico estadounidense califica algunas propuestas conceptuales como obras que lo son de teoría del arte.

⁷² https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_2748_300086869.pdf (20.04.19)

de una programación en la que se proponía un modelo de explicación del arte moderno y contemporáneo opuesto al que había representado el del MOMA propuesto por Alfred H. Barr, que se había convertido en modelo explicativo del arte de las vanguardias y ejemplificaba la idea de museo como espacio blanco aislado⁷³. De hecho, ya hemos visto también, como un año antes, en octubre de 2007 el MACBA había inaugurado la exposición *Un teatro sin teatro* comisariada por Bernard Blistène y Yann Chateigné⁷⁴. Si *Bajo la bomba* se proponía, por un lado, desvelar las estrategias que condujeron a un cambio de capitalidad artística y el triunfo de una vanguardia que se pretendía desideologizada, y, por otro, cuestionar el esquema evolutivo de Barr y la hegemonía del arte estadounidense destacando otras prácticas artísticas en los márgenes o la periferia, *Un teatro sin teatro* discutía una de las bases argumentales de la escuela crítica formalista que tomaba como referencia a Clement Greenberg: la teatralidad. La teatralidad había sido uno de los temas de discusión en la crítica americana. Bajo la óptica formalista, teatralidad era un argumento de desvalorización en el análisis de, fundamentalmente, la pintura. Si una obra incurría en teatralidad implicaba que introducía elementos ajenos a la práctica en sí de la pintura, elementos que entonces la alejaban de una línea evolutiva que buscaba un anhelo de pureza de la propia práctica, que la alejaban de una definición autónoma. Pero la teatralidad era recogida como idea afirmativa por la crítica post-formalista, como Rosalind K. Krauss, como un intento por introducir, justamente, otros elementos en la práctica artística, elementos que no sólo suponían un contagio con otras prácticas sino un contagio con la realidad⁷⁵. En definitiva, más allá de una cuestión lingüística, lo que la discusión sobre la teatralidad ponía en juego era la necesidad o no de un arte comprometido con el mundo que le rodea o un arte cuya finalidad era su propia definición.

⁷³ O'DOHERTY, Brian. *Inside the WhiteCube. The Ideology of the Gallery Space*. San Francisco: The Lapis Press, 1986.

⁷⁴ BLISTÈNE, Bernard; CHATEIGNÉ, Yann (com.) *Un teatro sin teatro*. (Catálogo de la exposición en el MACBA de Barcelona entre el 25 de mayo de 2007 y el 11 de septiembre de 2007). Barcelona: MACBA, 2007.

⁷⁵ GUASCH, Anna M. *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2003.

Básicamente, lo que las exposiciones del MACBA cuestionaban era el modelo hegemónico de explicación de la historia del arte moderno que el MOMA había ejemplificado desde su fundación y durante todo el siglo XX. Un modelo anclado en los esquemas de Alfred H. Barr, basados en una explicación cronológica, evolutiva y en los que el arte era autosuficiente. Frente a ello buena parte de la crítica y la teoría del arte norteamericana había opuesto nuevas formas contextuales de explicación alejadas del dogmatismo formalista de Greenberg.

La explicación histórica del MOMA se había convertido en un modelo que el propio Manuel J. Borja-Villel explicitaba: “Empecemos por el museo de arte moderno, especialmente encarnado por el Museum of Modern Art (MOMA) de Nueva York durante el tiempo en que representó las esencias de la modernidad y sirvió de patrón a muchísimos centros de arte. ¿Cuáles eran sus narraciones? ¿En qué consistían? ¿Cómo se transmitían? ¿A qué público se dirigían? (...) Como han sabido ver una infinidad de especialistas, sus narraciones tenían un carácter historicista, se insertaban en un desarrollo cronológico continuo que, al trazar su curso como una infinita vuelta a los orígenes, tendía a ocultar toda incompatibilidad. Nos hallamos asimismo ante una historia lineal y evolucionista, que empieza con el posimpresionismo, continúa con el cubismo y el surrealismo, y acaba con la eclosión del expresionismo abstracto y la pintura de finales de los cincuenta. Se trata, con certeza, de una narración excluyente. Todo lo que se desviaba de la consecución de unos objetivos formales determinados era considerado primitivo, derivativo o directamente insignificante. La progresión del arte se dirigía hacia la obtención de la pureza de las especies artísticas y aquello que obstaculizase esa finalidad era una tara. Esta segregación se aplicaba no solo al arte de otras culturas o áreas geográficas, sino también a otras disciplinas. La transversalidad conduce a lo teatral y literario, dos de los grandes anatemas de la modernidad: toda obra de arte es autónoma y el sistema que conforma tiende a universalizar y, en última instancia, psicologizar el conocimiento. El museo moderno velaba porque hubiese la menor distancia posible entre el pensamiento y el habla, es decir, para que el discurrir apareciese

únicamente en tanto que un aporte entre ambos, en el que el primero constituía una verdad revestida de signos y hecha visible por las palabras”⁷⁶.

Durante la etapa de Manuel J. Borja-Villel en la dirección del MACBA, el museo buscó formas para posicionarse como museo contra-hegemónico o como modelo anti-MOMA. Hasta el extremo que acabó convirtiéndose en un slogan. Tras la marcha de Manuel J. Borja-Villel del MACBA para dirigir el MNCARS de Madrid en 2007 las diferentes noticias en los medios de comunicación se hacían eco de que el museo de Madrid tomaría el relevo del MOMA, como si el MACBA hubiese sido el banco de pruebas. De hecho, ese modelo opuesto al MOMA era el que había intentado llevar a cabo en el MACBA. En 2002, Ángela Molina en una entrevista a Manuel J. Borja-Villel en el diario *El País* consideraba ya al MACBA como un museo modélico⁷⁷. Y solo tres años más tarde, una nueva entrevista a cargo de la misma periodista en el mismo medio y con motivo del décimo aniversario del museo, se iniciaba con un rumor anecdótico que ejemplificaba la referencia al museo americano como contra-modelo: “Cuentan de buena tinta que hace un año, por estas fechas, se encontraban conversando en una velada celebratoria del nuevo MOMA, en Nueva York, David Rockefeller, Glenn D. Lowry y Leopoldo Rodés [presidente entonces de la Fundación MACBA]. El presidente emérito del museo neoyorquino, coleccionista a muerte, se dirigió a Lowry en estos términos: «Oiga, Glenn, si éste es el museo del siglo XX, ¿qué pasa con el museo del siglo XXI?». El director del MOMA le respondió, inesperada y tranquilizadora: «Pregúnteselo a la persona que trabaja para Mr. Rodés»”⁷⁸.

⁷⁶ BORJA-VILLEL, Manuel J. “El museo interpelado”. En BORJA-VILLEL, Manuel J.; CABANAS, Kaira M.; RIBALTA, Jorge. *Objetos relacionales. Colección MACBA 2002-2007*. Barcelona: MACBA, 2010. (p. 21)

⁷⁷ MOLINA, Ángela. “Entrevista a Manuel J. Borja-Villel”. En *El País* https://elpais.com/diario/2002/09/14/babelia/1031958367_850215.html (10.06.18)

⁷⁸ MOLINA, Ángela. “Entrevista a Manuel J. Borja-Villel: Debemos desarrollar en el museo una pedagogía de la emancipación”. En *El País*, https://elpais.com/diario/2005/11/19/babelia/1132358767_850215.html (10.06.18)

3.2.2. La historia revisitada en las colecciones de la Tate Modern y MOMA

En 1999, antes de acometer las obras de reforma y ampliación del museo, el MOMA volvía a presentar su colección bajo el título *Modern Starts*.⁷⁹ Ese inicio de la modernidad se plantaba olvidando la organización cronológica y evolutiva y apostando por una organización temática destacando tres conceptos clave para explicar la modernidad: ‘People’ que tomaba como centralidad la reflexión sobre el ser humano; ‘Places’ que exploraba el lugar ocupado por la arquitectura y el hábitat; y ‘Things’ que tomaba como eje al objeto desde las naturalezas muertas a los collages, pasando por el mobiliario o el diseño. Si el MOMA en 1999 reorganizaba su colección temáticamente olvidando el esquema evolutivo que había marcado la historia del arte del siglo XX, en 2003 la Tate Modern de Londres, otro de los puentes hegémónicos en la explicación del arte moderno, también reagrupaba su colección temáticamente. En este caso los apartados eran cuatro: ‘Poesía y sueño’, en el que daba especial presencia el surrealismo; ‘Estados de flujo’, en el que la presencia primordial la ocupaban cubismo, futurismo, vorticismo y sus derivaciones; ‘Gestos materiales’ en el que los ejes lo formaban el expresionismo abstracto y el informalismo; e ‘Idea y objeto’ que se ocupaba de las prácticas ligadas al arte conceptual y el minimalismo. Vicente Todolí, entonces director de la Tate Modern, insistía en que la ordenación de la colección no podía ser enciclopédica, ni intentar explicar todo el arte moderno o su historia, sino diversas historias⁸⁰. Y esas historias además de abrirse temáticamente mostrando los intereses de los artistas por el mundo, la realidad y el contexto que les toca vivir más allá de su definición formal, no sólo rechazaban una visión historicista del arte, también lo abría hacia otras latitudes y contextos. Ese proceso de tematización de la colección permitía, más allá de la doctrina, establecer conexiones entre las prácticas conceptuales en los setenta en Estados Unidos y relacionarlas con otras que se llevaban a cabo al mismo tiempo en otros contextos como en Brasil

⁷⁹ <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/196> (10.06.18)
<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/197> (10.06.18)
<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/195> (10.06.18)

⁸⁰ MANEN, Martí. “Entrevista a Vicente Todolí, Director de Tate Modern”. En *A*DESK, Instituto Internacional e Independiente de Crítica y Arte Contemporáneo* <https://a-desk.org/magazine/entrevista-a-vicente-todoli-director-de-tate-modern/> (12.06.18)

(por ejemplo, relacionadas con el movimiento de la antropofagia encabezado por artistas como Hélio Oiticica y Ligia Clark).

Bajo esta óptica, no forzada por una escolástica histórica y evolutiva, ni forzada por un entendimiento del arte en tanto que una disciplina cerrada, el MACBA en exposiciones como *Bajo la bomba* y *Un teatro sin teatro* proponía establecer conexiones con propuestas que no habían entrado en la ortodoxia del arte como el teatro agrario o Ramón Gómez de la Serna. Así se iniciaba una explicación de las múltiples iniciativas de origen artístico que tuvieron lugar en los años setenta como una respuesta comprometida socio-políticamente con su tiempo. Si la Tate Modern incluía las vanguardias brasileñas de esos años, las conexiones se podían ampliar hacia las prácticas artísticas conceptuales en los países de Este, movimientos como *Tucuman Arde* en Argentina y el ‘Grup de treball’ en Cataluña. Lo que la nueva revisión temática del arte del siglo XX desde las grandes estructuras museísticas aportaba era algo que ya estaba inscrito en las actividades de muchos creadores de los años setenta: aquello que se quedaba fuera del esquema de Barr, aquello que restaba pureza e inundaba de teatralidad al arte según la crítica formalista; el compromiso del arte y los artistas con la realidad y su tiempo. En este proceso, desde la organización temática del MOMA y la Tate Modern, pasando por la puesta en cuestión del esquema de Alfred H. Barr llevada a cabo por el MACBA, lo que se ponía en juego era la idea de si el arte tenía algo que decir sobre el mundo o no, si sólo habla de sí mismo o no, si, emulando el título de un ensayo de Xavier Rubert de Ventós, es ensimismado o no⁸¹.

Vicente Todolí a propósito de la nueva presentación de la colección en la Tate Modern había dicho de que ya no se explicaba una historia, sino múltiples historias⁸². Las presentaciones de las colecciones y, en definitiva, la ordenación de la reciente historia del arte, pero incluso el hecho mismo de colecionar como un paralelo de comisariar (es decir, poner en relación unas cosas con otras), pasaban a consistir en la elaboración de múltiples relatos. El encumbramiento del

⁸¹ RUPERT DE VENTOS, Xavier. *El arte ensimismado*. Barcelona: Edicions 62, 1993.

⁸² Idem

comisario como nuevo relator del arte contemporáneo no era ajeno a este proceso: justamente la identidad de un comisario se construye por su capacidad para construir un relato. Al fin y al cabo, el esquema de Barr se presentaba como un relato, con líneas discursivas que llevaban de un lugar para otro. Sólo que ese era únicamente uno de los relatos posibles. Aunque fuese un relato autoreferencial. Los relatos que constituían las maneras como los museos a partir de los años noventa planteaban la historia del arte rechazaban el esquema de Barr para situar al arte en un contexto más amplio. Ello era fruto de diversos aspectos cruzados que hemos ido analizando: la puesta en cuestión de una única capitalidad del arte; la quiebra de la doctrina formalista y la incorporación de los estudios sociales y culturales en el análisis del arte tanto desde la crítica como desde la historia; la configuración de un contexto global caracterizado por la suma de lugares, centros... En este contexto, el MACBA se ofrecía como un museo que ensayaba otras formas de establecer narrativas. De ahí el énfasis en lo contra-hegemónico.

3.2.3. Una declaración de intenciones: Joan Jonas y *Bajo la bomba*

En el otoño/invierno de 2007 coincidían dos exposiciones en el museo que venían a asentar y enfatizar las líneas discursivas por las que apostaba, que habían configurado el ‘modelo MACBA’ y que, justo antes de la crisis económica global de 2008 e institucional del museo con el cambio de dirección, coincidían con un momento álgido de la institución. La exposición individual dedicada a la artista estadounidense Joan Jonas y *Bajo la bomba* recuperaban e insistían en los objetivos que se había fijado el museo desde la exposición *Un teatro sin teatro*. Por un lado insistían en la revisión del concepto de teatralidad. Y, por otro lado, mostraban cómo ese concepto se gestó en en marco de una crítica al formalismo a principios de la década de los setenta. Joan Jonas aparecía como una de esas artistas ejemplares de los años setenta por su relación con la performatividad y el uso de diversos medios: videoinstalaciones, cine

experimental, fotografía, documentos, performances, acciones teatrales, objetos o animales disecados.

Obviamente ese énfasis en la cuestión de la teatralidad ligaba la exposición de Joan Jonas con *Un teatro sin teatro*. Al mismo tiempo que *Bajo la bomba* el MACBA insistía en la recuperación de la discusión sobre la teatralidad. Serge Guilbaut, el autor de *How New York stole the idea of modern art*, era el comisario. Y recuperaba en formato exposición los argumentos de su ensayo. La propuesta de Serge Guilbaut implicaba el planteamiento de cuestiones relacionadas con las políticas de promoción en arte. Quizá por primera vez en *Bajo la bomba* se exponían en el MACBA obras de los mismos artistas que se encuentran en todos los museos de arte contemporáneo. Empezando por Picasso y siguiendo por Pollock, Robert Motherwell, Willem de Kooning, Clyfford Still o Mark Rothko (siguiendo una línea evolutiva que había marcado el MOMA), además de Jean Fautrier, Georges Mathieu, Antoni Tàpies o Millares. Ese era el nudo teórico de la exposición de Serge Guilbaut, marcar diferencias frente al MOMA: aquí los artistas europeos eran también protagonistas. Pero, la muestra también intentaba definir un modelo de exposición.

‘El modelo MACBA’ era una expresión que, propugnada por el propio museo y la prensa afín, circulaba con éxito⁸³. Era una etiqueta útil que servía al museo para definir su espacio. Un espacio que había ido evolucionando: de la explotación de una supuesta efectividad social del arte (como veremos más adelante con las acciones de ‘Las agencias’, la implicación en las políticas sociales del Raval, o el intento de sacar el museo del centro para acercarse al extrarradio conflictivo barcelonés en el Besos), a la reivindicación del arte como espacio intelectual (Manuel J. Borja-Villel declaraba en una entrevista que ahora “en el museo estamos haciendo énfasis en el conocimiento, en la poética”⁸⁴), para acabar en una discusión histórica (al recuperar la crítica al MOMA a través de la dualidad formalismo vs. teatralidad). Esa cuestión histórica no sólo tenía

⁸³ BOSCO, Roberta, “Balance del Macba en la encrucijada”. *El País* https://elpais.com/diario/2008/01/29/cultura/1201561201_850215.html (13.06.18)

⁸⁴ Ver Anexo *Entrevista a Manuel J. Borja-Villel, director del MACBA*

que ver con el contenido que desplegaba el MACBA, también con la forma en que lo hacía y, así, de nuevo, con el modelo, con el modelo de exposición.

La voluntad de convertirse en un museo que cuestionaba la hegemonía que había representado el modelo MOMA implicaba también que los formatos de narrativa expositiva debían variarse y evitar las exposiciones retrospectivas ortodoxas ya que la explicación histórica lineal formaría parte de esa ortodoxia formalista. Así, la exposición de Joan Jonas ocupaba el espacio de La Capella y varias salas del museo sin seguir un orden cronológico predeterminado. Y en *Bajo la bomba*, evitaba exponer las obras solitarias en su inmanencia formal, abiertas al goce estético. Frente a ello, el MACBA tomaba el modelo del museo histórico: la documentación, los catálogos, reportajes en revistas (sobre todo *Life*), fotografías de la época, vídeos o películas compartían espacio con las obras. Las salas con las paredes ocupadas por Pollocks o Tàpies disponían en medio una vitrina con más información y documentación que buscaba generar un contexto histórico a lo expuesto. Se alejaba así de la habitual explicación en un vinilo sobre la pared enumerando los méritos del artista. Y, al contrario, se esforzaba en un intento de contextualización histórica a varios niveles: las consecuencias de la guerra y la bomba atómica en el imaginario y los efectos sociales de la posguerra; y las estrategias de promoción del arte como un elemento definidor de la libertad de expresión en la cultura occidental y el uso ventajista que de ello hicieron los gobiernos, el estadounidense en primer lugar, pero también el franquista.

Finalmente el modelo MACBA tenía que ver con la importación al museo de arte contemporáneo de los formatos expositivos del museo de historia. Contemporáneamente a *Bajo la bomba*, el CCCB, que junto con el museo configuran una manzana dedicada a la cultura (acompañada de diversas instituciones educativas como la Universitat Ramón Llull y la Universitat de Barcelona), mostraba la exposición *Apartheid: el espejo sudafricano*. Ambas instituciones en principio cumplían funciones diversas. Mientras el MACBA era un museo de arte contemporáneo y responde a una amplia tradición museística, el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona respondía a un modelo de centro cultural en el que las

exposiciones ilustraban temas candentes o de actualidad, que visibilizaban conflictos de la contemporaneidad a través de multitud de recursos, desde producciones artísticas a documentos, pasando por libros, películas, etc. En el otoño-invierno de 2007-2008, si la visita a *Bajo la bomba* venía precedida de la visita a la exposición *Apartheid: el espejo sudafricano* que ocupaba el vecino CCCB, seguramente podría inferirse que la distancia entre ambos centros iba acortándose, al menos en cuanto a formato expositivo. En ningún caso el objetivo era llanamente exponer obras: mientras para el CCCB se trataba de mostrar el Apartheid como un espejo en el que mirar las actuales políticas mundiales de exclusión; para el MACBA el objetivo de *Bajo la bomba*, tal y como proclamaba en el folleto de la exposición reproducido en la página web introductoria a la exposición, era “entender cómo y por qué determinadas obras tuvieron éxito, convirtiéndose en iconos mediáticos y por qué otras, en cambio, ni siquiera se vieron y mucho menos discutieron”⁸⁵.

La exposición del Apartheid en el CCCB estaba llena de textos. Ya en la entrada enunciaba que cualquier organización sistemática y tautológica sobre las diferenciaciones entre los humanos por color, tamaño de la cabeza u otros rasgos no son más que construcciones elaboradas por la hegemonía cultural occidental. La exposición del MACBA también estaba llena de textos. Textos que definían un estilo. El MACBA era un museo que quería explicarse, que mostraba interés en explicarse, a través de textos programáticos autopublicados en la web y de las múltiples ruedas de prensa y entrevistas de su director. Sin embargo, las explicaciones y los textos de las exposiciones hacían gala de una hermenéutica peculiar. Como ejemplo, uno de los casos más llamativos estaba en los textos de sala la exposición de 2009 *Archivo Universal*, sumando referencias, citas y adjetivaciones: “En este sentido se puede plantear que el género se constituye históricamente para representar a estos sujetos, y que instaura una «tradición de la víctima», tal y como el crítico e historiador de cine Brian Winston ha explicado refiriéndose al documental griersoniano”.

⁸⁵ <https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/exposiciones/bajo-bomba> (13.06.18)

Siguiendo con la comunicación. La comunicación y las estrategias de promoción del arte era uno de los leitmotiv de *Bajo la bomba*. De ahí la abundancia de portadas y ejemplares de la revista *Life* en todo el recorrido. Para señalar un secreto a voces, que el arte abstracto americano fue utilizado como instrumento de propaganda durante la guerra fría para exemplificar lo maravilloso del ‘país de la libertad’ y el ‘american way of life’.

Tàpies, José Guerrero, Luis Feito o Antonio Saura, más algunas películas como *Bienvenido Mister Marshall* de Luis García Berlanga y material documental del NODO en el que se mostraba la adaptación del franquismo a las nuevas corrientes artísticas marcadas por la modernidad estadounidense, o más bien la adaptación del discurso de los artistas al franquismo, aparecían en la exposición. La ‘cuña’ local en una explicación global (¿qué hacían los artistas españoles en medio de esa discusión sobre cómo Nueva York robo la idea del arte moderno?) ya estaba presente en *Un teatro sin teatro*. En la voluntad de aquella exposición por explicar el arte del siglo XX desde la óptica de la teatralidad y no según la historia formalista, aparecían también experiencias locales como el teatro agrario o Ramón Gómez de la Serna. Ambas exposiciones incidían en la misma discusión que pretendía cuestionar la hegemonía del MOMA en esa explicación del arte moderno y contemporáneo: teatralidad vs. formalismo y Europa vs. EE.UU. Y entre ambas se sucedían los guiños: en *Bajo la bomba*, el teatro volvía a estar presente explícitamente en, por ejemplo, Antonin Artaud; y la discusión frente al formalismo en la presencia de Clement Greenberg en recortes de textos y publicaciones.

En su página web, el MACBA explicaba sus objetivos. Entre ellos: “contrarrestar discursos y fuerzas hegemónicas que tienden a mitificar lo local-nacional”. Este designio programático tendría que ver con evitar las celebraciones nacionales tipo arte español, o arte catalán. Las cuñas ‘locales’ en las dos exposiciones citadas no tenían tanto que ver con la celebración nacional como con la ampliación y contextualización del marco de discusión de la teatralidad vs. formalismo. Una discusión que, sin embargo, estaba anclada en un contexto de refutación de las teorías de Clement Greenberg en el campo de la crítica, fundamentalmente, estadounidense en los años

setenta, cuyos ecos aquí eran cuando complejos de reconstruir sin refutar a iconos del arte local de los sesenta.

Efectivamente, la discusión sobre la teatralidad tenía aspectos para nada ajenos al contexto barcelonés. El museo insistía en que la cuestión estaba ligada a la reivindicación del carácter performativo del arte: desde el ‘Grup de treball’ hasta Zush... Teatralidad también podría remitir la representación. Pero, la representación como problema apenas aparecía en *Un teatro sin teatro* ni en *Bajo la Bomba*. Aunque, artistas como Pep Agut, que en 2000 había realizado una gran muestra en el museo, hubiesen hecho de la cuestión de la representación en arte uno de los puntales de su trabajo. De hecho, su exposición en el MACBA en el 2000 giraba básicamente en torno a la idea de representación y teatralidad. Desde entonces las exposiciones en el museo insistían en el ligamen entre ambas cuestiones: Alicia Framis (2000), Zush (2001), Albert Ràfols-Casamada (2001), *Zexe* de Antoni Abad (2002), Txomin Badiola (2002), Muntadas (2003), Hernández-Pijoan (2003), Dora García (2003), Antoni Tàpies (2005), Juan Luis Moraza (2005), *Desacuerdos* (2005), Ignasi Aballí (2006), Pablo Palazuelo (2007) y Carlos Pazos (2007).

Efectivamente, la cuestión local no pasaba por cuotas ni por celebraciones. La cuestión local tenía que ver con ajustar los términos de la discusión al contexto en el que se genera y a la revisión de los lugares y artistas desde los que se ha generado. Revisando la lista de exposiciones individuales, *Un teatro sin teatro* y la cuota local en *Bajo la Bomba*, la cuestión del modelo MACBA y su especificidad tenía que ver con situar los términos del debate artístico en el contexto específico de Barcelona. Una especificidad marcada por las necesidades de un contexto representado en el ‘BA’ final de su acrónimo.

3.3. MACBA. Un museo en Barcelona o de Barcelona

3.3.1. La colección Herbert en el MACBA

En 2006 el MACBA programa una exposición con la colección de Annick y Anton Herbert, un matrimonio de la ciudad belga de Gante que había empezado a colecciónar en torno a 1973 bajo la premisa declarada en la propia hoja de sala de la exposición de no colecciónar obras de arte sino una forma de pensar⁸⁶. Bajo el título *Espacio público / Dos audiencias* la exposición recogía más de 150 piezas en dos plantas del museo y quería ser un modelo de justamente cómo podía organizarse la colección del MACBA: una exposición que ponía en primer plano las ideas y las actitudes sobre la espectacularidad, ni Pop-Art, ni performances de Fluxus, y sí documentación y obras efímeras o proyectuales. Los Herbert mostraban que era posible colecciónar ideas. Así, de la misma manera, que desde el museo se mostraban abiertamente críticos con las ferias de arte por entender que el comprar arte tenía que ver con el compromiso, es decir, que una colección se constituía desde la voluntad de participar en un proceso cultural amplio, de ser un agente activo en el entramado de artistas, crítica, galeristas, conservadores, museos y centros de arte, comisarios y colecciónistas. Los propios Herbert, en las múltiples entrevistas que dieron los días que estuvieron por Barcelona, recordaban con nostalgia cuando las exposiciones se planeaban sentados en una mesa los artistas, los galeristas y los colecciónistas. Con ello venían a afirmar la

⁸⁶ <https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/exposiciones/espacio-publico-dos-audiencias> (16.06.18)

creencia de que el arte se construye desde contextos de trabajo intensos. Y argumentaban que esas eran las razones para haber escogido el MACBA para exponer su colección⁸⁷.

El contexto que los Herbert habían contribuido a construir era nada más y nada menos que el del arte conceptual, minimal y povera en los setenta y, luego, el de la emergencia de la generación de Martin Kippenberger y Mike Kelley.

La exposición insistía en una de las bases sobre las que se había articulado el proyecto del museo: que el arte tiene que ver con ideas, procesos de trabajo y con el conocimiento. No en vano Carles Guerra empezaba su artículo del *Culturas* de *La Vanguardia* con la anécdota de alguien que comentaba que en el MACBA no hay exposición sin alguna pieza de Marcel Broodthaers⁸⁸. En la misma inauguración cundía el comentario de que pasearse por las salas del MACBA era semejante a hojear un libro de historia del arte. También ese otro comentario era ajustado. Toda colección es un intento de escritura de esa historia del arte y, en este caso, se asentaba en el compromiso de los Herbert con dos generaciones, la de 1968 y la de 1989, en una supuesta separación generacional entre ‘conceptuales’ y ‘post-utópicos’.

Espacio público / Dos audiencias proponía un recorrido desde el Marcel Broodthaers más malicioso, hasta la mofa de Martin Kippenberger o desde John Baldessari cantando las *Sentences on Conceptual Art* de Sol LeWitt, una pieza que ya marcaba una distancia irónica sólo tres años después de que Sol LeWitt publicase sus reflexiones. De igual manera, Gilbert&Georges frente a On Kawara despejaban a este último de una supuesta trascendencia o rigidez, viéndose afectado, sin perder un ápice de radicalidad, por una vena humorística. En esas mismas salas, unos pocos meses antes exponía Ignasi Aballí, un artista vinculado estrechamente a esa estirpe de artistas y que también jugaba entre la trascendencia y el sentido del humor. El recorrido seguía con Jan Dibbets, Dan Graham, Robert Ryman, Joseph Kosuth, Lawrence Wiener y Bruce Nauman con

⁸⁷ MOLINA, Ángela. “Herbert, el coleccionista sin aura”. En *El País* https://elpais.com/diario/2006/02/18/babelia/1140221168_850215.html (16.06.18)

⁸⁸ GUERRA, Carles. “Gente como los Herbert.” *Cultura/s. La Vanguardia*. 22 de marzo de 2006. p. 2-3.

Violent Incident, un vídeo en el que suma violencia, televisión y sentido del humor, y mucho menos moralista que otras presentes en los fondos del MACBA como *Good Boy Bad Boy*. Justamente por eso, Bruce Nauman servía de bisagra: entre los momentos de intensidad herederos de sus primeros trabajos encerrado en su estudio (pintándose los testículos, midiendo la pared, tocando un violín afinado en D.E.A.D.) y los trabajos posteriores que enunciaban desde posiciones más moralistas y de ascendencia calvinista una diferencia entre lo que está bien y está mal. Así servía para relacionar a otro grupo de artistas más inmanentes y en los que sí que era posible certificar una actitud no resquebrajada por una pérdida de la utopía: Mario Merz, Sol LeWitt, Richard Long, Robert Smithson o Donald Judd.

Las obras de la colección Herbert estaban diseminadas en las salas del museo por afinidades, como tocaba en las nuevas organizaciones de las colecciones de museos de las que el MACBA era partícipe, y tomaba dos fechas clave: 1968 y las revueltas estudiantiles; y 1989 y la caída del muro de Berlín. Ambas afirmaban un contexto de post-utopía en el que se contextualizaba ese viaje entre humor y tendencia existencial.

Para un museo como el MACBA una exposición como ésta cumplía con una función pedagógica: forzaba lecturas más complejas, transgeneracionales o temáticas. Lecturas que estaban provocadas por la contundencia con la que estaban expuestas las piezas: como si no hiciese falta un excesivo esfuerzo de contextualización y de explicación, y en esta ocasión apostase por un ejercicio de confrontación directa con las propuestas y las producciones de los artistas. Un aspecto que no era tan habitual en sus salas.

Pero el museo también quería señalar en que debería consistir la función del coleccionista y de las colecciones. Precisamente la inauguración coincidió con la celebración de la feria ARCO en Madrid y tanto los Herbert, como Manuel J. Borja-Villel y la prensa insistían en la comparación⁸⁹. ARCO venía a representar el mal en situación del arte actual, la compra sin

⁸⁹ MOLINA, Ángela. “Herbert, el coleccionista sin aura”. En El País https://elpais.com/diario/2006/02/18/babelia/1140221168_850215.html (16.06.18)

compromiso, y los Herbert lo contrario. La exposición no sólo representaba a los Herbert, sino el contexto de artistas y trabajo que estaban expuestos. Por comparación, la exposición de la colección Herbert mostraba cierta incapacidad de la ciudad de Barcelona, fuese por los coleccionistas, por las galerías, por la crítica, los museos o los artistas, para articular un contexto de intensidad. La exposición coincidía con la polémica surgida por la elección del cocinero Ferran Adrià y su restaurante 'El Bulli' en tanto que único participante local en la Documenta de Kassel. Una elección que cubría de decepción al sector del arte de Barcelona. Toda la producción artística de la ciudad quedaba superada por la producción culinaria de un restaurante. Frente a ello el contexto artístico que representaba la colección Herbert incidía en la consideración sobre si en la ciudad había un contexto intenso e interesante.

Por un lado, el MACBA había conseguido generar suficiente intensidad de discurso para que los Herbert hubiesen decidido mostrar su colección en sus salas, al extremo de que el museo aparecía como una de las posibles instituciones para acoger su colección definitivamente, consolidando la colección del museo a través de otros fondos y depósitos de otras. El MACBA había conseguido una visibilidad exterior que ninguna otra institución había logrado hasta el momento. Pero, la propia muestra de la colección Herbert denotaba su dificultad para abrirse al propio contexto de la ciudad: por la potencia que mostraba un contexto ajeno.

3.3.2. Un museo comprometido políticamente

Además de la colección Herbert y el intento de articulación de una historia del arte desde dos hechos político-sociales como eran 1968 y 1989 o las revoluciones estudiantiles del 68 y la caída del muro de Berlín, el MACBA intentaba mostrar la implicación política del arte contemporáneo a través de la presentación de la propia colección y de las exposiciones

temporales. Su colección tomaba como referencia la recuperación de Marcel Broodthaers⁹⁰. Y las exposiciones mostraban artistas que podían leerse desde su implicación política o su capacidad para poner en marcha situaciones: William Kentridge, Öyvind Fahlström, Francis Álys o Fischli & Weiss.

Sin embargo, en el contexto del arte de Barcelona, entre críticos, comisarios, artistas, gestores y la prensa y publicaciones que traspresentaban un estado de discusión, también se planteaba si, más allá de ser el anti-MOMA, el MACBA debía desempeñar la tarea de 'International Kuntshalle', es decir, de centro de arte internacional. Lo que exigía, no únicamente la programación de artistas internacionales en exposiciones temporales en el museo, sino también la articulación con el propio contexto de la ciudad. Es decir, si el MACBA debía asumir una cierta representatividad del arte local. Y así responder a su especificidad diferencial respecto a otros muchos museos de arte contemporáneo esparcidos por otras ciudades del mundo: el hecho de estar en Barcelona. El museo debía ser también el lugar que podía recoger la vitalidad, discusión y realidad artística, tanto de artistas como de otros profesionales de la ciudad. No simplemente a través de la programación de más exposiciones de artistas locales, sino de una función de representatividad que se puede ejercer de múltiples maneras. El MACBA en su nuevo papel modélico era depositario de los anhelos del contexto artístico de Barcelona que buscaba en el museo respuestas a preguntas acuciantes en un sector marcado por la precariedad⁹¹: ¿quién atendía e introducía a los artistas locales a los críticos y comisarios internacionales que aterrizaban entonces por Barcelona llamados por la programación del museo y que salían pensando que era una ciudad bonita, con buen clima y en la que se comía bien? o ¿qué papel jugaba el MACBA como interlocutor de la realidad artística local con el mundo?

⁹⁰ BORJA-VILLEL, Manuel J.; CABANAS, Kaira M.; RIBALTA, Jorge. *Objetos relacionales. Colección MACBA 2002-2007*. Barcelona: MACBA, 2010

⁹¹ Según el informe "La dimensió econòmica de les arts visuals a Catalunya" de la Generalitat de Catalunya en colaboración con la Asociació d'Artistes Visuals de Catalunya de 2008 https://icec.gencat.cat/web/.content/03_observatori_cultural/Estudis_i_publicacions/dimensio_economica_arts_visuals.pdf el 75% de los artistas en activo en Catalunya ingresaban menos de 18.000 € anuales por su actividad y de ellos una tercera parte no llegaba a los 3.000 € de ingresos anuales

En 2004 el MACBA programó una exposición que trascendía los límites del museo en el barrio del Raval barcelonés: *¿Cómo queremos ser gobernados?*⁹². La exposición se celebró en la sala polivalente del Instituto de Enseñanza Secundaria del Barri Besòs, el Centre Cívic de La Mina y los estudios de Palo Alto. Varias inauguraciones sucesivas tras las cuales las exposiciones, dada la conflictividad inherente al barrio del Besòs y La Mina, quedaban custodiadas. Ante una visita inesperada a la exposición del Instituto de Enseñanza Secundaria los alumnos que vigilaban la exposición y tras diversas insistencias, acabaron abriendo las puertas alertando sobre la susodicha conflictividad del barrio. De hecho, la exposición pretendía llamar la atención sobre la gobernabilidad de los ciudadanos (en una alusión directa en el título) frente a procesos de gentrificación de áreas urbanas como entonces estaba sucediendo con el litoral marítimo de la zona Besòs. En su deseo de politización el museo establecía un paralelismo entre su propia contribución a la gentrificación del barrio del Raval en Barcelona, y la gentrificación que tenía lugar en el Besòs. La condición del MACBA, un museo comprometido políticamente, como agente extraño que había contribuido a modificar el barrio del Raval en un nuevo barrio con intereses turísticos en la ciudad, parecía pesar sobre su conciencia. Más allá del Raval, *¿Cómo queremos ser gobernados?* continuaba la línea iniciada con los proyectos llevados a cabo por el colectivo Las Agencias en 2001. Las actividades de dicho grupo coincidían con las acciones contra la reunión del Banco Mundial en Barcelona en junio de 2001 (no cabe añadir que solo unos meses más tarde, el panorama quedaría trastocado por los ataques del 11S en EE.UU.). Dichas acciones, que partían de un seminario realizado en octubre de 2000 con el título *De la acción directa como una de las bellas artes*, tomaban partido por el entendimiento del arte como un contexto con visibilidad para llevar a cabo acciones denunciativas y de protesta. En coincidencia con la exposición *Antagonismes*, que ofrecía una mirada retrospectiva al arte político o crítico realizado desde los años 60, ‘Las agencias’ convirtieron al museo en un espacio en el que acoger diversos grupos relacionados con los movimientos anti-globalización. Entre otras, se llevó a cabo la campaña de pegatinas *Dinero gratis*, se realizaron diversos talleres, charlas, se convirtió parte del museo en un bar que debía ser punto de reunión y, finalmente, se

⁹² <https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/exposiciones/como-queremos-ser-gobernados> (16.06.18)

programó una manifestación anti-globalización que saliendo del museo recorrió las calles de Barcelona: “Estos talleres de agenciamiento se resolvieron con la muestra de los productos realizados (trajes Prêt-a-revolter, pegatinas de Dinero Gratis, el Show Bus,...) en una manifestación por el centro de la ciudad. Tal visibilidad, acompañada de mucho ruido, finalizó con una más que previsible carga policial tanto sobre los que estaban en la calle como sobre los que se refugiaban en la antigua cafetería del MACBA (que acabó destrozada). Muchos de los participantes de *Las Agencias* fueron desplazados a comisaría mientras que la dirección del museo se guarecía de los golpes tras los muros del CCCB. Este suceso, junto a que previamente la prensa se hizo eco de que el museo cobijaba actividades de dudosa legalidad, sirvió de detonante para que el Consorcio del MACBA (el Ayuntamiento, la Generalitat y la Fundación del museo) diera un toque de atención a Manuel Borja-Villel, tan efectivo como para frenar la continuidad de *Las Agencias*. Se exigió el despido de Jorge Ribalta (entonces responsable de actividades del museo) y llegó a peligrar la cabeza del propio director, pero contaban con un salvavidas: el Consorcio había aprobado con anterioridad ese mismo proyecto, por lo que tan solo pudieron quejarse y restringir “parte” de la libertad de ‘Las agencias’ (consecuentemente muchos de ellos renunciaron a continuar participando con el museo). El catálogo *Objetos Relacionales. Colección MACBA 2002-2007* relata parte de los hechos con la versión oficial, mucho más light de lo realmente acontecido”⁹³.

⁹³ BENAVENT, Alba. “Las agencias: del proyecto a la acción”. En *A*DESK, Instituto Internacional e Independiente de Crítica y Arte Contemporáneo*. <https://a-desk.org/magazine/las-agencias-del-proyecto-a-la/> (17.06.18)

En el análisis sobre el conflicto de ‘Las Agencias’ en el MACBA es preciso tener en cuenta la complejidad institucional del museo organizado a través de un consorcio en el que participan tres administraciones públicas (Ayuntamiento de Barcelona, Generalitat de Cataluña y Ministerio de Cultura) y una fundación privada (Fundación MACBA). Esta última fundación privada está formada por un grupo más o menos heterogéneo de personalidades ligadas al mundo de la empresa, el coleccionismo, la política y la cultura. En su origen la fundación fue la impulsora del proyecto de museo MACBA y estaba formada sobre lo que se ha denominado miembros de la ‘societat civil catalana’, empresarios y burgueses que también forman parte de otras entidades como el Círculo Ecuestre de Barcelona o el Cercle del Liceu. La dificultad de la gestión del museo ha tenido que ver con las dificultades para poner de acuerdo perspectivas políticas, económicas y culturales que en ocasiones colisionan. Para más información sobre el organigrama del museo <https://www.macba.cat/es/sobre-macba/transparencia/informacion-institucional-organizativa>

Para información sobre el origen del MACBA y la complejidad de su gestión entre el plano político y el cultural el documental: *MACBA: La dreta, l'esquerra i els rics* <https://www.youtube.com/watch?v=r9OEcEXdtU8>

Las Agencias mostraron los límites de la implicación política del museo. Tal vez por ello, la reflexión sobre las posibilidades transformadoras sociales del arte se desplazaron unos años más tarde fuera del centro de la ciudad al área del Besòs. A la demanda de representatividad del MACBA como interlocutor del panorama artístico de la ciudad, el museo respondía haciéndose eco de una representación social de la ciudad, de su conflicto. Primero en el centro, a través de ‘Las agencias’, y más tarde en el Besòs con *¿Cómo queremos ser gobernados?*. El problema es que *¿Cómo queremos ser gobernados?* parecía dar un doble salto con pируeta por encima de la ciudad. En primer lugar, desplazando la energía representacional de la institución fuera de ella, al margen, literalmente, al extrarradio. Y en segundo lugar, por un hecho colindante a la programación de la exposición. El comisario de *¿Cómo queremos ser gobernados?* fue Roger Buergel. Entonces, Roger Buergel ya había sido nombrado comisario de la siguiente edición de la Documenta de Kassel en 2007. La exposición en el MACBA parecía que podía ser un primer experimento o puesta a prueba de lo que más tarde desarrollaría en el gran evento artístico quinquenal. Sin embargo, si por algo fue conocida y recocida en el contexto barcelonés la Documenta 12 fue por la representación local del chef Ferran Adrià en calidad artista.

Por otra parte, la participación de Ferran Adrià pasó desapercibida y discreta: simplemente consistió en invitar cada día a cenar a una pareja escogida al azar de entre los visitantes de Documenta. La pareja era invitada a tomar un avión, un taxi les recogía en el aeropuerto de Girona y les llevaba hasta Roses y tras una estrecha carretera de curvas llegaban a la Cala Monjoi donde estaba sito el restaurante del que Ferran Adrià era el jefe de cocina, *El Bulli*. Allí eran invitados a cenar y gozar de la experiencia gastronómica del entonces calificado como mejor restaurante del mundo. Pasaban una noche en un hotel de Roses y regresaban a Kassel. El propio plano-guía de la Documenta en Kassel que todo visitante recogía para orientarse por las diferentes sedes del evento, incluía un recuadro en el que situaba el restaurante de Ferran Adrià como una de las sedes. En contrapartida, *El Bulli* mantuvo durante los cien días que duró el evento, una pequeña banderola de la Documenta. De igual forma, la entrada de la oficina de turismo de Roses mantenía una bandera similar. Esa participación aislada de *El Bulli* en

Documenta ofrecía una especie de metáfora sobre el papel del MACBA en relación con el contexto artístico de Barcelona. La falta de interés sobre los artistas de Barcelona por parte de importantes agentes destacados del panorama artístico mundial, ejemplificados en Roger Buergel, venía a incidir en la precariedad del sector, en su desconfianza hacia el museo y en su alejamiento. Más aun, cuando *¿Cómo queremos ser gobernados?* coincidía con un hecho que también había provocado daños colaterales en el sector: el Fórum Universal de las Culturas 2004⁹⁴.

3.3.3. Carlos Pazos y el contexto Barcelona

Un año después de la exposición de la colección Herbert, en 2007, el museo exponía el trabajo de uno de los artistas catalanes de la generación conceptual: Carlos Pazos. Bajo el título *No me digas nada* recogía treinta años de producción. Una exposición que no pretendía ser una antología de obras convencional sino subrayar el ligamen de Carlos Pazos con lo que el artista llamaba ‘poética del silencio’ y su transversalidad o incomodidad para situarlo tanto en la órbita del conceptual como del pop-art.

Tras el tanteo con fórmulas de acción política directa y una reflexión sobre el papel intelectual del arte, el MACBA continuaba con Carlos Pazos una cierta revisión del panorama local. En la temporada anterior, 2005-2006, había sido el turno de Ignasi Aballí con la exposición titulada *0 - 24 h*. De hecho *0 - 24 h* era el título de una producción nueva específica para la exposición: el

⁹⁴ El Fórum Universal de las Culturas 2004 organizado por el ayuntamiento de Barcelona y la Generalitat de Catalunya pretendía recuperar protagonismo de la ciudad de Barcelona. Haciendo un paralelismo con la Juegos Olímpicos del 92, el Fórum tomaba en esta ocasión como excusa para ese protagonista a la cultura como antes había sido el deporte. De igual manera, supuso una importante inversión económica para la reordenación del litoral marítimo de la ciudad tocante al río Besós, pero contrariamente a los Juegos Olímpicos no supuso un éxito en el campo cultural ni ofreció la esperada capitalidad cultural de Barcelona. Al contrario, fueron múltiples las voces críticas contra la celebración del Fórum y sus efectos en el frágil ecosistema cultural. ANDREU, Marc. *Barcelona en carne trémula. Movimientos sociales y crítica al Fórum Universal de las Culturas 2004* <http://fundacionbetiko.org/wp-content/uploads/2012/11/barcelona-en-carne-tremulamovimientos-sociales-y-critica-al-forum-universal-de-las-culturas-2004.pdf> (28.02.18)

registro de las cámaras de seguridad del museo en una película de 16 mm. La película iba acompañada de una revisión de sus trabajos, desde las huellas del calzado de los visitantes en la pared del museo, hasta los listados hechos con recortes de periódico. Además, la exposición de Ignasi Aballí fue contemplada como una coproducción que trajo consigo un valioso periplo europeo por el ZKM | Media Museum Atrium 8 de Karlsruhe, Ikon Gallery en Birmingham y el Museu de Arte Contemporanea Serralves de Oporto. Además en 2007 dos de las propuestas de Ignasi Aballí estuvieron presentes en la selección oficial de la Bienal de Venecia. Al mismo tiempo la colección del MACBA se mostraba haciendo referencia de manera destacada al trabajo que había desarrollado la Galería Cadaqués o, por ejemplo, mostraba la vídeo-instalación de Mabel Palacín, *La distancia correcta*, no en un espacio aparte dedicado al arte local, como había sido habitual, sino vinculada con el contexto discursivo del museo.

La exposición de Carlos Pazos buscaba insistir en una cierta revisión de lo que pasaba y había pasado en Barcelona, buscando un contexto de lectura de las prácticas artísticas desarrolladas en la ciudad.

La exposición del MACBA intentaba superar la noción de muestra antológica que recorriese ordenadamente su trayectoria, evitando una explicación cronológica de su trabajo y, al contrario, buscaba señalar su actualidad. Una dimensión contextual especialmente significativa en el caso de Carlos Pazos: por su paso disidente por el Grup de treball y por la pulsión negativa que inunda su obra, que tiene que ver con la crisis de la representación, un tema presente en las generaciones posteriores, por ejemplo, no en vano Carlos Pazos era el protagonista del vídeo de Jordi Colomer titulado *Pianito*, en el que Pazos era homenajeado. Efectivamente la exposición establecía cómo esa pulsión negativa en Carlos Pazos tomaba como objeto a sí mismo y lo explicitaba en una declaración del artista, “Yo quería ser nada”. Martí Peran en el texto del catálogo para referirse a Pazos recordaba a Andy Warhol y su famosa declaración sobre la superficialidad: “Si se quiere saber todo acerca de Andy Warhol simplemente miren la superficie

de mis cuadros y mis películas y a mí, y ahí estoy. No hay nada detrás”⁹⁵. En todo caso, era una lectura en consonancia con la línea programática de otras exposiciones del MACBA como la de Ignasi Aballí y explícita en el título de la exposición, con una doble negación: *No me digas nada*.

Negación, ‘poética del silencio’, desaparición del artista y multiplicación de trabajos en una visión caleidoscópica de la trayectoria de un artista: dibujos, ready-mades, pequeñas bromas sarcásticas, colección de objetos, desde Mickey Mouse, a lámparas terroríficas, pasando por guitarras eléctricas de juguete, de fotografías de Carlos Pazos como estrella cinematográfica (avanzándose a trabajos como los de Cindy Sherman), ‘gadgets’ re-inventando la idea de múltiples en merchandaising del artista, club de fans, etc. Ese deseo acumulativo y coleccionista de Carlos Pazos manifiesto en la exposición mostraba también un deseo programático del museo por cuestionar las nociones de autoría, originalidad, cultura, obra de arte y coleccionismo que estaban presentes en otras exposiciones como la de la colección Herbert.

Pero uno de los elementos fundamentales en la transición de las prácticas artísticas en los noventa implicaba la consideración del trabajo del artista como post-productor: el artista dejaba de ser un productor de objetos a realizar proyectos. Carlos Pazos mostraba que coleccionar objetos diversos formaba parte de un proyecto; que fotografiarse como una estrella mediática era un proyecto; que sus cortos con muñecos infantiles en historias tórridas en las que mezcla lo abyecto y el sarcasmo sobre iconos culturales conformaban un programa. Así denotaba que uno de los mecanismos de Carles Pazos tenía que ver con una cuestión crítica frente a la sociedad, usando el sentido del humor desde una perspectiva irreverente, incorrecta y sarcástica. También mostraba de esta manera la relación de Pazos con el ready-made de Duchamp. Y relacionaba crítica, ideología, idea, contexto, proyecto y humor.

La hoja de sala de la exposición de Pazos en el MACBA hablaba de la actividad del artista en tanto que ‘estorbo’ y relacionaba la idea del artista como alguien molesto. Pazos ofrecía una

⁹⁵ Martí Peran: *Pazos sin tregua* en *Carlos Pazos. No me digas nada. Macba*, Barcelona, 2007

dimensión política de las prácticas artísticas y proyectual. Pero también la aparición de su obra como ícono que ligaba ‘el grup de treball’ con artistas de la generación de los noventa como Jordi Colomer, mostraba la relación entre prácticas conceptuales y tradición Pop. Por un lado, la referencia al contenido y la multiplicidad formal, por otro, actitud crítica y uso del humor sobre la sociedad de consumo.

3.4. MACBA. Tras el relevo: la Tate como espejo y el informalismo como problema

3.4.1. Barcelona Global

Archivo universal fue la última exposición programada por Manuel J. Borja Villoch como director del MACBA. Comisariada por Jorge Ribalta, entonces jefe de programas públicos del museo, pero también fotógrafo, era una exposición que recomponía la historia de la fotografía del siglo XX como un archivo de imágenes, es decir, su papel en la composición de la imagen del mundo desde la voluntad de ser fiel a la realidad y al mismo tiempo la necesidad de manipularla consciente de la imposibilidad de ser objetiva. También, la exposición tomaba como caso de estudio la imagen de Barcelona en lo que era otra exposición incluida en la primera.

La fotografía se utilizaba como testimonio del proceso de transformación de Barcelona, de una evolución de su estructura urbana, de su crecimiento a golpes: la planificación del Ensanche, las dos exposiciones universales, la oscuridad del franquismo, los Juegos Olímpicos, el MACBA como operación higienista del antiguo ‘barrio chino’, su complicidad en los procesos del ‘gentrification’ y turistización del centro de Barcelona, el Fórum y la recuperación del litoral cercano al Besós, la irrupción del turismo... La exposición mostraba la evolución de la ciudad a través de la imagen que ha forjado de si misma. La fotografía y el archivo eran el tema de la exposición general y Barcelona era un caso de estudio en una exposición dentro de la exposición.

Frente a un museo al que siempre se le exigía representatividad artística local, a la hora de acercarse a la ciudad optaba por pensar más allá, en su imagen. Al mismo tiempo, el museo no perdía de vista su voluntad por desarrollar argumentos contra-hegemónicos y relatos alternativos en sus explicaciones. En este nuevo contexto expositivo, recuperaba nociones ideológicas parecidas a las que habían desarrollado con el proyecto de *Las agencias* en 2001.

Sobre si había voluntad en la búsqueda de un relato contra-hemónico o alternativo no cabe ningún género de dudas, el museo dejaba estrecho margen para interpretarlo de otra manera: en los textos de sala aparecían con insistencia las palabras ‘antagónico’, ‘hegemónico’ o ‘contra-hegemónico’⁹⁶.

Barcelona era el caso de estudio a través del cual explotar el concepto de contra-hegemonía, mostrando la función que había desempeñado la fotografía en tanto que constructora de archivos y categorizar la realidad: desde retratar las condiciones de vida de los trabajadores en la sociedad industrial a través de los trabajos de Rodchenko, Walker Evans o Dorothea Lange; tomando como ejemplo la reconstrucción del Pabellón Soviético que realizó El Lissitzky para mostrar el fracaso de los movimientos utópicos; de nuevo, como en *Bajo la bomba*, mostrando el uso de la propaganda por parte de los Estados Unidos durante la guerra fría a través de las portadas de la revista *Life*; usando la documentación de antropólogos como Margaret Mead y Gregory Bateson o Michel Leiris; o a través de las propuestas de Martha Rosler o Allan Sekula, dos artistas que ya habían aparecido de manera recurrente en diversas exposiciones del MACBA. La intención era mostrar cómo la fotografía del siglo XX constituía un archivo universal. Y cómo ese archivo universal no ha sido inocente o neutro, sino que implicaba un deseo denunciativo e implicado. De tal manera que la propia fotografía, como lenguaje, parecía manifestar un poder contra la explicación oficial, es decir, ser en esencia contra-hegemónica. Es así como quedaba justificada la exposición de fotografía en el conjunto de la programación del MACBA.

⁹⁶ <https://www.macba.cat/survey/> (16.06.18)

Las contradicciones de esta última exposición de la etapa de Manuel J. Borja Vilel en el museo reflejaban algunas de las contradicciones presentes desde su llegada. En primer lugar una extraña relación con la ciudad. Compleja con el contexto artístico y compleja con el contexto social. Es decir, por un lado intervenía en decisiones como el tipo de comisariado para Documenta en un contexto artístico de ciudad caracterizado por la precariedad. Y, por otro, preocupado por ofrecer una oposición crítica a los procesos político-sociales de la ciudad (por ejemplo, crítico frente a la turistización y la ‘gentrificación’ de la que él mismo era víctima y verdugo). Centrado en ofrecer un discurso contra-hegemónico desde una institución cultural pública que por el mero hecho de serlo se convertía en espacio que establecía los discursos hegemónicos. Hablar de antagonismo desde una institución pública podía parecer una especie de oxímoron, una cosa y su contrario al mismo tiempo, ya que aquello que propugnaba lo antagónico lo hacía desde una posición que era hegemónica.

3.4.2. MNCARS vs. MACBA

A finales de 2007 el hasta entonces director del MACBA, Manuel J. Borja-Villel, ganó el concurso para la dirección del MNCARS de Madrid. En ese contexto la prensa estatal destacaba aquél titular de que el nuevo director venía a convertir el museo madrileño en el MOMA del Siglo XXI. Con el concurso para la dirección del MNCARS se consolidaba el sistema concursal para la designación de directores de centros de arte, una reclamación del ámbito profesional del arte reivindicada por las diferentes asociaciones del sector. Se pretendía de esta manera eliminar el favoritismo, la designación a dedo, así como las destituciones por decisiones políticas. A través del concurso, en principio, la dirección quedaba ligada al proyecto presentado que, a su vez, había sido evaluado y decidido por una comisión de expertos. A pesar de todo ello, sobre la resolución

del MNCARS sobrevoló la duda y la sospecha, ya que el nombre del ganador circuló por la prensa antes de que el comité hubiese hecho pública su decisión.⁹⁷

Con el viaje de Manuel J. Borja-Villel a Madrid quedaba liberada la dirección del MACBA. El patronato del MACBA tomó dos decisiones simultáneas: igualar el salario del director del museo barcelonés al salario del director del MNCARS y designar como nuevo director el hasta el momento responsable de exposiciones de la institución, Bartomeu Marí. De esta manera el museo apostaba por la continuidad con una decisión tomada de manera interna. Sin embargo, presionados por el contexto social del arte que exigía claridad y concursos públicos, la intención inicial tuvo que ser revisada y convocar un concurso internacional para la dirección del museo. Tras varios meses de proceso, en abril de 2008 se hacía público el ganador del concurso público para la dirección de MACBA que, sin ninguna sorpresa, recaía sobre el ya nombrado Bartomeu Marí.

Tras el traspase de Manuel Borja-Villel al Reina y el cambio de dirección en el MACBA a favor de Bartomeu Marí, en 2009 ambas instituciones presentan sus colecciones al mismo tiempo. A semejanza de los esquemas promovidos por MOMA o la Tate Modern, la presentación de la colección se había convertido en el acto de puesta de largo de un Museo. En el caso de los dos museos de Madrid y Barcelona, la importancia de la presentación de la colección quedaba subrayada por el morbo que ocasionaba el cambio de dirección enfatizado por la competencia entre las dos ciudades (la relación MNCARS vs. MACBA y el doble relevo en la dirección era tratado por la prensa y la opinión del arte como si se tratase de un traspase o un episodio más en la pugna futbolística entre el Barça y el Real Madrid). El MACBA había necesitado un año casi exacto, mientras que el Reina, con una diferencia presupuestaria a favor del museo madrileño muy importante, necesitó un año y medio para empezar a repensar la caótica organización de salas que padecía el museo. Pero el recambio entre uno y otro museo no había sido solo de

⁹⁷ La crónica sobre la designación de Pepe Serra como nuevo director del MNAC publicada en el diario ‘El Punt / Avui’ por María Palau incidía directamente en las sospechas de poca transparencia de los procesos de selección: <http://www.elpuntavui.cat/cultura/article/479268-pepe-serra-fa-el-gran-salt-al-mnac.html> (20.06.18)

dirección. En ese año o año y medio buena parte del equipo del MACBA cambió, incorporándose al museo madrileño. Allí sonaban expresiones que se habían hecho populares en el museo de Barcelona como archivo, agencias y agenciamiento o contra-hegemonía; saltaban las comparaciones con el MOMA; se afianzaron las relaciones con el Prado que recordaban las declaraciones de Manuel J. Borja-Villel sobre las relaciones entre MACBA y MNAC... Aunque en Madrid en seguida sonaron voces que cuestionaban el modelo importado desde Barcelona: los artículos de José Luis Brea⁹⁸ a propósito del museo o las declaraciones de Fernando Castro Flores⁹⁹.

Tras la marcha de Manuel Borja-Villel, el ‘modelo MACBA’ no estaba acabado, sino que seguía con todo el equipo y todo el discurso, pero en el MNCARS. Mientras, en Barcelona no se oía ya hablar de archivos, ni de contra-hegemonías, ni comparaciones con otras instituciones, ni de agencias... Durante la edición de la Quam 2008 en el foro titulado *Criteri, discurs i discussió*, Bartomeu Marí era preguntado por los experimentos de acción social que había llevado a cabo el museo anteriormente, a lo que respondió escuetamente que, efectivamente, aquello habían sido experimentos y que ahí se quedaban. También, en una entrevista realizada poco después de su nombramiento resumía la distancia entre una etapa y otra con una comparación musical que tuvo fortuna: “A mi antecesor le gustaba Schubert y a mí Joy Division”¹⁰⁰.

Los cambios en la presentación de la colección del MACBA y, en general, en la programación del museo parecían evidentes desde el primer momento. De entrada, por una cuestión formal en la propia manera de exponer y presentar. Desaparecieron las vitrinas con sobreabundante información que tanto habían caracterizado la etapa anterior del museo. Se dejó de insistir en la discusión de cómo integrar el conceptual catalán en la colección, haciendo que estos se

⁹⁸ BREA, José Luis. *El cristal se venga. Textos, artículos e iluminaciones de José Luis Brea*. Barcelona: RM Verlag, 2014

⁹⁹ ALBARRÁN DIEGO, Juan. *Disputas sobre lo contemporáneo: arte español entre el antifranquismo y la postmodernidad*. Madrid: Exit. Producciones de Arte y Pensamiento, S.L., 2019.

¹⁰⁰ SERRA Catalina. “Bartomeu Marí toma el Macba”. En *El País* https://elpais.com/diario/2008/04/10/cultura/1207778407_850215.html (20.06.18)

integrasen en el conjunto de las prácticas conceptuales de los setenta. Chus Martínez sustituía a Bartomeu Marí como jefe de exposiciones y aparecía como cabeza visible museo. Al mismo tiempo se cambió la imagen externa del museo, actualizando los logos y la comunicación. Se abrió la Capella dels Àngels para acoger eventos en un formato menos museológico. Y el museo a través tanto de la dirección como de la presencia de Chus Martínez intentó ser más poroso con la ciudad. De entrada con la presencia de artistas de Barcelona en las diversas exposiciones: el tandem David Bestué y Marc Vives participó en el *Mal de la escritura* en 2009 y Domènec en *Modernologías* en 2010. Por otra parte, se iniciaba un repaso por los artistas que habían formado parte del conceptual en Catalunya y que aparecían recogidos en el catálogo de la exposición de 1992 *Art es just un mot*: desde Joan Rabascall en 2009 a Àngels Ribé en 2011. Bartomeu Marí insistía en hablar de arte, en dejar que los artistas y las obras se explicasen¹⁰¹. Y ahí es donde aparecían las grietas: porque el museo, el propio edificio, sin las coartadas intelectuales anteriores, sin una información apabullante, sólo con las obras de artistas con las que se pretendía establecer un diálogo, volvía a aparecer con toda su dificultad, con la capacidad de anestesia y de aplanamiento de sus blancas paredes hospitalarias.

Si la entrada de Chus Martínez como jefa de exposiciones del museo podía representar un cierto espíritu renovador en el MACBA, este pareció eclipsarse enseguida. Ese espíritu renovador pareció coincidir con la efectiva aparición fulgurante de Chus Martínez, que duró en el cargo poco más de un año, cuando renunció a su cargo para formar parte del equipo curatorial de la Documenta 13 de Kassel.

El cambio de dirección en el museo coincidió con la aparición de la crisis económica global desatada desde 2008. La crisis, sin duda y como veremos, afectó a amplios sectores del arte y su progresión institucional. Para el MACBA supuso que ya no podrían programarse exposiciones con ambición intelectual propiciada por grandes presupuestos como habían significado *Bajo la*

¹⁰¹ ARMENGOL, David. “Entrevista a Bartomeu Marí, El museo no tiene ni debe hacerlo todo”. En *A*DESK, Instituto Internacional e Independiente de Crítica y Arte Contemporáneo*. [https://a-desk.org/magazine/el-museo-no-tiene-ni-debe-hacerlo-todo/\(28.06.18\)](https://a-desk.org/magazine/el-museo-no-tiene-ni-debe-hacerlo-todo/(28.06.18))

Bomba o *Un teatro sin teatro*. Y, al mismo tiempo, la duración de las exposiciones se empezó a estirar hasta los seis meses. *¿Estáis listos para la televisión?*, la última propuesta de Chus Martínez, permaneció desde principios de noviembre de 2010 hasta finales de abril de 2011, contrastando el dispendio en la instalación de grandes pantallas de proyección con el hecho de que se trataba de vídeos muchos de ellos accesibles desde internet. La propuesta de Latifa Echakhch para la Capella dels Àngels también se mantuvo durante seis meses. La sala de turbinas de la Tate Modern también programaba exposiciones de seis meses. Su objetivo era muy claro: dado el número de visitantes interesados en arte contemporáneo que tiene la capital británica muchos, aun no viviendo en Londres, pueden quedarse con la sensación de que más o menos han seguido toda la programación. El problema en el MACBA era preguntarse si los proyectos de la Capella tenían realmente suficiente peso y público para aguantar seis meses.

Cundía la sensación de que el MACBA se había parado: las paredes blancas, los tiempos prolongados de las exposiciones, las crisis internas y, en el extremo, en 2012 la reducción de la plantilla en un 10%. Ese era el signo de la crisis, de una institución sobredimensionada ahora en ralentí. Parecía que el relevo frente al MNCARS realmente se había producido. Y así se destapaban también viejos fantasmas sobre la colección y su delimitación: la discusión sobre cuál de las dos colecciones, MNAC o MACBA debía acoger el pasado de la pintura informalista catalana, ya que se trataba al mismo tiempo de un movimiento de vanguardia contemporáneo y del contexto catalán o barcelonés.

3.4.3. El regreso al orden en la colección

Al cumplirse poco más de un año de la designación de Bartomeu Marí como nuevo director del MACBA, el museo presentaba su colección renovada. Bajo el título *Tiempo como materia*, la

exposición de la colección se convertía en una auténtica presentación pública de las intenciones de la nueva etapa del museo.

En el 2009 MACBA daba una imagen insólita hasta entonces: colas de gente para entrar y salas llenas de turistas (por ejemplo, durante la presentación de la colección Herbert, las salas del museo aparecían vacías). Efectivamente esa nueva afluencia de público sin duda tenía que ver con la evolución turística de la ciudad. Así, en mayo, durante la inauguración de la nueva presentación de la colección, el museo estaba lleno. Contrastaba con inauguraciones anteriores, como la de la colección Herbert, en las que predominaba la imagen de un museo con salas vacías de visitantes. El nuevo periodo del museo había supuesto una insistencia en la comunicación. Frente a las expresiones cultistas que habían dominado la comunicación del MACBA en otras presentaciones anteriores, en 2009 la comunicabilidad recorría las páginas de la breve publicación que se ofrecía como manual para la visita de la colección¹⁰². La distancia entre aquella jerga compleja de la que había hecho gala el MACBA se resumía en aquella expresión que hizo célebre el nuevo director, Bartomeu Marí, nada más tomar el cargo al referirse a sus preferencias por Joy Division frente a las de su antecesor, Manuel J. Borja-Villel, más próximo a Schubert. Una declaración que en las páginas del breve manual de la colección se explicitaba en el deseo de ser “contemporáneo antes que museo”¹⁰³.

La comparación con Manuel J. Borja-Villel respondía a la honda huella que su gestión durante casi diez años en la dirección del museo había dejado: intentado fijar una imagen propia y personal del museo hasta el punto que el mismo proceso de elección de la dirección se cuestionaba la necesidad de un concurso por el fuerte carácter que ya tenía el museo, como si el museo fuese tan encarrilado que diese igual quien fuese su director. Para hacer más evidente la comparación entre el MACBA de Borja y el de después de su paso se sumaba la coincidencia entre la presentación de la renovada colección del MNCARS y la del MACBA. Ambos hechos

¹⁰² *Tiempo como materia. Colección MACBA. Nuevas incorporaciones*. Guía de la exposición. MACBA, 2009

¹⁰³ Ibid, p. 1.

eran significativos para comprobar las intenciones de cada museo. De hecho, habían convertido a la presentación de la colección en el hecho más destacado de la función del director, en su auténtica presentación. Todo ello, en términos más generales, hablaba de la renovación de los museos hacia su concepción más conservadora: la colección. Como si, en el nuevo periodo de crisis económica, ya no hubiese hueco para la experimentación, dejando atrás intentos por probar la resistencia de las instituciones de arte apostando por el centro de arte en tanto que espacio relacional como lo había hecho el Palais de Tokyo de Nicolas Bourriaud y Jérôme Sans. Frente a ello, la colección significaba un regreso al orden en la función del museo. También las últimas bienales de Venecia en 2007 y 2009 habían perdido el interés prospectivo (sobre todo frente a la comisariada en 2005 por María de Corral y Rosa Martínez, especialmente en la voluntad especulativa de la última), la Bienal de Venecia se había convertido en un museo. Así que los museos aprovechaban el tirón para mostrar su versión más conservadora y su fortaleza a través de la colección. Las crisis pueden traer riesgo, pero también conservadurismo.

La presentación de la colección como campo de batalla servía para discernir donde estaban los cambios más significativos que, a la postre, anunciaban el futuro rumbo del MACBA en relación con su trayectoria anterior. En primer lugar, la comparativa con el MOMA desaparecía. La discusión sobre el espacio de la hegemonía en arte y si el MACBA formaba parte de un archipiélago o un nodo con otros centros que desbanca el modelo piramidal y autoritario que representaba el museo neoyorquino, ya no estaba presente. En segundo lugar, el museo había modificado el propio lenguaje con el que el se dirigía al receptor: nada de jergas complejas ni expresiones como ‘griegsoniano’; tanto en las hojas de sala, como en la publicación guía de la colección era perceptible un renovado esfuerzo por hacer al museo próximo, comunicable, poroso, intentando que trasmitiese y pusiese en marcha su responsabilidad como ‘activador de significados’. Una estrategia que subrayaba que el interés ya no estaba en discutir con el MOMA, sino en discutir con el visitante, en una labor de proximidad y pedagógica. Y también mostraba la necesidad del arte contemporáneo por encontrar cómplices, salvar barreras y responder amablemente al estado de privilegio en la producción cultural que se le había otorgado mediante

la proliferación de exposiciones como fenómeno turístico. Se trataba de sacar rentabilidad de ello. A la pregunta sobre los nuevos públicos, la misma publicación-guía de la exposición respondía con una simple apelación al público, a la necesidad de encontrar interlocutores, interesados: “nos interesa la incidencia del arte en la gente”¹⁰⁴.

También la publicación-guía explicitaba un deseo de ser “antes contemporáneo que museo”. Lo que se concretaba en mostrar la producción artística del periodo que fuese en la contemporaneidad y no en un contexto histórico pasado, sino como registro interpretable desde la actualidad. Se intentaba evitar asimilar la palabra ‘museo’ a ‘historia’ y evitar elementos exteriores a las obras que las expliquen. Es decir, en la nueva presentación de la colección habían desaparecido las famosas vitrinas llenas de documentación que habían sido marca del MACBA. Solo al inicio aparecía la documentación con la referencia a la exposición de las nuevas vanguardias expresionistas americanas en el Palau de la Virreina inaugurada por Franco en 1955, loada por el régimen que aprovechó la coyuntura para apropiarse del Informalismo y Tàpies como expresión máxima del carácter creativo puramente español. Sólo ahí se recuperaba la manera de explicar que había caracterizado al MACBA¹⁰⁵.

Pasada esa entrada franquista, la exposición intentaba que las obras se explicasen por si mismas (con la ayuda textual de las hojas de sala) y por contagio: del grupo Cobra y el proyecto New Babylon, pasando por el Situacionismo, hasta Hans Hacke, Matta-Clark o Robert Smithson, para acabar con Geco y dar un salto a la abstracción geométrica de Chancho o Soledad Sevilla; o del Pop-Art, versión británica de Richard Hamilton, a Pazos y Miralda, para acabar en Tere Recarens. Así, la historia del arte, aunque marcaba las líneas conductoras de la colección, lo hacía trazando recorridos de afinidades que iban del pasado al presente o que no tenía problemas en mostrar a los artistas no como piezas en el rompecabezas histórico sino como productores en activo.

¹⁰⁴ Ibid, p. 4

¹⁰⁵ MARZO, Jorge Luis. *Arte moderno y franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España*. https://www.soymenos.net/arte_franquismo.pdf (28.03.18)

Siguiendo con publicación-guía, explicaba que “el MACBA es un museo de artistas”¹⁰⁶. Es decir, más que en el campo de la historia del arte o del arte como testimonio de la historia, el museo quería situarse como testigo activo de la producción contemporánea. Frente al ensayo o el archivo apostaba por la creencia en la capacidad de defensa de las producciones artísticas por sí mismas: la instalación de Matt Mullican, la recuperación de una obra de David Lamelas o el escenario de Rita McBride. Sin embargo, esa voluntad por rescatar la contundencia de las obras tropezaba con dos escollos. El primero, la dificultad para exponer algunas de las obras del conceptual. Una dificultad que no era única del MACBA. Pero, algunos de los trabajos del ‘Grup de Treball’, de ‘Tucuman Arde’ o incluso los vídeos de Vito Acconci o Bruce Naumann, pese a su importancia y significación, por su carácter de archivo y efímeros no encajan en el efecto escenográfico y turistizante que habían adquirido los museos. El segundo problema, apostar por las obras y su contundencia en la presentación provocaba un efecto de cierta desolación frente a un edificio difícil de una arquitectura compleja, un edificio que en los últimos años había ido ocultándose tras múltiples modificaciones con paredes falsas y que ahora reaparecía.

Finalmente, esta nueva presentación de la colección llevaba por título *Tiempo como materia*. Insistía en esa referencia a una dicotomía que opondría a la historia del arte y el arte en presente al enunciar algo así como que la historia se lee en tiempo presente. Pero, también que el arte y esos artistas que el museo quería hacer protagonistas, se leían en términos de experiencia. El arte como experiencia presente era una línea fuerza de la presentación de la colección. A partir de ahí se articulaban esas otras líneas que no eran históricas sino de interpretación y lectura en presente. Pero aparecían los problemas: la presencia del edificio, los modos de exposición de obras que son rastros y que precisan o que se subrayan con mayor apoyo textual y contextual más allá de hojas de sala inteligibles; el museo como cubo blanco. Si la misión era reconciliar arte y público, un paso podía ser abandonar la jerga artística y compleja que expulsa y segregá, otro tenía que ser ir más allá del pase de diapositivas o ilustraciones en un catálogo de lujo. De hecho, esa noción del

¹⁰⁶ Ibid.

arte como lujo ilustrativo sería la que a la postre provocaría la mayor crisis del museo, con la censura sobre la exposición de la obra de Ines Doujak, *Haute Couture 04 Transport*, en la muestra *La bestia y el soberano* en 2015. Una escultura en la que la activista bolivariana Domitila Barrios era sodomizada por un zorro mientras parecía sodomizar a un personaje con rostro remotamente familiar con el entonces rey de España. El intento de censura de la exposición, en una tentativa de vetar la obra por parte de los poderes fácticos que gobernaban el MACBA, mostró los límites del museo y su condición política, las obras solo podían ser ilustraciones para el sector dirigente. Un episodio que desde la presentación de la colección en 2009 hasta esa primavera de 2015 cerró la etapa de Bartomeu Marí al frente del museo.

3.4.4. MNAC y MACBA

Durante 2010 volvía a plantearse la discusión sobre las líneas de separación entre MNAC y MACBA. Tal y como traía a colación Teresa Sesé en *La Vanguardia*, la cuestión parecía reducirse a una disputa sobre el informalismo¹⁰⁷. No dejaba de resultar extraño que el MNAC teniendo la perspectiva de historiar, museizar y explicar más de tres mil años de producción artística se concentrarse en discutir sobre los 20 años que van de 1950 a 1970. Parecía como si en la dirección del museo, a cargo de Maite Ocaña, pesase el haber dirigido el Museo Picasso de Barcelona, volcando sus intereses más hacia la contemporaneidad o, al menos, la modernidad que hacia el extraordinario legado Románico.

Hemos visto cómo el MOMA servía como modelo del MACBA, aunque fuese para plantearse a la contra. Recordemos que los propios patronos del del MOMA declaraban de manera informal que el MACBA era el MOMA del Siglo XXI. Pero en el contexto museístico barcelonés y catalán la cuestión también se situaba en el encaje institucional que podían tener MACBA y MNAC

¹⁰⁷ SESÉ, Teresa. “MNAC y Macba, a la greña”. En *La Vanguardia* <https://www.lavanguardia.com/cultura/20100721/53968289454/mnac-y-macba-a-la-grena.html> (02.04.18)

con una referencia que ya no era el MOMA, sino la doble sede de la Tate en Londres: Tate Britain y Tate Modern.

Bartomeu Marí, pensando también en la Capella del MACBA como una programación que quería emular la disponibilidad en grandes producciones de la Turbine Hall, se refería a que el modelo de articulación entre las dos colecciones de Barcelona tenía que ser el de la Tate en Londres: la Tate Britain para los artistas ingleses de todos los tiempos y la Tate Modern para el arte contemporáneo desde una perspectiva ‘glocal’. Así el MNAC, Museo Nacional de Arte de Catalunya, estaría dedicado al arte catalán de todos los tiempos, y el MACBA, Museo de Arte Contemporáneo, al arte contemporáneo de cualquier latitud. Efectivamente, la Tate Modern en Londres convive con la Tate Britain. Los papeles están bien diferenciados: mientras la Tate Modern se dedica al arte contemporáneo, de dónde sea, la Tate Britain al arte británico de todos los tiempos, de William Turner a Damien Hirsch. De hecho, el ejemplo del pintor británico no es azaroso, la Tate Britain acoge cada año el famoso Premio Turner que se otorga a un joven artista inglés: reafirmando que la institución se dedica al arte inglés, incluido el contemporáneo.

Pero ese modelo en Barcelona se encontraba con un obstáculo que centralizaba el debate: el informalismo. Por un lado, como arte contemporáneo era tarea del MACBA, pero como arte catalán correspondía al MNAC. Es decir, en Barcelona la división entre MACBA y MNAC se plantaba más en términos historicistas, que en la división global/local que articulaba la identidad entre Tate Britain y Tate Modern. El MACBA dedicaba una exposición a la historia de la galería Cadaqués, mientras que el MNAC programaba una exposición de la Tate Modern que relacionaba a Duchamp, Picabia y Man Ray: mientras el primero llevaba a cabo una revisión en clave historicista de un episodio del arte catalán, el otro dedicaba una muestra a tres fundadores del arte contemporáneo del contexto global.

La discusión sobre los límites geográficos e históricos de la colección precedió a la presentación en 2013 de la colección del MACBA junto con la de la Fundació ‘la Caixa’ ocupando todo el

edificio del museo con el título *Art, dos punts*. Una gran campaña marketing previa a la inauguración de la exposición anunciaba que el arte contemporáneo había llegado a Barcelona. Con el slogan 'Viu l'art contemporani' se llamaba a visitar el MACBA. De tal forma que parecía que, por un lado, el museo delimitaba su espacio como el del arte contemporáneo. Pero por otro, la insistencia y la campaña de marketing levantaba la suspicacia de que el museo abría sus puertas, por fin o por primera vez, al arte contemporáneo. Lo cual resultaba cuanto menos extraño: ¿a qué se había dedicado hasta entonces, sino? Y ¿acaso no había habido arte contemporáneo antes en Barcelona? Parecía que la herida entre el museo y la ciudad no acabase de cicatrizar nunca.

Los dos puntos a los que refería el título, *Art, dos punts*, hacían referencia a que había dos colecciones. Nada más. No había más relato. Manuel J. Borja-Villel se esforzó en definir un relato llamativo para el MACBA: básicamente, que el MOMA mentía, que nos habían mentido siempre explicando una historia que no era así o que podía ser de otra manera, que había sido explicada solo desde un punto de vista. ¿Qué es lo que explicaba ahora el MACBA? Tal vez que los artistas catalanes también eran interesantes, en un insistente deseo de justificación a lo largo de las salas, como si un complejo de culpa atenazase al museo consciente de que había una idea instalada en la ciudad de que lo que sucedía en el MACBA no tenía que ver con el contexto de Barcelona. En cada sala se intentaba justificar la inclusión de algún artista de Barcelona como cuota local. Esa cicatriz entre el museo y la ciudad tampoco parecía resolverse con la cuota. De la misma, manera que el marketing no podía solucionar la falta de contenidos del museo.

Lo que sí era sintomático era la entrada de, precisamente, el marketing en el museo justo antes de 2015 y la destitución de todo el equipo más la dimisión de Bartomeu Marí tras intentar censurar una obra que mostraba al monarca español sodomizado. En esa ocasión, el museo no solo ocupó portadas de periódicos sino que abrió noticiarios en la televisión.

3.5. El encaje institucional

3.5.1. Hacia un contexto trabado institucionalmente

Como he señalado, el siglo XXI se iniciaba después de un intenso proceso de institucionalización artística en España. Partiendo de muy escasas instituciones dedicadas al arte contemporáneo, los museos y centros de arte proliferaron en un proceso que no es único sino que coincidió con el afianzamiento del sistema del arte global. Aunque lo que sí resultaba característico era la velocidad y la intensidad del proceso de construcción de instituciones artísticas al sur de los Pirineos. Contrastaba tal fiebre con el proceso según el cual se había llevado la red de FRACs en Francia. Jack Lang, Ministro de Cultura francés desde 1982 y en diversos cargos relacionados con la cultura en Francia hasta mediados de los años noventa, promulgó la descentralización cultural del estado francés. Esa descentralización también afectó al arte contemporáneo con la construcción de una red de centros de arte dedicados a colecionar arte, los llamados FRACs, Fonds Régionaux d'Art Contemporain. Inicialmente estaban destinados a la construcción de patrimonio a través de la compra de obra y la formación de colecciones regionales. En plena explosión del mercado del arte en los ochenta, la compra parecía suponer un apoyo al artista y a las galerías, que a su vez provocaría la aparición de revistas, etc. Durante los noventa, algunos FRACs empezaron a reformular sus políticas apostando directamente por la producción y la exhibición más allá de la compra. Este movimiento implicó la búsqueda de lugares para la exhibición, a veces una escuela de Bellas Artes e incluso el hall de algún ayuntamiento, para

finalmente convertirse en auténticos centros de arte con programación, apoyo a la difusión del arte entre las escuelas, colección y programas de producción¹⁰⁸.

Los museos y centros de arte en España se construyeron como, más tarde ya durante la crisis, se construyeron aeropuertos: primero el edificio y luego los contenidos, es decir, primero el aeropuerto confiando en que se establecerían nuevas rutas aéreas, de la misma manera que los museos parecían esperar que las colecciones y programaciones aparecerían por generación espontánea. Así, en ninguno de los dos casos se respondía a una necesidad o a un análisis de contexto: abrir un aeropuerto y ya llegarían los aviones; o abrir un museo y ya llegarían las exposiciones.

En Barcelona la progresión institucional fue más paulatina que en el resto del estado y partía de una serie de redes trazadas desde los años setenta y ochenta: el Museo Picasso, la Fundació Joan Miró, la Fundació 'la Caixa' en el Palau Macaya y las programaciones esporádicas en espacios como el saló del Tinell, el Palau Moja o el Palau Robert contribuían al grueso de la programación institucional en arte contemporáneo de Barcelona. A ellas se sumaron a lo largo de los años noventa: instituciones que partían de la iniciativa política como el Centre d'Art Santa Mònica dependiente de la Generalitat de Catalunya, la Virreina y la Capella del Carrer Hospital dependientes del Ajuntament de Barcelona y el CCCB iniciativa de Ajuntament y Diputació de Barcelona; otros como el MACBA, siendo iniciativa política del Ayuntamiento de Barcelona y la Generalitat de Catalunya, partían de una colección iniciada por la denominada 'Sociedad Civil Catalana' (en realidad, un grupo de coleccionistas y empresarios) destinada a un futuro museo de arte contemporáneo; y otras como la Fundació Tàpies respondía al interés de Antoni Tàpies por dar espacio a su obra emulando a Joan Miró.

La explosión institucional desde principios de los noventa obligaba a buscar formas y modelos de encaje entre las diversas instituciones.

¹⁰⁸ <https://www.frac-platform.com/fr/les-frac> (20.09.18)

En los años noventa, la Sala Montcada de la Fundació 'la Caixa', el Espai 13 de la Fundación Miró y la Capella de l'Antic Hospital tenían por objeto destinar el encargo de programaciones a jóvenes comisarios que hacían una propuesta anual de exposiciones con también jóvenes artistas. Estos ciclos comisariados anualmente daban trabajo y visibilidad a las generaciones recientes de artistas y comisarios con nuevas producciones. De hecho, se convirtieron en una especie de 'cantera' de comisarios o un máster en comisariado remunerado. Al mismo tiempo, daban la posibilidad de mostrar un proyecto importante por parte de los artistas. Así el MACBA podía cumplir su papel museístico, cubierto hasta entonces por el Centre d'Art Santa Mónica, la Fundación Miró y la Fundació Tàpies. Para ilustrar hasta qué punto esas otras instituciones cubrían el papel centralizador de un museo, previo a la inauguración del MACBA, el Centre d'Art Santa Mónica había mostrado exposiciones de Pistoletto (1990), Francesc Torres (1991), General Idea (1992), el conceptual catalán en *Art es just un mot* (1992), Carlos Pazos (1993), Joseph Beuys (1993) o Chris Burden (1995). Mientras que la Fundació Tàpies había mostrado exposiciones como Krzysztof Wodiczko (1992), *En l'esperit de Fluxus* (1994), *Els límits del museu* (1995), Jana Sterbak (1996), Paul Thek (1996), Ana Mendieta (1997) o Marcel Broodthaers (1997).

Si, como he señalado, MACBA y MNAC se comparaban con Tate Britain y Tate Modern, la comparación con Londres también podría llevarse hacia otras instituciones. Además de la Tate en Londres había un puñado de centros de arte, más pequeños como Whitechapel, Serpentine Gallery o Chisenhalle que podían ser comparables a la Sala Montcada de la Fundación 'la Caixa', la Capella, l'Espai 13 o Metrònom. Instituciones que trabajaron en el fomento de un caldo fértil, provocando la aparición de nuevas generaciones de artistas, de comisarios y de críticos, y generando competencia. Pero, el ejemplo de Londres se puede llevar más lejos. En Londres también conviven instituciones como el ICA o la Barbican Gallery que se dedican a una visión transversal de la cultura y en las que entra desde cine a literatura, e incluso la ópera (es el caso del Barbican). Instituciones que podían encontrar su paralelismo barcelonés en el CCCB, la Virreina reconvertida desde principios de los 2000 en Centre de la Imatge o el rebautizado desde

2008 Arts Santa Mònica como espacio dedicado al pensamiento, cultura, ciencia, es decir, a la transversalidad. También había otros espacios en la capital británica como la Fundación Henry Moore, el V&A o Bloomberg Space que podían encontrar su paralelismo en los espacios de la Fundació 'la Caixa' (primero en el Palau Macaya y desde 2002 en CaixaForum), la Fundació Joan Miró o la dedicada a Antoni Tàpies, en el sentido de que se trata de grandes instituciones dedicadas al arte y la cultura contemporáneas pero que parecen cumplir papel complementario o paralelo a la línea marcada por las instituciones dependientes directamente de las administraciones públicas.

En la entrada del nuevo milenio, el panorama institucional del arte parecía tan bien trabado como el inglés: estructuras de exhibición y formación curatorial de base con los ciclos curatoriales de sala Montcada, Espai 13 y Capella; el MACBA en tanto que principal espacio museal; y una serie de instituciones 'intermedias' para la muestra de proyectos más desarrollados que los de los 'projects rooms' y exposiciones de tesis, desde la Virreina hasta la Fundació Tàpies, pasando por el Centre d'Art Santa Mònica.

3.5.2. El Born: Metrònom y la Sala Montcada

Durante los años noventa la zona del Born de Barcelona parecía destinada a ser un centro de actividad artística de la ciudad. El oscuro barrio de la Ribera y las callejuelas del Born marcadas por situaciones de exclusión social, parecían un lugar propicio para que se instalasen artistas y galerías y así llevar a cabo un lavado de cara del barrio aprovechando la presencia del Museo Picasso en plena calle Montcada. A pesar de las situaciones de precariedad social que marcaban al barrio, también estaban disponibles grandes locales y apartamentos. El modelo a seguir era el del SoHo neoyorkino: promover un espacio cultural y 'arty' para llevar a cabo operaciones de

higienismo social.¹⁰⁹ Efectivamente, algunas galerías y artistas se instalaron en el barrio. Pero ya a mediados de la década de los 2000, el Born había sucumbido a la turistización y, al margen de algunos talleres artesanales, los principales locales del barrio y del paseo del Born eran ocupados por grandes firmas comerciales. Además diversas galerías que iban desde las dedicadas a propuestas más convencionales, como la Galería Toni Berini, hasta otras que provenían del asociacionismo como la galería Artual, en el Born destacaban dos espacios: la Sala Metrònom y la Sala Montcada de la Fundació ‘la Caixa’.

Metrònom, iniciativa del coleccionista y empresario Rafael Tous, después de una actividad en relación con su colección de arte conceptual, tras cinco años cerrado, reinició su actividad como centro de arte a partir de 1995 y hasta 2006. De alguna manera en esos años cumplió un papel de centro de arte y espacio de investigación. Además de un centro de documentación y programaciones de actividades en relación con ‘nuevos medios’, desde performance hasta vídeo, la gran sala central de la sede en el carrer Fusina, se dedicó a nuevas producciones de artistas que hacían hincapié en la diversidad de medios y formatos.

En 1998 realizaba allí su primera exposición individual Daniel García Andújar. Artista afincado en Barcelona que iniciaba su trabajo desde el cuestionamiento de la tecnología. Daniel García Andújar se interrogaba sobre la capacidad de interacción y de democratización de la tecnología, utilizando sus propios medios, desde dentro de la tecnología. En la sala central de Metrònom había construido una enorme instalación de aparente sofisticada tecnología. Al entrar, una supuesta máquina —*The Body Research Machine*— realizaba una especie de escáner del espectador, tomando sus coordenadas físicas y composición química. Con esos datos el ordenador procesaba un interfaz para que el espectador interactuase con la instalación. Una vez dentro, cámaras, proyecciones, monitores y diferentes sensores parecían dispuestos para provocar diferentes efectos. Sin embargo, se trataba un simulacro en el que parecía que ocasionaba alguna de las proyecciones. La idea es que el espectador lejos de ser el sujeto actuante era el objeto.

¹⁰⁹ A propósito de la transformación de las ciudades a través de la imagen que proyecta la cultura: ZUKIN, Sharon. *The innovation complex: cities, tech, and the new economy*. New York, Oxford University Press, 2020

Simplemente presentaba una máquina ultramoderna e hipertecnológica, con todos los elementos de fascinación que contienen, con la misma falacia sobre nuestra capacidad de control sobre ella, provocando la misma perplejidad que el navegar por la web y, convendría decir, con igual inutilidad. Frente al simulacro tecnológico, redoblaba su condición de simulacro.

Daniel García Andújar planteaba, a través de la ironía, una crítica ácida a la supuesta cualidad interactiva y liberadora de la tecnología. La capacidad irónica del trabajo lo situaba en un contexto de recuperación de estrategias conceptuales y de ideologización de las prácticas artísticas que caracterizaba la programación de Metrònom. Daniel García Andújar subrayaba que el acceso universal y liberalizador a la tecnología no era posible, que tan sólo existía la ilusión de que era posible, su fascinación a través del simulacro. Su instalación reflexionaba sobre los mecanismos de exclusión de la tecnología mostrando sus supuestos mecanismos de liberación. Finalmente, *Interface@metrònom.es* daba título a la exposición y formaba parte de un proyecto más amplio, la empresa virtual *Technologies To The People* cuyo supuesto propósito era acercar la tecnología a los que no tienen acceso a ella, ‘homeless’, parados, drogadictos, países del tercer mundo...

Technologies To The People se convirtió en la ‘marca’ con la que Daniel García Andújar trabajó los siguientes años intentando desenmascarar los mecanismos de poder que operan bajo su falsa capacidad democratizadora de la tecnología.

Ese mismo año 1998, cerca de Metrònom, en la Sala Montcada de la Fundació ‘la Caixa’, Martí Peran desarrolló el ciclo de exposiciones titulado *A distància*, en el que también se daban cita cuestiones que tenían que ver con la revisión crítica de la modernidad y las referencias a la recuperación de estrategias del conceptual. La sala Montcada estaba destinada a proyectos específicos, nuevas producciones que aprovechaban el contexto de ese espacio a pie de calle. Por ejemplo, la exposición de Rirkrit Tiravanija tenía que ver con la actualidad de la teoría de la estética relacional planteada por Nicolas Bourriaud, al hacer de la exposición un lugar de encuentro, una situación, convirtiendo el espacio expositivo en una caravana en la que se sucedían desde una cena a base de noodles tailandeses hasta un concierto de rock.

En el mismo ciclo de exposiciones, el artista de Mataró Domènec mostró una propuesta en la que reflexionaba sobre la crisis de la modernidad. La propuesta de Domènec consistió en la reproducción de una habitación del hospital antituberculosis de Alvar Aalto en Paimio (Finlandia). Aunque no se trataba exactamente de la reproducción de la habitación diseñada por Aalto, sino que tomaba al pie de la letra una declaración del propio Aalto: “una habitación con gran cantidad de luz, con equilibrio de sus características acústicas y con un uso del color que garantice un ambiente general tranquilo”. Aalto pensaba en una arquitectura que desarrollase el funcionalismo hacia una dimensión humana, casi íntima. Sin embargo, Domènec convertía su habitación en un lugar ocupado por la luz multiplicada por fluorescentes (*24 horas de luz artificial* era el título de la exposición), totalmente blanco, con todos los objetos hechos en superficies suaves de madera y una fina capa de yeso, sin esquinas. La estrategia de Domènec consistía en llevar al extremo los argumentos de la modernidad para mostrar su paroxismo¹¹⁰.

El trabajo de Domènec planteaba una incomodidad física: una habitación que buscando la medida humana era incómoda y sofocante. Y planteaba una incomodidad intelectual: no buscaba un contra-argumento frente a la modernidad, ni desvelar sus errores, sino seguirla al pie de la letra para mostrar su disfunción en una estrategia comparable a la que desarrollaba Daniel García Andujar. La habitación de Aalto en Paimio era el punto de partida para planear un conflicto irresoluble con los objetos, con la representación y con los ideales de la modernidad.

3.5.3. 25 años de Espai 13 en la Fundació Joan Miró

En 2001 la Fundación Miró de Barcelona cumplía veinticinco años. Además de las exposiciones temáticas o individuales (como la que organizó sobre Marcel Duchamp en 1984), la institución

¹¹⁰ PERAN, Martí. *Domènec. 24 horas de luz artificial.* (Catálogo de la exposición en la Sala Montcada de Fundación 'la Caixa' del 27 de noviembre de 1988 al 17 de enero de 1999). Barcelona: Fundació 'la Caixa', 1999

había contribuido decisivamente en la construcción del panorama artístico de la ciudad sobre todo desde su ‘projet room’, primero el Espai 10 y más tarde el Espai 13. El Espai 13 seguía la lógica de ciclos curatoriales de espacios semejantes a la Sala Montcada y La Capella: un comisario dedicado a programar el conjunto de exposiciones de una temporada. El espíritu que Joan Miró quiso dar a su fundación, como lugar de estudio e investigación para el arte contemporáneo, parecía concentrarse a lo largo de esos años en las programaciones encargadas a nuevos comisarios en el Espai 13. El 25 aniversario de la Fundació Joan Miró sirve como ejemplo de la función del espacio ya que para celebrar su efeméride, ese año el Espai 13 fue programado conjuntamente por sus tres últimos comisarios Ferran Barenblit, Frederic Montornés y Mònica Regàs. Los tres comisarios querían reafirmar aquel espíritu de Joan Miró al expandir el Espai 13 hacia otros espacios del centro e incluso salir fuera de él, y al apostar por artistas como Joseph Grigely o Douglas Gordon que nunca antes habían expuesto en Barcelona y por un artista como João Louro de la nueva generación de portugueses en los noventa que renovaron también la escena artística del país.

El único artista que mostraba su trabajo en el propio Espai 13 era precisamente João Louro con *La pensée et l'erreur*: una serie de grandes paneles indicadores de tráfico en los que las referencias habituales de distancias y direcciones habían sido sustituidas por referencias culturales. Louro intercambiaba los datos de la realidad por datos culturales y emocionales y así reclamaba una mirada más intensa que pusiese en duda las supuestas verdades y certezas externas.

La propuesta de Joseph Grigely era casi ilocalizable tanto dentro como fuera de la fundación. Joseph Grigely, sordo desde la infancia, había hecho de esa supuesta limitación una virtud y el objeto fundamental de su trabajo. Concentrado en cuestiones relativas a la comunicación humana, acostumbraba a exponer sus conversaciones escritas en trozos de papel, servilletas, folletos informativos o pequeños cuadernos realizados durante la preparación de una exposición. Toda esa información mezclada con otras referencias artísticas aparecía colgada en el tablón de anuncios de la fundación. Paralelamente realizó un cartel que se distribuyó por la ciudad: en él

aparecía una antigua fotografía de Joan Miró en una comida campestre acompañado de diversas personas con una única palabra sobre impresionada, ‘información’. Esa palabra y el cartel daban la clave del trabajo: la casi invisibilidad de su propuesta y su sutileza hablaban de cómo se trasmite la información en arte, cómo esa información es trabajada a diario por todos sus actores de una manera casi inconsciente, igual de invisible e impalpable que su obra.

En *Off Screen* (1998), Douglas Gordon proyectaba sobre una cortina la imagen de la misma cortina, el espectador al traspasar la proyección se convertía en el objeto de la obra, en el protagonista anónimo que mostraba su sombra reflejada en una cortina real y proyectada. Douglas Gordon planteaba un juego en el que realidad y ficción se solapaban, y signo y significado se cruzaban. Y, de nuevo en relación con la estética relacional, buscaba la implicación del espectador y su incorporación en la obra. También en *Untitled (I don't think this is working)* (1997) era el espectador el que activaba la propuesta al descolgar un teléfono en el que se oía a alguien pidiendo disculpas: el espectador era convidado a reconstruir la historia desde el otro lado de la línea telefónica, volviendo a ser al mismo tiempo sujeto y objeto de la obra.

3.5.4. La Virreina: *Guía secreta de la Rambla*

En 2010 la Virreina, el centro de arte dependiente del Ayuntamiento de Barcelona, dedicaba sus espacios a pensar Las Ramblas. *Guía secreta de la Rambla*, incluía varias exposiciones, entre ellas una dedicada a Ocaña, e intentaba trazar un retrato complejo de la calle más emblemática de Barcelona, que justamente por su carácter emblemático ha quedado tantas veces reducida a simplificaciones casi caricaturescas. Las exposiciones que conformaban la *Guía secreta de la Rambla* también mostraban las intenciones de la nueva dirección a cargo de Carles Guerra (que apenas se extendió un año más, nombrado director de Virreina en 2009, en 2011 entró a formar parte del equipo curatorial del MACBA).

Si el enclave privilegiado del centre d'Art Santa Mònica, también en las Ramblas en pleno meollo turístico de la ciudad, había propiciado la opinión de los diversos gobiernos de la Generalitat a pensar que debía ser un lugar para ‘publicitar’ Catalunya, respecto a la Virreina al ayuntamiento de Barcelona siempre había planeado que una de sus funciones era ‘publicitar’ la ciudad. A partir de 2009 el centro incorporó una descripción a su nombre: ‘La Virreina. Centre de la Imatge’. Entre una cosa y la otra, el conjunto de la exposiciones sobre Las Ramblas confluían para convertir a la institución en centro de la imagen ‘de Barcelona’, contagiada de una tendencia muy propia de la ciudad a pensarse y replantearse la ciudad cíclicamente, desde las exposiciones internacionales hasta los Juegos Olímpicos, etc. Buena muestra había sido la exposición *Archivo universal* en el Macba en 2007.

La idiosincrasia de La Virreina, dependiente del ayuntamiento de Barcelona, cuya principal preocupación era la ciudad, y sita en un enclave privilegiado, la Rambla, implicaba que su función pasase, entre otras, por dedicarse a pensar en esa imagen de la ciudad, como se construye o girar la mirada hacia el pasado para ver de que manera se explica. A ello habían respondido exposiciones que iban desde *Vostestaquí* en 2001 (para la que se pensó una arquitectura efímera que conformó las paredes del centro durante diez años, hasta 2011) a *Ciutadana Maria Aurèlia Capmany* un año más tarde. De cara a pensar la imagen de la ciudad y si el centro debía ser útil para la ciudad o para el propio gobierno de la ciudad, *Ciutadana Maria Aurèlia Capmany* y *Vostestaquí* exemplificaban dos extremos. En uno, el caso de *Ciutadana Maria Aurèlia Capmany*, convertía al centro de arte en un lugar apto para actos de explícita autopublicidad electoralista (de forma comparable a cuando el conseller de cultura de la Generalitat, Joan Manuel Treserras, afirmaba que el Centre d'Art Santa Mònica tenía que estar al servicio de la Generalitat¹¹¹); en el otro, *Vostestaquí*, servía para intentar revisar la producción artística local. La *Guía secreta de la Rambla* podía responder a un interés de ensimismamiento y autopublicidad de la ciudad por parte del ayuntamiento, sin embargo intentaba ir más allá del escaparate

¹¹¹ *Ante la dimisión de Ferran Barenblit del Centro de Arte Santa Mónica* en http://www.culturadebase.net/premsa/pdf/18-07-08_arte10.pdf (30.06.18)

publicitario, trabajar sobre una mirada y un imaginario más complejo que el de los tópicos que recaen sobre la Rambla.

El proyecto *Guía secreta de la Rambla* lo conformaban varias exposiciones. Una con imágenes de las Ramblas en la que había desde cuadros de Joaquim Vayreda, hasta fotografías de transeúntes en la calle barcelonesa de Breat Streuli, pasando por distintos documentos históricos (fotografías, carteles, libros, películas...) de más de un siglo de historia (desde documentación de sucesos relacionados con las bombas anarquistas hasta celebraciones de las victorias del Barça). Como si se tratase de un inventariado y una documentación histórica este apartado también incluía algunas obras como la colección de retratos de Jaume Pitarch hechos por pintores callejeros o el *Diario de un ladrón* de Jean Genet. La segunda y la tercera exposición dentro de *Guía secreta de la Rambla* recogían los archivos fotográficos de Frederic Ballell y Xavier Miserachs. Y, finalmente, la cuarta estaba dedicada a uno de los últimos personajes emblemáticos de la Rambla, Ocaña.

Ocaña, el artista y el personaje, ayudaban a reconstruir la historia de una Barcelona en el borde de la transición, emigrante, canalla, libertina, sucia, una ciudad gris, que sin embargo, mucho antes del exceso de diseño, encontró algunas luces y algunas islas de libertad. La recuperación de Ocaña explicaba una ciudad que ya no existía y también la actitud de un artista que iba más allá de sus pinturas y que en la exposición quedaba bien retratada, justamente, porque no se limitaba a exponer su 'obra' sino que estaba llena de documentación de la propia vida y las actitudes de Ocaña.

En esta imagen de la Rambla las intenciones que La Virreina. Centre de la Imatge buscaba era escapar del ensimismamiento al pensar la ciudad, evitar la demagogia y mostrar un espacio de complejidad sin autocoplacencia. En este sentido, la exposición se situaba en las antípodas del tópico sobre las Ramblas como crisol de culturas. Sin nostalgia, mostraba la crudeza de lo que

podía significar habitar la Rambla y aquella ciudad canalla, ser el escenario social de Barcelona o su posterior desnaturalización como lugar de turismo o celebraciones futboleras.

La exposición era la primera del nuevo rumbo que tomaba y que empezaban a tomar algunas instituciones en Barcelona. De entrada por ese deseo de no contentarse con discursos planos. Pero, más prosáicamente, por cuestiones básicas de organización expositiva. La estructura arquitectónica, aquella efímera que había durado diez años, se empezó a desmontar, abriendo las ventanas a la Rambla (como guiño evidente a la exposición). De tal manera que el mismo centro se hacía más poroso, dejaba de tener el aspecto de búnker. También se había instalado un hall de entrada que ayudaba a articular el espacio y a hacer que el ingreso no fuese tan abrupto. Abrirse y ser más porosos sin renunciar a una cierta complejidad parecía un deseo que preocupaba a diversas instituciones de la ciudad.

3.5.5. Fundació Antoni Tàpies: *Contra Tàpies*

En 1990 abrió las puertas en el centro de Barcelona la Fundació Antoni Tàpies, en el carrer Aragó entre Passeig de Gràcia y Rambla Catalunya, en el antiguo edificio de la editorial Montaner i Simón. Pese a su centralidad en el mapa urbano de la ciudad, en plena ruta del modernismo, al lado de la Casa Batlló, la peculiar arquitectura del edificio hacía que el acceso a su interior fuese complejo: una entrada única y estrecha en el centro con una puerta giratoria tras la que aparecía una escalinata en bajada sin apenas hall de entrada. Así que, la Fundació Antoni Tàpies situada en un espacio central de la ciudad se caracterizaba por una entrada que más que aceptar al público lo expulsaba: desde la estrechez de la entrada, hasta las puertas giratorias como elemento clásico de disuasión de la entrada, para acabar en escaleras abruptas y ausencia de un hall acogedor para el visitante (en comparación, la Tate Modern, consciente de esa necesidad de acogida al usuario del museo, dispone de un enorme hall de entrada). De alguna manera, la

peculiar idiosincrasia de localización y arquitectura de la fundación ofrecía una metáfora perfecta de la situación del propio Antoni Tàpies en el conjunto de la cultura catalana: en el centro pero inaccesible¹¹².

Tras la inauguración, la programación de la Fundació manifestaba un interés por situar a Tàpies en el centro de la institución intentando provocar un debate artístico: exposiciones dedicadas al artista intentando tematizar su obra, desde miradas de otros artistas (*Tàpies vist per Llena*) o en relación a otros artistas que diesen contexto a su trabajo (desde los ‘povera’ como Jannis Kounellis o Mario Merz hasta aquellos con los que se podía relacionar de manara más ‘formal’ como Louise Bourgeois, Franz Kline o Sol LeWitt). De hecho, históricamente el gran problema de Tàpies tenía que ver con su famoso desencuentro con los artistas del conceptual catalán. De ahí todo el esfuerzo por relacionarlo con el presente. Sin embargo, la exposición de Fluxus en 1995 inició una serie de propuestas dedicadas a revisar prácticas artísticas comprometidas, conceptuales y ligadas a performatividad, mientras que Tàpies aparecía muy esporádicamente, casi recluido a las exposiciones de verano. Exposiciones como *Los límites del museo*, Hans Haacke, Jana Sterbak, Paul Thek, Ana Mendieta, Marcel Broodthaers, Lygia Clark, Dan Graham, Chris Marker, Merce Cunningham o Art&Language se programaron en el periodo durante el que Manuel J. Borja-Villel fue director de la Fundació, desde su inauguración en 1990 hasta 1998.

Hasta 2013 la Fundación no se decidió a acometer a Tàpies como problema, tanto por esa posición central del artista como por su impenetrabilidad: que estuviese en una posición central en la cultura oficial catalana y sin embargo desencajase con la contemporaneidad. Ese año, Valentín Roma comisarió *Contra Tàpies* que ocupó el conjunto de la Fundación en una reflexión compleja sobre el artista que le da título.

¹¹² La relación entre Tàpies-edificio y Tàpies-artista, en el centro pero inaccesible, se la debo a Antonio Ortega.

Tras 20 años de fundación se trataba de asumir a Tàpies. Hasta entonces su presencia se resumía a exposiciones temáticas: tres durante los dos primeros años de la institución, *La ansiedad de las influencias: Tàpies visto por Llena, Tàpies. Certezas sentidas y Tàpies. Comunicación sobre el mur*; *Tàpies. Celebració de la mel* en 1993; *Tàpies. El tatuaje y el cuerpo. Papeles, cartones y collages*, en 1998; *Tàpies. Escritura material. Libros*, en 2002; *Los carteles de Tàpies y la esfera pública*, en 2007; *Antoni Tàpies. Los lugares del arte*, en 2010; y *Antoni Tàpies. Cabeza brazos piernas cuerpo*, en 2012. La tematización y la presentación de sus trabajos en la sala de arriba de la Fundación hacía que se pasase de puntillas por el ‘problema Tàpies’. Valentín Roma, el comisario de la exposición, hablaba no de un problema sino de varios problemas en torno a Tàpies. En un diálogo público con la entonces directora de la Fundación, Laurence Rassel, enunciaba alguno de ellos. Insistió en que no había exposiciones en las que Tàpies hubiese participado con naturalidad de la tesis del comisario. En el texto curatorial explicaba que cuando había participado en exposiciones colectivas su inclusión había tenido que ver con una cuestión meramente formal (la especulación sobre las texturas, calidades, capas, colores o formas de la propia pintura) o histórica (con las excusas que sean intentando meter con calzador a Tàpies en los discursos temáticos como el teatro o el archivo)¹¹³.

Pero el ‘problema Tàpies’ tenía que ver básicamente con el desencuentro con los artistas conceptuales catalanes en una serie de artículos y cartas publicadas en 1973 en las que Tàpies manifestaba su desinterés por el grupo de artistas conceptuales catalanes (Francesc Abad, Antoni Muntadas, Jordi Benito y Antoni Mercader, entre otros). Ese desencuentro produjo un coste que ha recorrido toda su producción desde los setenta¹¹⁴. Si la genealogía del arte desde principios de los noventa se ha anclado en las prácticas conceptuales de los años setenta, ¿cómo insertar a Tàpies en una genealogía contemporánea si justamente hay rechazo de sus referentes? ¿Cómo insertarlo en estrategias comunes con otros artistas si desde ‘Dau al set’ (e incluso entonces) parece estar solo? La Fundación Tàpies lo había intentado en sus inicios a través del

¹¹³ <https://fundaciotapies.org/es/exposicio/contra-tapies/> (30.06.18)

¹¹⁴ DAL POZZO, Nataly. *La Polémica Tàpies y el Conceptualismo catalán 1973-1985*. Tesis Doctoral, Universitat de Vic, 2017.

diálogo, por ejemplo, con un artista que había estado ligado al arte conceptual como Antoni Llena, o de su inclusión temática en algunas exposiciones. La respuesta de Valentín Roma en *Contra Tàpies* consistía en proponer que era necesario desacralizar al pintor, cometer blasfemia: según él, y basado en Pedro G. Romero, desacralizar consistía en coger las imágenes y bajarlas de su pedestal, devolverlas a un dominio público, hablarles de tú a tú. Así que, finalmente, *Contra Tàpies* era un intento por restituir el uso de Tàpies, por llevarlo a un terreno de discusión común.

En *Contra Tàpies* Valentín Roma establecía tres narraciones que servían para pensar el papel de Tàpies en el contexto del arte contemporáneo de Barcelona, y por extensión del papel de la Fundación. Lo que denominaba ‘primera narración’ era un intento de tematización de algunas cuestiones que pasan a través de Tàpies, fuese el sexo llevado hasta la pornografía, fuese la importancia del texto desde la voracidad lectora del artista, o fuese la cuestión pictórica a través de lo mural y lo callejero. La segunda narración era una propuesta de diálogo de otros artistas actuales con Tàpies: Álvaro Perdices, Luis Guerra, Usue Arrieta y Vicente Vázquez, Isaias Griñolo y Pep Agut. Artistas para los que era ya una referencia antigua, no un contemporáneo, como si Tàpies fuese Duchamp o Malevich (pese a que Pep Agut insistiese en tratarlo de tú a tú, en que siempre ha mantenido un diálogo con Tàpies y para él ha sido una referencia). Isaías Griñolo con el proyecto *Abí está la pared* daba una respuesta explícita a ese ‘contra Tàpies’ mostrando aquellas cuestiones de índole política más espinosas en la biografía tapiana: la connivencia entre informalismo y franquismo en la que ni unos eran franquistas ni los otros tapianos pero se usaron mutuamente. Finalmente, la ‘tercera narrativa’ de la exposición recuperaba obras de Tàpies que no parecían Tàpies.

Valentín Roma proponía que la exposición sirviese para liberarse de Tàpies (sin prescindir de él, como había sucedido en la Fundació) y que a partir de entonces pudiesen surgir muchas otras lecturas, exposiciones y propuestas. Sin embargo, más bien lo que sucedió es que *Contra Tàpies* dio carpetazo al ‘problema Tàpies’. O Tàpies dejó de ser un problema al mismo tiempo que la Fundación tras un nuevo cambio de dirección (en 2015 Carles Guerra substituyó a Laurence

Russel) entró en un periodo de profunda crisis económica que afectó a las dinámicas expositivas del centro.

3.6. El desencaje

3.6.1. La Trienal de Barcelona: *Barcelona Art Report*

En 1997, el Ayuntamiento de Barcelona había planeado la celebración de un gran evento cultural que vendría a retomar el impulso de la ciudad como significaron los Juegos Olímpicos de 1992: el Fórum Universal de las Culturas 2004. De la misma manera que Barcelona'92 había servido para la renovación de la ciudad, pero también para la reconversión de amplias zonas de Poble Nou y el litoral barcelonés en suelo habitable y con ello abría la especulación inmobiliaria, el Fórum debía servir para ampliar ese proceso hacia las zonas limítrofes con el río Besòs y la llegada de la avenida Diagonal al mar. Para ello, la cultura, la globalización y la hibridación debían ser las excusas. Desde sus inicios, el proyecto del Fórum fue fuertemente criticado por sectores de la cultura de Barcelona. Básicamente se le achacaba que suponía tomar a la cultura como excusa para la reconversión inmobiliaria de nuevas zonas en la ciudad y detectaban un carácter megalómano que desatendía a la cultura de base de la ciudad. La celebración de Fórum supuso no pocos problemas con las diferentes instituciones de la ciudad que se implicaron a regañadientes. Es el caso de la exposición *¿Cómo queremos ser gobernados?* programada en la zona de la ciudad influenciada por el Fórum, coincidiendo con su finalización e intentando poner el dedo en la llaga sobre la gobernabilidad de la ciudad y sobre los procesos de especulación inmobiliaria. Como hemos visto, esa crítica, se produjo, sin embargo, de espaldas a los agentes

culturales de la ciudad e incluso de espaldas a los agentes sociales del barrio que mantenían la exposición cerrada. De igual forma el Fórum acabó siendo un fracaso y éxito al mismo tiempo pero en direcciones opuestas. Fracaso en términos de incidencia cultural y éxito como inicio del proceso de especulación urbanística sobre la zona litoral colindante al río Besòs.

Pero el efecto colindante de *¿Cómo queremos ser gobernados?* en relación con el Fórum sobre el panorama artístico barcelonés venía de más lejos. Como previo al Fórum se pensó en un evento que lo precediera y que compensara al sector artístico barcelonés ante las críticas que empezaban a caer sobre la celebración del evento. Así se programó para 2001 una *Trienal de Barcelona*, que en su segunda edición debía coincidir con el Fórum. Aunque esa segunda edición nunca llegó a realizarse. Y la primera a trompicones.

Rosa Martínez, que había sido ya la comisaria de la Bienal de Barcelona entre 1988 y 1992, y que venía de comisariar la *Manifesta I* en 1996 en Rotterdam, la 5a Bienal Internacional de Estambul y 3a Bienal Internacional SITE Santa Fe en Nuevo Mexico, parecía la candidata ideal para encargarse del nuevo evento artístico trienal en Barcelona. En efecto, no era la primera vez que se encargaba de un evento en formato de bienal en Barcelona. En 1988, 1990 y 1992, esta vez como evento previo a los Juegos Olímpicos, Barcelona acogió un proyecto cultural que llevaba por título la *Bienal de Jóvenes Artistas de Mediterráneo*. De hecho, el evento, de iniciativa barcelonesa, era anual: un año se celebraba en Barcelona y otro en alguna ciudad del Mediterráneo, de tal manera que Barcelona era la sede principal. A partir de 1992 el evento se continuó celebrando bianualmente en distintas ciudades mediterráneas. La segunda característica de la llamada Bienal de Barcelona, era su carácter interdisciplinar. No solo se trataba de una bienal de arte (sección de la que se encargó Rosa Martínez) sino también de música, cine, teatro o moda. En el 2001 casi nadie recordaba aquellas bienales de hacía apenas 10 años en las que se trabajaba desde una idea transversal de las artes que algunas exposiciones en los años 2000 como *Interzona* en la Virreina intentaban revitalizar.

Aunque Rosa Martínez fue la comisaria designada tanto para la edición 2001 como para la nunca celebrada en 2004 de la nueva Trienal de Barcelona, su papel fue quedando desdibujado de manera silenciosa bajo la presión ejercida por las instituciones, básicamente MACBA, CCCB y Virreina que decidieron capitanejar el proyecto. Finalmente, Rosa Martínez se encargó de la exposición *Tran Sexual Express*, en el Centre d'art Santa Mònica: “la exposición más fashion de todas, es la más bienal de toda la trienal, la más correctamente provocativa y la que podríamos ver en cualquier otro lugar”¹¹⁵. Una exposición que estuvo acompañada por la controversia. Varias piezas de la exposición fueron retiradas y, en concreto, tanto el título como una gran lona con la obra de la artista británica Tracey Emin *I've got it all*, en la que aparecía con las piernas abiertas recogiendo monedas y billetes, fueron retiradas de la fachada. Lo que supuso una serie de acusaciones de censura por parte de la comisaria y la sospecha sobre el papel que la iglesia y la administración de la Generalitat aun en época pujolista podían haber tenido en la decisión de la retirada tanto de la obra de Tracey Emin como del cartel con la palabra ‘Sexual’. Denuncias de censura y controversia que a la postre supusieron la retirada de la propia comisaria de la trienal.

Como relleno para la programación de la trienal la mayoría de las instituciones aportaron exposiciones ya programadas. Mientras, la Virreina programó *Vostestaquí* que quería ser una aproximación a la realidad del arte contemporáneo en la ciudad, con una importante selección de artistas de Barcelona. *Vostestaquí* mostraba que el estado de las cosas en Barcelona era frágil e irregular. La voluntad por realizar una exposición democrática sobre el panorama volvía a rescatar las mismas suspicacias que años antes había levantado *Anys 90: Distància Zero*, su precedente en intentar levantar testimonio sobre la que sucedía en arte, en su caso en el Estado español: justamente la imposibilidad de ser democrático porque siempre quedan artistas en el olvido y porque no todo vale igual. Sin ser una opción curatorial, *Vostestaquí* proponía una nueva versión de mirada sobre el propio ombligo como auténtica obsesión de la Trienal y de la ciudad.

¹¹⁵ PERAN, Martí. “Barcelona Art Report: primer balance”. En *El País* https://elpais.com/diario/2001/07/23/catalunya/995850441_850215.html (30.06.18)

La representación local de *Barcelona Art Report* tuvo un segundo episodio en una serie de intervenciones específicas de artistas de Barcelona en el antiguo parque de atracciones de Montjuic que en aquel momento estaba en proceso de desmantelamiento. Ambas iniciativas expositivas, *Vostestaqui* y *Ex-parc d'atraccions*, parecían venir a colmar los deseos de notoriedad y la cuota local en el evento. Aunque como buena metáfora de la importancia real que se les otorgó vale la pena traer a colación que durante la inauguración y en los primeros días de la exposición en el antiguo parque, los operarios encargados de desmantelar las atracciones siguieron trabajando, de tal manera que algunas de las intervenciones de los artistas quedaron afectadas y fueron derruidas: la antigua caseta de la tómbola en la que Alejandro Vidal había instalado sus dibujos fue desmantelada y la intervención sonora de Begoña Montalvan que debía ocupar diversos espacios del antiguo parque apareció incompleta. Parecía premonitorio tanto el título de la exposición en Montjuic, *Ex-parc d'atraccions*, como que una tiritita fuese el logo del *Barcelona Art Report*.

La destitución de la comisaria designada inicialmente para toda la Trienal o el concepto de suma y sigue de instituciones y acontecimientos artísticos sin que respondiese a una verdadera elección premeditada y coherente con alguna supuesta tesis, son cuestiones que de por sí no tendrían por qué haber marcado el lastre negativo que dejó la Trienal. Sin embargo la destitución de la comisaria respondía a razones políticas y al deseo de control por parte de las instituciones implicadas. Por otra parte la condición de suma y sigue de instituciones que presidió la Trienal no habría sido tan mala idea si hubiese sido el punto de partida original, mucho más modesto, a fin de conseguir una cohesión y colaboración de todo el contexto artístico de Barcelona. Pero, la adhesión de instituciones fue precipitada y básicamente consistió en aportar el sello *Barcelona Art Report*, la célebre tiritita, sobre programaciones que ya estaban decididas de antemano.

En un contexto de bonanza económica, la Trienal de Barcelona puso en evidencia un desencaje entre los deseos cruzados de las instituciones artísticas, frente al poder político, con un contexto del arte tendente a la precariedad, con deseos de notoriedad pero instrumentalizado. Siguiendo

las tesis de Peter Burguer sobre el fracaso de las vanguardias en su intento por desmantelar el sistema burgués del arte, Núria Peist en *El éxito en arte moderno* recuperaba la triple contradicción que desde sus inicios acarrea el arte moderno según Nathalie Heinich: “ruptura por parte de los artistas, rechazo por parte del público e integración por parte de las instituciones”¹¹⁶. El panorama que dejaba la Trienal podría interpretarse en la misma línea en tanto que: instrumentalización del arte por parte del poder político, deseo de notoriedad por parte de los artistas, desentendimiento de ellos por parte de la instituciones artísticas.

¹¹⁶ PEIST, Núria. *El éxito en el arte moderno: trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento*. Madrid: Abada Editores, 2012

3.7. El Centre d'Art Santa Mònica.

3.7.1. La ‘kunsthalle’ de Barcelona

Hasta la llegada de Manuel J. Borja-Villel a la dirección del MACBA en 1998, la programación de exposiciones de carácter museístico en la ciudad parecía que había sido asumida por la programación que llevaban a cabo instituciones como la Fundació Tàpies que había dirigido Borja-Villel y el Centre d'Art Santa Mònica: desde Chris Burden a Carlos Pazos y de Fluxus a la revisión del conceptual catalán. Casi como un efecto inverso, la aparición del MACBA en tanto que nueva y gran institución dedicada al arte contemporáneo en Barcelona provocó un desdibujamiento de las programaciones de sus precedentes. En especial, el Centre d'Art Santa Mònica entró en una crisis que acabó en la necesidad de su remodelación. Una crisis provocada tanto por una indefinición del espacio programático que debía ocupar (siempre sujeto a las presiones políticas por la aparente gran visibilidad en uno de los enclaves turísticos de la ciudad, en la entrada de la Rambla, y enfrente de la sede de la Conselleria de Cultura de la Generalitat que parece vigilar el edificio del centro de arte desde sus ventanas) y por la propia estructura en la que el cargo de dirección era desempeñado por el Delegat en Arts Plàstiques de la Generalitat, un cargo político.

Así en 2003, se decidió separar el cargo de dirección del centro y buscar su definición. Ferran Barenblit, que se había encargado del comisariado del Espai 13 de la Fundació Joan Miró en dos temporadas, fue nombrado director. En su reformulación del centro insistía en que debía cumplir el papel de kunsthalle, es decir, no ser la competencia del MACBA sino un complemento¹¹⁷. El papel del Santa Mònica era ser fiel a su nombre y convertirse en el centro de arte de Barcelona (una idea que ya no se despegará de las discusiones sobre el sistema del arte en la ciudad).

La remodelación del centro debía ser visible primero en su arquitectura, intentando incorporar el cubo blanco en el edificio eclesiástico ya remodelado en los ochenta por Albert Viaplana y Hélio Piñón que volvían a encargarse de esta nueva adaptación¹¹⁸. El centro de arte además intentaba distanciarse del anterior apelativo recurriendo a las siglas, CASM, aunque popularmente se le seguiría denominando ‘el santa mònica’.

Más allá de la reforma del edificio, logotipo y diseño, de la programación y la definición de las exposiciones del centro se encargaría una mesa curatorial de carácter rotativo. Para poder desarrollar una programación en coherencia con el entorno institucional y artístico de la ciudad, la primera mesa curatorial¹¹⁹ tuvo la tarea de hacer una evaluación del sistema institucional artístico de Barcelona. Así, la mesa curatorial diagnosticó que el hueco destinado a artistas en torno a la treintena que podían asumir una primera producción importante quedaba cubierto por espacios como la Sala Montcada de la Fundació ‘la Caixa’, La Capella y el Espai13 de la Fundació Joan Miró; que el MACBA cubría un sector más consolidado, y, por otra parte, la Virreina, por ejemplo, cubría el espacio destinado a exposiciones de tesis. De tal forma que lo que quedaba verdaderamente desatendido era el hueco que se abría entre el project room y el Macba:

¹¹⁷ VIDAL OLIVERAS, Jaume. “De gestión y pensamiento”. En *El Cultural* <https://elcultural.com/De-gestion-y-pensamiento> (30.06.18)

¹¹⁸ SERRA Catalina. “La Generalitat gastará un millón de euros en la reforma de Santa Mònica”. En https://elpais.com/diario/2003/05/13/catalunya/1052788065_850215.html (20.06.18)

¹¹⁹ Formada por Miguel von Hafe Perez, Ferran Barenblit y David G. Torres.

¿qué hacer entre Montcada y la exposición ‘middle career’? ¿dónde podía asumir un proyecto ambicioso un artista que ya hubiese pasado por galerías o que ya hubiese trabajado en ‘project-rooms’? Parecía que el vacío se abría para aquellos que ya habían expuesto en alguna de las salas de proyectos de la ciudad, pero que todavía les quedaba esperar para entrar a las salas del museo. Ese era el espacio a cubrir por el CASM, que debía conjugar en su programación artistas locales con artistas de diversos contextos y trazar lazos entre ellos. Algo de lo que también se ocupaba la programación de actividades paralelas a cargo de Antonio Ortega.

De hecho, las actividades paralelas, especialmente en el espacio denominado ‘Consulta’ constituyeron una de las marcas características de la programación del CASM. El espacio ‘Consulta’ suponía una alternativa a las exposiciones tradicionales primando la documentación y los relatos paralelos a la producción artística. Si la programación del centro estaba basada en la producción de nuevas producciones de artistas y en las presentaciones individuales de producciones artistas, ‘Consulta’ era una sección comisariada, es decir, en la que se desarrollaba una idea o un tema a través de documentación diversa, audiovisuales, performances o proyectos de artistas que se incluían en la selección.

La otra seña de identidad de la programación correspondía a la producción. Se entendía que la misma definición de *kunsthalle* implicaba trabajar en grandes producciones de artistas. Así, cada inauguración del centro (a un ritmo que fue decreciendo de cuatro inauguraciones al año a tres) implicaban la muestra de entre 3 y 4 nuevas producciones de artistas.

La ‘producción’ se convertía en la palabra clave en arte de la misma manera que a finales de los años noventa frente a una exposición se hablaba del espacio expositivo y en los años ochenta se hablaba de las series. En pleno periodo de expansión económica la importancia de la producción y la implicación de las instituciones artísticas en la inversión en nuevos proyectos ambiciosos de los artistas ocupaban el espacio de discusión y actuación de los centros de arte.

En París en 2003 se inauguró el Palais de Tokyo. Dirigido por Nicolas Bourriaud y Jerôme Sans buscaba erigirse como modelo de centro de arte del siglo XXI. Y una de las premisas que quería subrayar era la importancia que daban a la producción y no a la simple exposición de obra ya hecha.

Pero, al mismo tiempo, esa centralidad de la producción estaba provocando dependencia institucional en los artistas. No solo una dependencia económica, sino de los ritmos de las instituciones, convirtiendo al artista, si no en un funcionario, sí en alguien sujeto a la realización de encargos en base a unas condiciones presupuestarias. En una entrevista el artista francés Franck Scurti recordaba que “Me he dado cuenta de que para muchos artistas, si no hay exposición, bueno, ¡no hay obra! (...) Hay una especie de protocolo: te invitan a una exposición, luego se abordan las condiciones de producción, entonces sabes qué dinero vas a tener para la producción, y al final, haces una propuesta en función de esa suma... Muchas veces, hay una temática para ese género de exposición, entonces tú acabas respondiendo también al tema. Es un poco deprimente, ¿no? Eso lleva a menudo a propuestas menores... No es que los artistas sean malos, ¡es que ya no tienen tiempo! (...) Hoy tengo a veces la impresión de que ya no se crea, sino que se produce”¹²⁰.

En cualquier caso, adoptando el acrónimo de CASM y dirigido por Ferran Barenblit entre 2003 y 2007 en base a las propuestas de una ‘mesa curatorial’, el Centre d’Art Santa Mònica fue siguiendo el funcionamiento de una kunshalle. Inicialmente se programaban cuatro exposiciones individuales más un espacio ‘Consulta’, en un ritmo de cuatro inauguraciones en bloque al año. Todas las exposiciones con artistas de Barcelona implicaron la producción de nueva obra (Mabel Palacín, Joan Morey, Martí Anson, Carles Congost, Antoni Abad, Francesc Ruiz, Daniel Chust Peters, Tere Recarens, Pep Duran, Pep Agut...), cosa que también sucedía con muchos de los artistas de otros contextos programados (Christiane Erharder, Leandro Erlich, Gitte Villesen, Christian Jankowski, Francisco Queirós, Costa Vece, Maria Eichhorn, Florian

¹²⁰ *Franck Scurti*. (Catálogo de la exposición en Le Parvis, Centre d’art contemporain de Pau, del 2 de julio al 10 de setiembre de 1998). Pau: Le Parvis, Centre d’art contemporain, 1999.

Götkke...). La idea básica del centro era confrontar el trabajo de artistas de Barcelona (toda la generación post años noventa) con artistas de otros contextos. Es paradigmático el caso de Martí Anson, artista de Mataró que invirtió todo el dinero de la producción en fabricar un barco en el interior del claustro de Santa Mònica. Un barco con la peculiaridad de que una vez finalizado no cabía por la puerta y debía ser destruido. Su proyecto hacía hincapié en el trabajo del artista recluido en un centro de arte y así subrayaba el interés de la institución por colocar al artista y su producción en el centro de interés. Pero también revelaba el aspecto de derroche económico que implicaba la importancia que se daba a la producción de nuevos proyectos. Proyectos que, como decía Franck Scurti, condicionaban profundamente las formas de trabajo de los artistas.

El CASM también cambió el hábito de inauguraciones los martes o jueves en Barcelona, para inaugurar los viernes convirtiendo el acto de inauguración en un hecho social que se alargaba hasta las 11 de la noche. Emulaba, en versión mediterránea, la idea del Palais de Tokyo de ser un espacio de encuentro. Al mismo tiempo, prescindía de otros elementos que se habían convertido en rasgos comunes de las exposiciones en la ciudad. Al apostar por la producción se prescindía de la elaboración de un catálogo para cada exposición. Frente a ello se apostó por dos formatos: un anuario que recogía críticamente y con nuevas aportaciones la programación anual del centro; y un boletín de noticias que salía con periodicidad mensual, de breve extensión que servía como hoja de sala de las exposiciones, ampliación de sus contenidos y agenda del centro.

Sin embargo, en 2007, justo antes de la crisis, el cambio de color político en el gobierno de la Generalitat precipitó un nuevo cambio de rumbo para el Centre d'Art Santa Mònica. Se substiyuyó la dirección, dejó de denominarse CASM y se abortó la programación tipo 'kunsthalle' por un espacio que debía sumar ciencia y cultura en nuevos formatos expositivos.

3.8. Tras la kunsthalle, el centro de arte como quimera

3.8.1. De la desaparición del CASM al inicio de la crisis

La programación del CASM tenía la intención de ocupar un espacio entre el MACBA y los ‘project-rooms’: la Sala Montcada, el Espai 13 y la Capella. Sin embargo, la aparición de un nuevo centro de arte produjo un efecto de cambio del ecosistema institucional. Como si en lugar de cubrir huecos diese la impresión que Barcelona tuviese un espacio limitado, que cuando se arregla un descosido, se abría un agujero por otro lugar, casi como trasparentando la propia estructura urbana de la ciudad: no hay sitio, para construir un edificio nuevo hay que derruir otro o para construir un barrio nuevo hay que cargarse una estructura industrial o económica de otra índole.

Cuando el Macba empezó a funcionar como museo de arte contemporáneo de la ciudad, la programación de la Fundación Tapies se desdibujó (lejos quedaban exposiciones emblemáticas como la dedicada a Fluxus o *Els límits del museu*) y el Centro de Arte Santa Mónica entró en una crisis que acabó en la necesidad de su remodelación. También entonces quedaban muy lejos las exposiciones de General Idea, Chris Burden, nuevos fotógrafos alemanes (comisariadas por Pepe Lebrero) o *Anys 90. Distància Zero* de José Luis Brea. La reformulación del Centro de Arte Santa Mónica en 2003 precisaba un análisis del lugar que podía ocupar en el espacio institucional de la ciudad: espacios como la Sala Montcada de la Fundació La Caixa, La Capella y el Espai13

de la Fundació Miró estaban destinados a trabajar con artistas en torno a la treintena para los que exponer en tales lugares suponía asumir una producción importante en condiciones de profesionalidad; el Macba en tanto que museo de arte contemporáneo de Barcelona y principal institución artística de la ciudad debía tener una perspectiva histórica desde la que atender a aquellas prácticas que ya estaban consolidadas; y otros espacios como La Virreina, por ejemplo, estaban destinados a exposiciones de tesis como *Interzona* que había comisariado Manel Clot o *Vostestaquí* que analizaba la producción artística de Barcelona. Frente a esta tesitura, el CASM se planteaba llenar o atender al espacio entre el project room y la legitimación consolidada del museo.

Sin embargo, tras cuatro años de programación, en 2007, y justo antes de que se desatase la crisis, esos espacios dedicados a los proyectos parecían desdibujarse. La sala Moncada se trasladaba a CaixaForum en una última programación antes de su desaparición y sustitución por nuevos programas destinados al arte contemporáneo a partir de la nueva década del 2010. La Capella finiquitaba los ciclos comisariados (donde artistas como Tere Recarens, Joan Morey o Carles Congost asumieron su primer proyecto importante) substituyendo su programación desde 2007 por una convocatoria abierta denominada *Barcelona Producció*; y el Espai13 en las temporadas 2007 y 2008 se refugió en una colaboración con artistas de Le Fresnoy. Parecía que en la ciudad no había espacio para todo, si se cosía por un lado, reventaba otra costura. El espacio intermedio que pretendía ocupar el CASM se quedaba sin suelo.

Sin embargo, al desdibujamiento de Montcada, La Capella y el Espai13 le correspondió la aparición de otros espacios de un perfil generacional más bajo o con menor capacidad para asumir proyectos individuales: desde *Processos Oberts* en Terrassa a Hangar y Can Felipa, o de la Sala d'Art Jove de la Generalitat y los tímidos intentos de la Facultat de Belles Arts programando una exposición de los licenciados del año anterior (*Sense títol*) cada inicio de temporada al Centre Civic de Sant Andreu. Hasta entonces ese hueco era el verdaderamente desatendido apenas la programación de Creatures en el 'Glass Cabinet' de Estrany-de la Mota, algún intento de

Metrònom (dando espacio a la performance con el Club 7), los becados de la Generalitat en las horas bajas de Santa Mònica o las ediciones de *Se alquila* que organizaba Luisa Ortizéz ocupando edificios en proceso de cambio de dueño o alquiler.

El efecto ‘barrido’ que sobre los espacios ‘project-rooms’ había provocado el Centre d’Art Santa Mònica parecía compensado por los espacios dedicados a la programación y producción de generaciones más jóvenes. Todo ello en un proceso relativamente rápido, entre 2004 y 2008. Dicho de otra forma, el Centre d’Art Santa Mònica podía entenderse como una recuperación de espacio del arte después de la fallida Trienal de Barcelona. La evaluación parecía consistente: ‘project-rooms’, kunsthalle, centros de arte y fundaciones con exposiciones de tesis y un museo. Sin embargo en 2008, la Conselleria de Cultura de la Generalitat a cargo de Joan Manuel Tresserres decidía un nuevo cambio de rumbo para Santa Mònica, destituía a Ferran Barenblit, y rebautizaba el centro como Arts Santa Mònica, a cargo de Vicenç Altaió el objetivo era ahora sumar artes y ciencia en un nuevo proyecto que sirviese de plataforma para la difusión del pensamiento en Catalunya desde el inicio privilegiado turístico de La Rambla.

También en 2008 después de más de cuatro años, el Consell de les Arts era aprobado por el Parlament. El Consell tenía que velar en la corrección del nombramiento de cargos públicos para la dirección de centros de arte, así como trabajar en la propia red de recursos para la cultura y el arte en Catalunya. Entre esos recursos, reaparecía la necesidad del Centre d’Art de Barcelona, toda vez que Santa Mònica sería destinado para otros usos. La reclamación se convirtió en una demanda conjunta del sector que llevó a cabo diferentes acciones reivindicativas.

Finalmente en un acuerdo singular entre Ajuntament de Barcelona y Generalitat de Barcelona se decidió que la ciudad tendría un centro de arte que responderá al célebre término de kusthalle. Se trataba del antiguo edificio de Canòdrom de la Meridiana. Para el nuevo equipamiento se llevaron a cabo tres acciones: una exposición comisariada por el propio Consell de les Arts en el edificio sin restaurar como presentación del espacio y para calmar los ánimos entre la comunidad;

la definición de su remodelación arquitectónica; y un concurso público para su dirección. Después de un largo proceso la dirección se resolvió a favor de Moritz Kung que ejerció de director del Canòdrom entre 2009 y 2012, con la peculiaridad de que el Canòdrom nunca llegó a inaugurarse como centro de arte, ni Moritz Kung a ejercer como su director. Otras necesidades acuciaban más al barrio con menos equipamientos y más densamente poblado de la ciudad que la implantación de un centro de arte.

Aunque el proceso por un centro de arte en Barcelona no acabó ahí. En 2012 se inauguraba una parte de lo que sería el Centre d'Art de Barcelona en el edificio de Fabra i Coats. La cancelación del proyecto del Canòdrom como espacio para un centro de arte coincidía con el cambio de color político en el ayuntamiento de la ciudad, Xavier Trias era escogido alcalde en verano de 2011. La ubicación del centro de arte en el Canòdrom no correspondía con sus planes. Aunque, de hecho, ni el propio director en funciones del centro nunca inaugurado creía en el antiguo equipamiento para carreras de perros como el mejor emplazamiento: “El Canódromo no es adecuado porque antes fue una tribuna para ver correr a galgos y ahora hay que transformarlo en un centro de arte”¹²¹.

3.8.2. El Centre Civic de Sant Andreu y el Premi Miquel Casablancas

En el año 2000 se inició la reforma del tradicional Premi Miquel Casablancas dedicado a pintura y escultura que se organizaba desde el Centre Civic de Sant Andreu, convirtiéndose en un premio a la obra (3.000 €) y otro destinado a la producción de un proyecto (otros 3.000 €). Además, más allá del dinero y los premios, el proyecto se estiraba a lo largo del año en diferentes presentaciones y en la última etapa del proceso se publicaban las bases de la siguiente edición.

¹²¹ PAUNÉ, Meritxell M. “Moritz Kung: No soy un vago”. En *La Vanguardia* <https://www.lavanguardia.com/cultura/20120112/54244839992/moritz-kung-director-canodromo-no-soy-vago.html> (02.07.18)

Tomando como caso de estudio la edición de 2006 (sintomática o ejemplar en la medida en la que participaban agentes significativos del panorama), en la primavera se hacían públicos los premiados al mismo tiempo que David Bestué y Pauline Fondevilla presentaban *La ilusión del pirata*, una exposición que recogía trabajos de los artistas que se habían presentado a la convocatoria, mezclándolos con documentación de obras de artistas conocidos (de Pierre Huyghe a Jeff Koons) y referencias al cine o la música. Toda la presentación con una ingente cantidad de información estaba montada, clavada y pegada en las paredes, con imágenes directamente recogidas de los dosieres o recortadas de otros lugares. Y construía una muestra que oponía resistencia a la idolatría por la pieza única, repensaba con intensidad el fenómeno de la exposición y apostaba por las referencias y por la idea de contexto como base de cualquier producción cultural.

A la apuesta de David Bestué y Pauline Fondevila le siguió en julio la revisión del premio al equipo de David Armengol y Manuel Segade. Ambos habían puesto en marcha el MICA, un museo de arte contemporáneo de reducidas dimensiones, que ocupaba el espacio destinado al museo de La Maquinista en Sant Andreu, con una serie de exposiciones temporales en base a los artistas que se habían presentado al premio y hasta una pequeña programación educativa y de conferencias. Pese a las pequeñas proporciones, el proyecto del MICA era ambicioso y por ello mismo más complejo en su efectividad: se hacía difícil verlo en conjunto, entender el proyecto en sí y, evidentemente, entraba en juego la dificultad de engarzar el entorno del barrio en un proyecto semejante.

La etapa final del proceso del Premi Miquel Casablancas 2006 se expuso en el Centre Civic de Sant Andreu. *Negociar trobades, abraçar tres dies* era el título de la aportación de Peio Aguirre y Víctor Palacios. Siguiendo el esquema del workshop, consistía en, trabajar durante tres días con artistas participantes en el premio. Distanciada de las otras dos propuestas, pretendía poner en marcha modelos relacionales, en los que romper las supuestas barreras entre comisario y artistas, con un trabajo colaborativo... Por una parte insistía en la encomiable virtud del premio por

establecer ligámenes entre generaciones y ofrecer un proceso de trabajo más que un espacio de presentación definitivo, pero, por otra parte todo ese proceso resultaba de difícil acceso, con resultados cuya visibilidad era escasa. Sin duda esa escasez de contundencia es lo que tanto *La ilusión del pirata* como el MICA se esforzaban en cubrir.

En *Negociar trobades, abraçar idees* apenas quedaban en los pasillos del Centre Civic cuatro intervenciones sobre los muros: Telmo Moreno (ganador del premio ese año) presentaba un retrato de la coordinadora, Pilar Cruz, luchando con su email frente al ordenador, insistiendo como en otros de sus trabajos en cierto sarcasmo, jugando con las propias leyes institucionales del arte, queriendo subvertirlas y sobredimensionando su papel como artista; un dibujo sobre pizarra de Sergi Botella y Marta Juan Martorell en el que retrataban irónicamente a los comisarios como a Peio 'Negocios' y Victor 'Abrazos'; y dos murales colaborativos en los que insistían en un proceso de trabajo basado en hablar mucho, discutir y tomar cervezas. Los proyectos respondían a una necesidad de los artistas jóvenes por mostrar y dar visibilidad a los procesos de trabajo. Así, trasmitían la sensación de que quizás sí había habido encuentros y se habían discutido ideas, pero habían quedado invisibles. De tal manera que esa invisibilidad evidenciaba el problema que se abría en Barcelona tras la suspensión de los espacios dedicados a los 'project rooms': un déficit en una capa institucional intermedia en la que los artistas, alejados de enredos y experimentos curatoriales, pudiesen mostrar sus trabajos, confrontarlos y obtener fortuna crítica más allá de la reconstrucción de un trazado institucional, más allá de intentar recomponer cuáles han sido las intenciones.

3.8.3. Can Felipa

En 2001 la sala de exposiciones de Can Felipa en Poble Nou inició un programa de comisariado para jóvenes. Con un estrecho presupuesto, cada año ofertaba por concurso la posibilidad de

desarrollar una exposición de tesis. La estrechez presupuestaria obligaba a, o bien, apostar por jóvenes producciones, marcando una especie de apuesta generacional compartida, o bien, tomar soluciones comisariales imaginativas que incidiesen en el proceso y en el intento de contacto con el entorno más próximo. Sería el caso, primero de *Al final la fusilan* de la que Pilar Cruz fue comisaria en 2009 y, en segundo lugar, de *Espai de l'intent* en 2010 comisariada por Pedro Soler, entonces director del centro de producción sito también en Poble Nou, Hangar.

Al final la fusilan, tomaba el título de una anécdota de Buñuel: mientras veía una película de Hollywood que respondía a un cliché, una película de género, el director español adivinó el final. La anécdota sería la excusa para apropiarse la idea de género en cine y buscar esos clichés en las obras de los artistas. Es decir, planteaba cómo algunas producciones artísticas retomaban elementos de los clichés cinematográficos y culturales como punto de partida para subvertirlos o cómo algunas de esas producciones son explicables en términos de cliché. La propuesta de Pilar Cruz, fue significativa en tanto que recuperaba la idea de la exposición de tesis, comisariada, con artistas, obras y en las que el comisario intenta desarrollar una idea.

Evidentemente, por dimensiones, por espacio y presupuesto, *Al final la fusilan* era una exposición modesta, pero en la que había un esfuerzo porque las obras estableciesen algún tipo de diálogo. El intento de Pilar Cruz al tomar como referencia los géneros cinematográficos pasaba por cuestionarlos, deconstruirlos, desorganizarlos, romper los clichés: Tjasa Kancler respondía al género de intriga con una obra en la web sobre los miedos de la carrera armamentística emprendida por países como Irán o Corea del Norte; el melodrama romántico aparecía como referencia en una instalación sobre el amor de Luciana Lardiés y Sebastián Bandín; el absurdo o la tragicomedia estaba presente en los dibujos de Ana García-Pineda; Pablo Pérez Sanmartín sobre los esquemas juveniles en un vídeo tomaba como referencia desde el manga a los videojuegos; lo ‘gore’ aparecía en Thomas Reydellet; y Fito Conesa tomaba la trayectoria de un grupo Punk en relación con la atmósfera social del contexto social en el que se dio, emulando el biopic musical.

En la exposición de Pilar Cruz había un intento por juntar y relacionar en base a un tema a una serie de artistas de la misma generación. Can Felipa promovía experimentar con la exposición como formato. En este sentido *Espai de l'intent*, un año más tarde, planteaba la exposición como proceso, en tanto que espacio de trabajo, acontecimiento, lugar de relación y lugar de creación. Y, en fin, pensaba en la exposición como un intento de hacer una exposición. En la presentación su comisario, Pedro Soler, hablaba de la exposición invisible... También habló de la función de Hangar y Can Felipa. Pedro Soler señalaba que la función de Hangar consistía en generar y apoyar la producción, mientras que la de Can Felipa era dar espacio a la experimentación artística, por ello la propuesta buscaba enfatizar el uso productivo del espacio¹²².

Espai de l'intent era un proyecto en Can Felipa como reflejo del trabajo realizado en Hangar. Para llevar a cabo ese intento, Pedro Soler recogía varias fuentes: por un lado, unas declaraciones de Francis Alÿs en las que hablaba de que todo proyecto artístico está hecho del intento y, por otro, el texto de Suely Rolnik *Geopolítica del chuleo*¹²³. Y además ponía un sólo impedimento: no exponer fotografía ni vídeo como una manera de reaccionar u oponerse a la tendencia a llenar de audiovisuales las exposiciones, frente a ello buscaba reivindicar la experiencia directa del creador y del espectador. Es decir, una traba que respondía a un cansancio frente a lo comúnmente repetido en las exposiciones de arte contemporáneo y ejemplificaba el deseo de encontrarse con algo más auténtico, más directo, en términos de creación y, también, de compartir.

Bajo estas premisas la exposición se inauguró sin obras, estas irían apareciendo poco a poco fruto de las jornadas de trabajo, de los intercambios, de las performances programadas cada miércoles o de los cursos de dibujo que también se organizaban en el espacio de Can Felipa. En el proyecto resonaba la teoría de la *Estética Relacional* de Nicolas Bourriaud. Al mismo tiempo, subrayaba el carácter experimental de un espacio como Can Felipa: una exposición que no lo era, que estaba

¹²² <https://canfelipaartsvisuals.wordpress.com/2010/02/25/03-03-10-20h-visita-guiada-de-lespai-de-lintent/> (02.07.18)

¹²³ ROLNIK, Suely. “Geopolítica del chuleo”. En *Transversal* <https://transversal.at/transversal/1106/rolnik/es> (02.07.18)

hecha de eventos, clases de dibujo, performances y gente haciendo cosas en general respondía a sus premisas. Ratificaba Can Felipa como un espacio para la experimentación y para artistas, que se había convertido en uno de los lugares de visita obligada en su apuesta por programar exposiciones con nuevos comisarios, con nuevos artistas y con nuevos intentos. *Espai de l'intent* pretendía aunar el ‘espíritu’ experimental de Can Felipa con la vocación de espacio de producción de Hangar.

Al final la fusilan y *Espai de l'intent* aparecían como formas curatoriales complementarias para Can Felipa. Mientras una recuperaba la exposición de tesis, el otro insistía en el proceso y la experimentación. Como en la apuesta de Victor Palacios y Peio Aguirre en Premi Miquel Casablancas, el énfasis en el proceso dejaba el espacio expositivo como un rastro en el que se hacía difícil o imposible ver o reconstruir ninguna lógica que fuese más allá de reconocer que lo que había eran los restos de algo que pasó y que seguro tuvo sus momentos de intensidad.

3.8.4. Espacios alternativos

Además de las programaciones de Can Felipa y el Centre Civic de Sant Andreu, diversas programaciones, iniciativas y eventos recogían parte de la actividad que quedaba tras el hueco abierto tras la cancelación de las programaciones de los ‘projects rooms’ y, más tarde del propio CASM. Todas ellas eran iniciativas más modestas, pero que a falta de un centro centrifugador, recogían la actividad ‘emergente’ de la ciudad. Aunque también en esa modestia no es más que la forma que tomaba la precariedad y el anuncio de los efectos que la crisis económica dejaría en el sistema artístico a partir de 2008.

En un contexto social, cultural y artístico acuciado por la crisis económica desatada en 2008, aparecían diversas propuestas colaborativas, hechas desde el entusiasmo que suplían la vía

institucional. *Sense títol* era la exposición que desde principios de los años 2000 la Facultad de Bellas Artes de Barcelona organizaba con los alumnos recién licenciados. La exposición coincidía con el inicio de curso académico y con la temporada de exposiciones en la ciudad. Para la edición de 2007 la galería Espai 2nou2 colaboró con la exposición en un intento de relacionar a las generaciones más jóvenes, ligar la galería a los procesos de aprendizaje estando alerta ante las producciones de los estudiantes. Una práctica que sería repetida en colaboración con la misma galería y más tarde con los proyectos del máster de Belles Arts en la Fàbrica de Creació Fabra i Coats.

En paralelo aparecían breves iniciativas de jóvenes artistas como la que propuso en diciembre de 2012 el artista Quim Packard al comisariar una exposición en su estudio. Emulando aquellas exposiciones que los YBA's ingleses habían montado de manera independiente a principios de los años noventa pero en pequeña escala, Quim Packard buscaba identificar y señalar algunos rasgos generacionales compartidos. *A place no cars go* sólo duró un par de semanas. Era obligada la reserva por teléfono para poder visitar la exposición, que incluyó varios eventos: además de 'opening' y 'finissage', acogió un debate y un pase de películas. Todo en un contexto de propuestas afines a Quim Packard y a una idea que había trabajado o detectado en el espacio cultural: un cierto retorno al origen, refugio íntimo o escapada a la naturaleza. En la lista de artistas, como forma de validación, proponía una serie de artistas del contexto barcelonés en relación con artistas de otros contextos: Eva Engelbert mostraba un vídeo rodado en una casa de montaña, o un refugio, con individuos que podrían formar una comuna, o simplemente un grupo de amigos que cocinaban, bailaban o charlaban sin objetivo; Wytske van Keulen había documentado en una serie de diapositivas la vida de dos personas, una anciana aquejada de cáncer y un hombre que había perdido a su familia, retirados a vivir en solitario en la Provenza; una gran pintura de Pere Llobera mostraba una cueva; mientras que en las de Mercedes Magranye aparecían espacios naturales y campestres como obras de 'plein-air'; tres dibujos de Marijn van Krein mostraban una misma imagen de Kurt Cobain —una referencia en la exposición y generacional— en una serie enorme de dibujos sobre el mismo motivo que había

realizado maquinalmente durante años; Mimosa Echard exhibía una pintura borrada y una fotografía de una chimenea junto con una hoja de un arbusto; un vídeo documentaba el extraño paseo nocturno por el parque de Collserola de Gerard Ortín del que hablaba Caterina Almirall; Guim Camps había instalado unos columpios en el centro de la sala que remitían a un grupo de jóvenes que se dedican a subir árboles y saltar entre ellos; mientras que David Armengol se había ocupado de la selección musical con canciones de, entre otros, Daniel Johnston, cantante, pintor, católico, enfermo... Daniel Johnston también era una referencia en la exposición y, por extensión, para el grupo de artistas y actitudes que presentaba: representaba el regreso a los orígenes, en un intento de autenticidad sin eludir sus contradicciones, como el tufo a conservadurismo que respira.

En *A place no cars go* Quim Packard intentaba definir unas líneas comunes en una generación: retorno a la naturaleza, retorno a una práctica cercana a la artesanía, referentes folks y postpunks, bajo peso conceptual, un regusto por lo táctil... El propio Quim Packard explicaba cómo tras todos esos trabajos, tras ese supuesto regreso a la naturaleza, no había una conciencia ecológica. Sino que respondían al puro nihilismo de una generación desesperanzada, alejada de proyectos sociales. Una generación que recogía todos esos elementos y hacía un coctel en el que emborracharse de un regreso, finalmente, individualista. Las fuentes que señalaba Quim Packard sobre los proyectos que exponía en *A place no cars go* no partían del trabajo de otros artistas sino de músicos como los señalados o cineastas como Gus Van Sant y, en general, sobre un estado cultural.

En diciembre de 2012, la iniciativa de Quin Packard coincidía con otras que mostraban esa actividad alternativa del panorama artístico barcelonés. Los artistas Sinéad Spelman y Alberto Peral que habían desarrollado una pequeña programación en su casa/estudio en Poble Nou, inauguraban un nuevo espacio, más amplio y decididamente pensado para acoger y compartir experiencias de residencia, expositiva y de actividades con otros artistas. El nuevo Halfhouse

estaba situado al pie del Tibidabo en una casa con jardín en la que a base de subvenciones organizaron eventos y exposiciones de artistas como Eulàlia Valdosera o Marc Vives hasta 2019.

En paralelo a la inauguración de la nueva sede de Halfhouse, otra asociación independiente, A-Desk (que gestionaba la revista a-desk.org) mostraba los resultados de un workshop impartido por Eloy Fernández Porta. La pequeña sala en el barrio de Gracia no daba abasto para todos los asistentes. Los participantes del workshop habían dispuesto unas mesas bajas con cafés, Eloy Fernández Porta sentado en el suelo seguía cada presentación y el posterior debate en un acto se alargó más de dos horas de lo previsto.

También en un taller de artistas en Poble Nou. Eduard Arbós aprovechaba para presentar *Con la casa a cuestas* en una convocatoria hecha a través de los eventos en facebook y el boca-oído. Una instalación, un site-specific en un estudio en el Passatge de Masoliver como celebración del cierre de su estudio y demostración de que la precariedad del artista con el estudio a cuestas.

También en diciembre de 2012, algunas galerías de Barcelona se encontraban en pleno debate sobre si acudir o no a la feria ARCO de Madrid. En principio habían decidido no ir como oposición a la subida de precios del stand. Pero Ifema (la feria de Madrid) les reclamaba 15.000€ a cada una por la reserva del espacio. Finalmente decidieron acudir, de otra manera habrían tenido que pagar la multa. Un asunto que acabó por resolverse, pero que añadió más argumentos y leña en la pugna Barcelona-Madrid.

Frente al panorama institucional marcado por la incertidumbre, en plena crisis económica, con movimientos a la baja también entre las galerías, en Barcelona sobrevivían otras iniciativas: estudios abiertos, casas partidas, presentaciones y eventos, que recogían a muchos agentes de la ciudad que configuraban un entramado desde la base.

3.8.5. Centros de arte en Catalunya

En diciembre de 2013, el reconvertido Centre D'Art Santa Mònica en Arts Santa Mònica inauguraba una exposición dedicada a las programaciones y la labor que se había llevado a cabo en distintos centros de arte del territorio. Comisariada por Jeffrey Swartz, llevaba por título *Un dilema. El arte contemporáneo y la inversión en la incertidumbre* y así no esquivaba el hecho de que el momento era polémico, que había una cierta confortación de modelos o que cierta estructura del sistema de las artes de Barcelona estaba en cuestión. El dilema al que se refería el título quedaba establecido desde la entrada de la exposición en el texto de sala: que la celebración del trabajo realizado desde los centros de arte de Catalunya que explicaba la muestra coincidía con el cierre o recorte de muchos de ellos y, más allá, con una nueva remodelación política del centro que acogía la exposición.

Para Jeffrey Swartz la mejor manera de afrontar el dilema en el sistema de las artes de Catalunya era afirmar la calidad de los trabajos de los artistas que se habían producido desde el inicio del siglo en la red de centros de arte. También intentaba hacer un breve diagnóstico sobre cuáles eran los principales intereses desarrollados por los artistas en Catalunya: la insistencia en procesos analíticos y poéticos; lo urbano y lo humano; lo doméstico y cotidiano; y la responsabilidad política y social. Para ello mostraba los trabajos de Francesc Abad, Basurama, Ro Caminal, Curro Claret con Arrels Fundació, Raimond Chaves & Gilda Mantilla, Democracia, Raquel Friera, Ana Garcia-Pineda, Martí Guixé, Núria Güell con Juanjo Garfia, Les Salonnères, Antoni Llena, Antoni Marquès, Josep-Maria Martin, Mariona Moncunill, Sofia Mataix & Miquel Ollé, Antonio Ortega, Gabriel Pericàs, Tere Recarens & Özay Sahin, Francesc Ruiz, Mireia Sallarès y Ivó Vinuesa. Todos ellos habían pasado por espacios como Lo Patí, La Panera o Can Xalant. Y mezclaba aquellos proyectos que habían formado parte de programaciones expositivas con los que habían supuesto estancias de producción. La exposición era un intento por regresar a un terreno en el que los artistas tuviesen espacio, reclamar el lugar de las propuestas de los artistas más allá de la tendencia a hacer de nuevo un 'Libro blanco del arte de Catalunya' o la tendencia a

las exposiciones documentales como *La qüestió del paradigma. Genealogies de l' emergència en l'art contemporani a Catalunya* en La Capella. Esta última pretendía hacer un repaso genalógico y documental por las prácticas artísticas en Catalunya.

En la exposición del remodelado Arts Santa Mònica el dilema tenía un símbolo: la célebre Roulotte de Can Xalant, que durante tantos años estuvo en el exterior de este centro de producción de Mataró, y que fue su ícono —el símbolo de una etapa en la que se apostaba por la producción y el conocimiento—, estaba en la terraza de Santa Mònica, justo enfrente de la Conselleria de Cultura. Ahora, ese símbolo, al cambiar de contexto, mudaba su significado. Venía a ejemplificar el estado de crisis, de cierre de centros de arte y en especial del cierre de Can Xalant en Mataró, como punta de lanza de un espacio dedicado a la producción (no a la exhibición) que surgía de la autogestión local, de la propia historia de la ciudad como un contexto con una larga iniciativa en arte contemporáneo. El comisario, durante la rueda de prensa de presentación de la exposición señaló que había implicado un gran esfuerzo y salvar muchos obstáculos traer esa roulotte e instalarla ahí. Antonio Ortega había insistido en que el problema del Santa Mònica es que está delante de la Conselleria de Cultura y que el Conseller de turno, en lugar de ver otros centros, ve este cada día al llegar al despacho y piensa en qué podría hacer en él.¹²⁴

Un dilema. El arte contemporáneo y la inversión en la incertidumbre ejemplificaba un momento de cierre de estructuras en arte en Barcelona y en el territorio de Catalunya. Una crisis de cierre paulatino de infraestructuras que coincidía con la crisis de 2008.

¹²⁴ SESÉ, Teresa. “Santa Mònica. Quinto intento”. En *La Vanguardia*, 19.11.13

3.8.6. Miami: el contraste

Frente al contexto barcelonés especialmente sensible a la crisis de 2008, y con una estructura expositiva que desde un año antes ya daba síntomas de agotamiento, otros contextos artísticos mostraban una potencialidad inexistente años antes. Miami ejemplifica ese crecimiento opuesto al de Barcelona: opuesto en evolución, opuesto como modelo económico y opuesto como modelo de gestión de las artes. De hecho la efervescencia de Miami venía provocada por la instalación de la franquicia de la feria Art Basel en la capital del estado de Florida en 2002, solo un año después del intento de la primera Trienal de Barcelona. Para ejemplificar el efecto económico de la feria inevitablemente las crónicas sobre Miami Art Basel han hecho referencia a su ostentosidad con cifras ofrecidas por el gabinete de prensa de la feria relativas a las fiestas, recepciones, incremento de número de vuelos privados y presencia de celebridades¹²⁵. Los datos también podrían tener que ver con la manera ostentosa y desinhibida con la que se muestra la riqueza en la ciudad: el número de colecciones instaladas en la ciudad que se abrían como museos privados durante los días de la feria, o directamente el número creciente de museos que esos mismos coleccionistas fueron abriendo en Miami. Desde la apertura de Art Basel en Miami varios centenares de artistas decidieron instalarse allí, tres museos planearon su renovación, veinticuatro ferias de distinto calibre, desde las celebradas en las habitaciones de un pequeño hotel ferias paralelas como Nada, Scope o Pulse, tenían lugar al mismo tiempo que la feria Art Basel, el *New York Times* editaba un suplemento especial con doscientas treinta y pico páginas dedicadas a la feria...

Mientras Barcelona se hacía eco de un debate en Europa sobre la producción y la postproducción, el papel de las instituciones, los centros de arte y las bienales, el proyecto site-specific y el artista que ofrece sus servicios, en Miami parecía que la feria de arte había servido

¹²⁵ MULLER, Channing. "Art Basel Miami Beach Returns to the Convention Center with Big Sponsors" En *BizBash* <https://www.bizbash.com/local-venues-destinations/miami-south-florida/media-gallery/13474650/art-basel-miami-beach-returns-to-the-convention-center-with-big-sponsors> (30.04.18)

PEERS, Alexandra. "Art Basel Miami Kicks Off Cautiously, Optimistically". En *Vulture* https://www.vulture.com/2008/12/art_basel_miami_kicks_off_caut.html (30.04.18)

para poner en marcha el rodillo del mercado, en el que el coleccionista era el nuevo rey, quien marcaba las tendencias

La diferencia de temperatura en diciembre (fecha de celebración de la feria) de casi 20° entre Europa y la costa de Florida parecía ejemplificar la distancia de temperatura entre la sensación de crisis del sistema del arte europeo y la pujanza de la economía artística marcada por el nuevo coleccionismo latinoamericano. La temporada de ferias de arte de Miami desprendían optimismo desde el rosa de la tipografía en la marca como una declaración de intenciones. Frente a la crisis de 2008, a partir de entonces la feria apostaba por el regreso a la pintura colorista presente en las galerías y colecciones de la ciudad: desde Neo Rauch, Armleder a Marcel Dzama pasando por Luc Tuymans.

Frente a la crisis europea la decadencia de las estructuras del arte Barcelona, la voluntad por recuperar los hechos a través de genealogías y la insistencia en los procesos de trabajo como posibilidades de salvación del sistema del arte, al otro lado del Atlántico Miami ejemplificaba un modelo de regreso a la obra como elemento de mercado, finalista, cuyo epítome era la revalorización de la pintura en tanto que testimonio de obra final.

3.9. La internacionalidad. La Bienal de Venecia como intento

3.9.1. Catalunya (i les Illes Balears) en Venecia

En plena recesión económica fruto de la crisis mundial, la estructura institucional del arte en Barcelona, que desde mediados de los noventa entre tropiezos se había ido construyendo con diferentes relevos, iniciaba un periodo de reducción. A falta de un centro de arte, en indefinición y en suspenso, sobrevivían los centros de producción más jóvenes, de Can Felipa a Sant Andreu Contemporani; mientras que la Fundació Tàpies con una nueva dirección cerraba durante entre 2008 y 2010, dos años dedicados a la remodelación del espacio; y el MACBA no acababa de consolidar el relevo en la dirección, recambió de jefe de exposiciones y recorte presupuestario que implicó la reducción de plantilla. Atrás quedaban las discusiones sobre la Trienal de Barcelona o sobre el espacio que podía ocupar Santa Mònica.

En medio de ese páramo, el Institut Ramon Llull, un organismo gubernamental al margen de las conselleries de la Generalitat con la misión de promocionar la cultura catalana en el mundo, ponía en marcha su proyecto más ambicioso: un pabellón catalán en la Bienal de Venecia. En 2007, el Institut se había encargado de la gestión de la presencia de la literatura catalana como invitada de honor en la feria del libro de Frankfurt. Más allá del éxito de la presencia de la literatura catalana en un contexto internacional, el proyecto obtuvo un importante eco mediático en Catalunya. De la misma forma, la presencia de una representación catalana en la

bienal de Venecia debía otorgar un semejante rédito publicitario. Al mismo tiempo, que se atendía, aunque fuese de manera muy puntual a la producción de obra y exposición para los artistas y a la difusión de su trabajo en un gran evento artístico de visibilidad global. Justamente, una de las principales críticas que recibió el pabellón catalán tuvo que ver con que esa visibilidad y apuesta por la producción de obra era extraordinariamente puntual en un contexto artístico que mostraba muchas deficiencias.

De hecho, en las dos primeras ediciones, en 2009 y 2011, el pabellón catalán se presentó de manera conjunta como Pabelló Catalá i de les Illes Balears, fruto de un acuerdo entre ambos gobiernos. El posterior cambio de gobierno en baleares, anuló la colaboración para las siguientes ediciones. Por otra parte, la participación no se redujo a la Bienal de Arte sino que también se apostó por la presencia en la Bienal de Arquitectura (celebradas intercaladamente). Y en ambos casos la participación se ha decidido en un concurso abierto a proyectos.

3.9.2. La bienal de Venecia en el contexto de la globalización

En paralelo al crecimiento del contexto del arte desde 1999, la La Bienal de Venecia inició su expansión de la misma manera que otros eventos artísticos como la Documenta de Kassel. A partir entonces empezó a sumar espacios a los tradicionales de Il Giardini y de la exposición internacional se añadieron primero Arsenal y Tese y más tarde ampliaron a lo largo de muelle hasta cruzar el canal; por otra parte se fueron ampliando año a año los eventos, países participantes y exposiciones paralelas esparcidas por los distintos palacios y edificios de la ciudad. El punto de inflexión fue el comisariado encargado a Harald Szeemann que unificó toda la bienal en una única exposición. Entonces, no sólo la selección oficial, comisariada por Harald Szeemann, recuperaba nuevos espacios más allá del Arsenale, sino que se multiplicaban eventos colaterales y se sumaban pabellones nacionales fuera de Il Giardini. El tamaño de la bienal y su

multiplicidad obligaban a diferentes recorridos por la ciudad que se expandían más allá de Il Giardini y Arsenale. La propia ciudad de Venecia con todo su carácter idiosincrático se convertía en escenario provocando una pulsión entre contemporaneidad e historia y, más allá, un diálogo entre arquitectura y arte, paseo y ciudad, espectador y contexto.

Históricamente *Il Teatro del Mondo*, la propuesta de Aldo Rossi para la Bienal de Arquitectura y Teatro de Venecia del año 1979, fue un hito al destacar voluntariamente la tensión con la contemporaneidad que la ciudad obliga a mantener, al mismo tiempo que ponía en evidencia su carácter de escenario en el que las relaciones entre espectador o público y obra quedaban trastocada. Se trataba de un teatro que navegaba por Venecia siendo él mismo escenario en una ciudad escenario en la que todos son actores; un barco que era un edificio; una propuesta arquitectónica; una solución contemporánea basada en una reflexión sobre la tradición; y una propuesta contemporánea que reflexionaba sobre la historia de la propia ciudad y su relación con el teatro.

La pulsión que manifestaba la obra de Aldo Rossi está contenida en la Bienal de Venecia: un evento contemporáneo que inunda y ocupa una ciudad que se presenta como un trozo de historia; un escenario histórico que se puede recorrer y que impone sus propios ritmos. Ritmos que marcan las distintas modalidades de propuestas del conjunto de la bienal. Desde la edición de 1999, con mayor o menor continuidad, la gran exposición de la selección oficial se ha presentado como una especie de estado de la cuestión en arte contemporáneo. Ese tomar la pulsión de la contemporaneidad de la selección oficial ha venido también acompañada de la reactivación de referentes históricos a partir de los que articular una línea discursiva. Frente a la selección oficial, los pabellones nacionales, más allá de la identificación nacional, en general han sido lugares propicios para el desarrollo de proyectos individuales de artistas significativos, bien por su recorrido, o bien por ser una oportunidad para desarrollar un proyecto con las condiciones de visibilidad y ambición en la producción que ofrece el contexto de la bienal. De esta manera, los pabellones nacionales (en Il Giardini o expandidos por la ciudad) se han

constituido como un contrapunto frente a la unidad de criterio o la voluntad de desarrollar una tesis articulada que significa la selección oficial. Ese contrapunto, insiste en destacar, por encima del desarrollo complejo de una tesis curatorial, el trabajo de los artistas y dar visibilidad a proyectos ambiciosos.

3.9.3. Los inicios del Pabelló Català i de les Illes Balears

En 2008 se inició el proceso para la selección de un proyecto para el futuro Pabelló Català i de les Illes Balears. Por primera vez se establecía un concurso público que siguió las directrices de las buenas prácticas profesionales en arte. Para 2009 el primer proyecto ganador fue el presentado por Valentín Roma, titulado *La Comunitat Inconfessable* que mostraba los proyectos de *Sitesize* (Joan Vila-Puig y Elvira Pujol), *Technologies to the People* (Daniel G. Andújar) y *Archivo FX* (Pedro G. Romero). El pabellón catalán formaba parte de los llamados 'Eventi collaterali' de la Bienal de Venecia. Una sección que no incluye las representaciones nacionales, los pabellones nacionales, pero que sí pertenece al conjunto de eventos que conforman la bienal. La sede escogida fueron los antiguos almacenes de la sal, Magazine del sale, una antigua nave medieval que servía de depósito de la sal y cuyas paredes todavía sudaban una masa salina. Aunque estaban alejados de Il Giardini y del recorrido oficial de la bienal, los Magazine están situados en el canal de la Giudecca por donde cada día circulan decenas de barcos cargados de turistas.

La Bienal de Venecia de 2009, cuya exposición general estaba comisariada por Daniel Birnbaum con el título *Construir mundos*, contaba también con la presencia de David Bestue y Marc Vives. Mientras Miquel Barceló era el artista seleccionado para el pabellón español bajo el comisariado de Enrique Juncosa. Una selección que encontró la oposición de una parte del sector artístico. En primer lugar, por la fórmula usada para seleccionar a Barceló como representante del pabellón español: una decisión en un proceso ministerial y administrativo opaco. En segundo lugar, al

asociar el nombre de Barceló a estrategias y opciones reaccionarias en arte. Su participación coincidía con la recién inaugurada cúpula de la ONU en Ginebra como obra magna de Miquel Barceló. Inevitablemente, Miquel Barceló está asociado a la eclosión de la pintura en los años ochenta y cómo, desde su carrera inicial en Barcelona, obtuvo fortuna al ser el más joven artista participante en la Documenta de Kassel en 1982. En el contexto Bienal de Venecia en 2009, la presencia de Barceló significaba el regreso a un trabajo anclado en una prospección pictórica que constantemente remitía al retorno de la pintura en los ochenta; y el fenómeno del artista picassiano con la reivindicación de una masculinidad testosterónica (las fotografías de Barceló en la célebre cúpula le mostraban empuñando una enorme manguera que chorreaba grumos blancos) en una tendencia a recuperar la idea del genio creador, bruto, por intelectualizar (y que entraba en contradicción con la cultura, referencias y lecturas que ha evidenciado Barceló en sus entrevistas). En paralelo a la exposición en el pabellón español en Il Giardini, también presentó durante los días de la inauguración oficial en un teatro de Venecia la propuesta escénica *Paso doble*. Por otra parte, el pabellón proponía un repaso por algunas obras de Barceló en una disposición semejante al de una galería de arte.

Llamaba la atención también la presencia de un pabellón de Murcia, que obtuvo menor repercusión. A pesar de que Murcia acogería la siguiente edición de Manifesta en 2010 comisariada por Cuauhtémoc Medina. Un gran evento artístico que ya había tenido una edición en España, en 2004 en San Sebastián. Al final, todo ese despliegue de medios, tanto en pabellones, como en grandes eventos como Manifesta que debían implicar una difusión del arte producido en el Estado español y por tanto de uno de los contextos más activos como había sido Barcelona contrastaba con las solitarias presencias de Antoni Abad en la exposición general de la Bienal de Venecia en 1999, Ignasi Aballí en la de 2007 y Bestué/Vives en la de 2009.

En contraste con el primer pabellón catalán en Venecia, la edición de 2011 apostó por un formato más convencional, el que se correspondía con un único artista con una producción que seguía el modelo del ‘project-room’: en este caso Mabel Palacín con el proyecto *180°. El giro*

implicaba enfatizar la necesidad de subrayar la producción del artista como uno de los elementos institucionales que durante los años noventa habían quedado cubiertos en el esquema de Barcelona, que se había continuado en los años dos mil en el Centre d'Art Santa Mònica, y que en la segunda década de los años dos mil había desparecido del panorama. En este sentido, la presencia de Mabel Palacín implicaba el mostrar el trabajo de un artista que pertenecía a la generación de artistas catalanes de los años noventa, que recogían la tradición conceptual y, al mismo tiempo que representaban un salto o un corte con el regreso a la pintura de los ochenta, enlazaban con prácticas que cuestionaban el estatuto de la imagen y la representación, el retorno al objeto y su reflexión y la recuperación de prácticas conceptuales y neo-Dadá del contexto internacional. El trabajo de Mabel Palacín implicaba además un despliegue de medios e hibridación: en seguida su trabajo se había centrado en la reflexión sobre la imagen, la relación entre fotografía y cine y la puesta en cuestión de la posición pasiva del espectador; una de sus características más sobresalientes había sido el asumir la producción artística desde un punto de vista ambicioso teórica y formalmente, por los medios de producción y por la voluntad por recoger distintos lenguajes. Finalmente, el proyecto *180°* era específico para la ciudad de Venecia, que se convertía en teatro de la obra, en sujeto y objeto al mismo tiempo.

4. Disciplinariedad trans

4. 1. Introducción: de los ‘nuevos medios’ y la interdisciplinariedad a lo transdisciplinar

Una vez tratada la cuestión de la progresión institucional o su explosión, es decir, la construcción de un contexto institucional dedicado a las prácticas artísticas contemporáneas, el siguiente paso en esta investigación será tratar las características principales que se manifiestan en la generación de artistas que aparecen a principios de los años noventa. La argumentación de esta tesis consiste en mostrar los tres elementos que configuran un corte epistemeológico en la producción artística desde los años noventa marcados por el proceso de globalización. Uno de esos elementos era la construcción institucional. Los otros dos correspondían: por un lado, al uso de elementos multimediacíticos en las producciones de los artistas, los ‘nuevos medios’ o la condición transdisciplinar de las propuestas; y, por otro, el retorno o revisión de las prácticas conceptuales.

De la misma manera que la explosión institucional aparecía fruto y acompañada del proceso de globalización, de tal forma que el análisis de uno y otro aspectos se mezclaban, la cuestión transdisciplinar y el retorno o la referencia a las prácticas conceptuales aparecen como elementos entrelazados. Un ejemplo evidente será el de Ignasi Aballí, un artista ligado claramente a una revisión de presupuestos del conceptual: desde la referencia a la inacción, hasta la reflexión sobre el papel de la pintura y la representación. Pero que al mismo tiempo utilizará recursos multimedia en sus trabajos. Así que hemos optado por en esta parte dedicarnos a analizar trabajos como los de Ignasi Aballí o Mabel Palacín que aun retomando prácticas del conceptual

se han centrado en plantear cuestiones sobre el propio espacio del arte y la representación. Por su parte, hemos escogido a Mabel Palacín como caso de estudio ya que su trabajo fue pionero en la incorporación de la práctica fotográfica fuera del contexto del medio e incorporarla al campo del arte contemporáneo. También un trabajo que desde inicios de los 2000 ha sumado el cine y el vídeo, y en general el contexto audiovisual, como objetos de estudio y medios de trabajo.

Veremos finalmente como una de las características de sus propuestas también pasaban por desarrollarse desde haber asumido elementos de la sociedad del espectáculo y pop.

Mientras, en la siguiente y última parte de esta investigación nos referiremos a aquellos trabajos que han puesto el acento en la dimensión social y política de sus propuestas, es decir, para aquellos que el peso del conceptual no tenía tanto que ver con el uso de diversos medios como con plantar el trasfondo ideológico de las prácticas artísticas.

La incorporación del cine, el vídeo, el teatro, la instalación, la fotografía, etc. ha sido nombrada de diferentes formas —nuevos medios, hibridación, multidisciplinariedad, pluralismo o trasdisciplinariedad— y ha obligado a tener en consideración la evolución de los términos y el porqué de optar por uno u otro. En los primeros años de la década de los noventa se utilizaron indistintamente las expresiones ‘nuevos medios’ y ‘multimedia’ para calificar aquellos trabajos de artistas que empezaban a hacer uso indistintamente de la fotografía, el vídeo, el cine o la instalación mezclado con el dibujo y bajo la idea de proyecto. En este sentido, justamente, la terminología ‘nuevos medios’, por un lado, parece anticuada: desde nuestra perspectiva ni la fotografía, ni el vídeo ni siquiera el uso de internet puede parecernos como algo ‘nuevo’ cuando ya se están licenciando las primeras generaciones de nativos digitales. Y, por otro lado, el término ‘nuevos medios’ se queda corto ya que no abarca la dimensión proyectual de las propuestas de los artistas. Lo mismo sucede con ‘interdisciplinar’, califica las propuestas por el uso de diferentes disciplinas, es decir, es un apelativo que se refiere al carácter formal de las obras. En esta discusión terminológica también recogeremos el término ‘pluralismo’ tal y como lo usaba el teórico Arthur

C. Danto en *Más allá de la Caja Brillo*¹²⁶ y que era utilizado de manera explícita en algunas exposiciones y eventos como el simposio *Dissolució de límits en art contemporani* y la exposición *Visions de Futur 2000. Utopías/distopías. Visions després del mur.*

Hemos optado por utilizar de manera destacada el término ‘transdisciplinar’ frente a interdisciplinar o, incluso, pluralismo, ya que implica que las disciplinas son usadas y que se cruzan o atraviesan y por lo tanto implica subrayar la dimensión proyectual de los trabajos. Así en la condición ‘transdisciplinar’ podemos incluir elementos como la teatralidad o la performatividad, que no son específicamente disciplinares pero permiten calificar a las propuestas que replantean el papel del espectador como transdisciplinares. Lo ‘trans’ pone en primer plano la idea sobre la forma, ya que la decisión sobre la forma es puramente casual, está determinada por la idea o el proyecto a desarrollar que navega entre disciplinas. Por ello también la decisión de hablar de una disciplinariedad ‘trans’.

Siguiendo la metodología adoptada en esta tesis intentaremos dilucidar las características de la aparición de una condición ‘trans’ y el retorno a las prácticas conceptuales de los años setenta a través de una serie de casos de estudio. De entrada, era necesario poner en contexto que el surgimiento de una nueva generación de artistas y de modos de producir y proceder en arte en los noventa forma parte de un fenómeno global y que el objeto de este estudio es ver como se ha producido en el caso del contexto barcelonés. Así, nuevamente el contexto del arte en Londres ligado a la aparición de los YBA’s ofrece paralelismos con la situación en Barcelona. Analizamos el papel de Saatchi y de los ciclos de exposiciones que desarrolló en sus galerías en Londres, haciendo especial mención a *NY art now* una exposición paralela a *L’art i el seu doble* en la Fundació ‘la Caixa’ de Barcelona. Ambas muestras causaron un gran impacto en una generación de artistas que entonces estaba estudiando, iniciaba los estudios de arte o justo los había finalizado. Tanto en Londres como en Barcelona la exposición de artistas neo-conceptuales estadounidenses como Ashley Bickerton, Ross Bleckner, Robert Gober, Peter Halley, Jeff

¹²⁶ DANTO, Arthur C. *Más allá de la Caja Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva poshistórica*. Barcelona: Akal, 2003.

Koons, Allan McCollum, Cindy Sherman, Barbara Kruguer o Sherrie Levine entre otros, significó un cambio frente a las vanguardias europeas de la transvanguardia italaiana y los neoexpresionismos reivindicativos de la pintura. En espacial en Barcelona, significó un corte frente a los trabajos de artistas como Miquel Barceló. *L'art i el seu doble* retomaba las estrategias del conceptual, Dadá y el Pop Art en una formulación revisada. De hecho, en aquellas exposiciones la pintura que se exponía, como la de Peter Halley, tenía que ver con una revisión del Minimal y contrastaba frente a la práctica de las vanguardias pictóricas de los ochenta por su acabado frío, seco y distante. Por otra parte, las prácticas desde Jeff Koons a Barbara Kruguer podían calificarse de 'trans' al hacer uso de la fotografía, el objeto, la instalación, neones, video... Al mismo tiempo, veremos cómo esa referencia común a las prácticas 'trans' en los artistas de *L'art i el seu doble* y *NY art now* en Londres, coincide con una revisión del conceptual. En concreto, en Barcelona analizaremos el papel jugado por el Centre d'Art Santa Mònica en diversas exposiciones que revisaban las prácticas de artistas conceptuales de los setenta, pero en especial la exposición antológica de ese periodo en Catalunya: *Art es just un mot. Idees i actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980.*

A partir de ahí, trataremos específicamente el impacto del conceptual y la adopción de 'nuevos medios' por parte de los artistas de los noventa. Así veremos el papel jugado por José Luis Brea tanto en sus ensayos como en propuestas expositivas como *Anys 90. Distància Zero*¹²⁷ en las que asumía decididamente, y aun sin distancia, que había un corte generacional. De hecho, José Luis Brea en *Las auras frías*¹²⁸ calificaba las características de la nueva generación de artistas de los noventa en tanto que herederas de las prácticas conceptuales de los setenta y que asumían las condiciones de la sociedad mediática y audiovisual contemporánea.

¹²⁷ BREA, José Luis (com.) *Anys 90. Distància zero*. (Catálogo de la exposición en el Centre d'Art Santa Mònica de Barcelona del 22 de junio al 14 de agosto de 1994). Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. 1994.

¹²⁸ BREA, José Luis. *Las Auras Frías: El Culto a La Obra De Arte En La Era Postaurática*. Barcelona: Anagrama, 1991

Un recorrido por algunas exposiciones y artistas nos permitirá analizar algunos formatos de esa transdisciplina más allá del cruce con la cultura audiovisual que plantea el trabajo de Mabel Palacín: desde la incorporación de la instalación con el elemento de teatralidad que conlleva hasta el cómic en Francesc Ruiz, pasando por cómo en algunos artistas y exposiciones a finales de la década de los noventa se hacían eco de las nuevas tecnologías ligadas a la aparición de internet.

Finalmente, el análisis del trabajo de Ignasi Aballí como ejemplo claro de un regreso de estrategias del arte conceptual (centrado en la reflexión sobre el espacio de la representación, de la pintura y el papel de los museos como mediadores entre prácticas artísticas y espectador desde una praxis que recurre tanto a las referencias del conceptual como a Marcel Duchamp) dará espacio para el análisis de una serie de trabajos que hemos calificado de ‘Post-neo-conceptualismos’. Es decir, trabajos de algunos jóvenes artistas para los que la referencia no solo estará en el conceptual y Marcel Duchamp, sino también en la recuperación del conceptual de artistas como Ignasi Aballí. Es decir, que si Ignasi Aballí podría ser calificado de ‘neo-conceptual’, la generación siguiente, aquella que ya ha adoptado con continuidad la tradición trans y conceptual, sería una generación ‘post-’

4. 2. Neo-conceptualismo made in USA.

4.2.1. *NY Art Now*

Las diversas memorias sobre la génesis del arte inglés en los noventa, el Brit Art o los Young British Artists (YBA's), desde *Lucky Kunst: The Story of YBA* de Georg Muir¹²⁹ a *Blimey! from bohemia to Britpop: The London Artworld from Francis Bacon to Damien Hirst* Matthew Collings¹³⁰ pasando por *High Art Lite: The Rise and Fall of BritArt* de Julien Stallabras¹³¹ —el texto más crítico sobre el ascenso del arte inglés—, destacan el papel del agente de publicidad y coleccionista Charles Saatchi en el contexto que se generó en Londres a partir de finales de los años ochenta. Para Louisa Buck en *Moving Targets: A User's Guide to British Art Now*¹³², Saatchi es uno de los 'Players', de los que hicieron posible la aparición de una nueva generación de artistas en el contexto de Londres desde finales de los noventa.

Relatan cómo Charles Saatchi se deshizo de su colección de arte estadounidense y compró a precios elevados la obra de jóvenes artistas ingleses como Mat Collishaw, Sarah Lucas o Damien

¹²⁹ MUIR, Gregor. *Lucky Kunst: The Story of YBA*. Londres: Aurum Press, 2009

¹³⁰ COLLINGS, Matthew. *Blimey! from bohemia to Britpop: The London Artworld from Francis Bacon to Damien Hirst*. Londres: 21 PublishingLtd, 1997.

¹³¹ STALLABRAS, Julien. *High Art Lite: The Rise and Fall of BritArt*. Londres: Verso Books, 1999.

¹³² BUCK, Louisa. *Moving Targets: A User's Guide to British Art Now*. Londres: Tate Gallery, 199

Hirst. O que produjo y compró el célebre tiburón del propio Damien Hirst, titulado *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, de 1991 después de ver un simple dibujo del artista y enunciarle un reto: “Make it real”. El propio Saatchi expuso el tiburón suspendido en formol, dentro de una gran urna de cristal en la sede de su primer centro de arte en Boundary Road. También mostró el trabajo de otros jóvenes artistas que incluyó en su colección, Marc Quinn, Rachel Whiteread, Gavin Turk, Glenn Brown, Sarah Lucas, Jenny Saville y Gary Hume, bajo el título que desde entonces daría nombre a las sucesivas generaciones de artistas ingleses de los años noventa: ‘Young British Artists’.

Todo ello habla de la capacidad propagandística que tuvo el publicista, especialmente al analizar cómo la sobrevalorización económica de jóvenes artistas podía provocar una inflación del mercado del arte en Londres. Damien Hirst en 1991 cuando realizó las primeras urnas con el tiburón o con muebles de despacho, solo tenía 26 años y era un joven graduado de arte del Goldsmiths College. En 1988, todavía en la escuela de arte, había organizado una exposición en un viejo hangar de los Docklands de Londres, una antigua zona portuaria que años más tarde se recuperaría para la ciudad en un proceso de gentrificación. La exposición se tituló *Freeze* e incluía trabajos de jóvenes artistas compañeros de estudios como Angela Bulloch, Mat Collishaw, Ian Davenport, Angus Fairhurst, Gary Hume, Michael Landy, Abigail Lane, Sarah Lucas, Simon Patterson o Fiona Rae, que formarían el grueso de la primera generación de YBAs. El espacio era un hangar, al que simplemente habían limpiado y aplicado una mano de pintura, que se asemejaba mucho al hangar en el que Saatchi mostraba su colección. De hecho, Damien Hirst era un asiduo a las exposiciones de Saatchi en Boundary Road.

Entre 1985 y 1987 Damien Hirst visitó las exposiciones de Saatchi en las que había mostrado obra de artistas americanos del minimal, conceptual y Pop, desde Donald Judd a Cy Twombly, de Andy Warhol a Dan Flavin, o de Robert Ryman a Richard Serra. Justamente en 1987, pocos meses antes de que Hirst iniciase el proyecto de *Freeze*, visitó la exposición *NY Art Now*. Una selección de la colección de Saatchi comisariada por Dan Cameron que incluía obras de Ashley

Bickerton, Ross Bleckner, Robert Gober, Peter Halley, Jeff Koons, Allan McCollum, Tim Rollins & K.O.S., Haim Steinbach o Meyer Vaisman entre otros. La exposición pretendía ser una muestra del trabajo de una nueva generación de artistas neoyorkinos. De hecho, en el interior del catálogo, como aclaración previa un breve texto avisaba sobre cómo la exposición podría haberse titulado y su objetivo: “The reader will quickly note that a more accurate title for this book might be ‘Certains Aspects of NY Art Now’ or ‘A Sampling of Selected Bits of NY Art Now’. Obviously most of the notable art currently made in NY isn’t to be found here. But hopefully, the book will be useful as a guide to some of the significant work that recently emerged from NY’s East Village to become the subject of hot debate in the art world”¹³³. Ese debate que proponía básicamente tenía que ver con el hecho de mostrar el trabajo de artistas que, frente a la explosión de la pintura de principios de los años ochenta, ejemplificada en movimientos como la Transvanguardia italiana o los neo-expresionismos, continuaban las líneas de trabajo del arte Pop, minimal y conceptual. Artistas como Peter Halley, Ross Bleckner o Ashley Bickerton representaban una tendencia ‘Neo-geo’, es decir, neogeométrica. Especialmente los cuadros de Peter Halley con colores planos, brillantes o con efectos de gotelé. Años más tarde, en 1996, Hal Foster en *El retorno de lo real*, utilizaría las pinturas de Peter Halley como ejemplo de una necesidad de tangibilidad en el arte de los noventa¹³⁴. Por otra parte, *NY Art Now* también mostraba el trabajo de artistas como Haim Steinbach o Jeff Koons que recuperaban la tradición apropiacionista del Pop-Art mostrando aspiradoras o lámparas Lava en tanto que objetos artísticos (las aspiradoras en urnas de cristal y las pelotas de baloncesto suspendidas en cajas transparentes llenas de agua de Jeff Koons fueron una fuente de inspiración directa para los animales y objetos en cajas de Damien Hirst; de igual forma, los estantes llenos de objetos de Steinbach lo fueron para la serie de medicamentos del artista inglés).

¹³³ CAMERON, Dan (com.). *NY art now*. (Catálogo de la exposición en la Saatchi Gallery de Londres de setiembre de 1987 a enero de 1988). Londres: Politi, 1988.

¹³⁴ FOSTER, Hal. *El retorno de lo real*. Barcelona, Akal, 2001.

4.2.2. *L'art i el seu doble*

Pero, la exposición de la Saatchi Gallery de Londres en otoño de 1987 no era la primera que comisariaba Dan Cameron con jóvenes artistas de Nueva York. De hecho, casi coincidió con la presentación de otra semejante: *El arte y su doble* en las salas de la calle Serrano de la Fundació 'la Caixa' en Madrid inaugurada el febrero del mismo año, y que previamente se había inaugurado en Barcelona en noviembre de 1986¹³⁵. En *L'art i el seu doble*, no solo se mostraba el trabajo de artistas 'neo-geo' como Peter Halley y Ashley Bickerton, o artistas que podrían ser calificados de 'neo-pop' como Jeff Koons o Haim Steinback. A ellos se añadía la presencia de trabajos como los de Jenny Holzer y Barbara Kruger que incorporaban técnicas publicitarias en eslóganes de contenido político. Eran artistas que recogían las estrategias del Situacionismo basadas en el 'detournement' o cambio de significado de los elementos del capitalismo. Por otra parte, Tim Rollins & K.O.S. enfatizaba el trabajo en comunidad y el arte como agente al servicio de la transformación social de colectivos desfavorecidos. Y de manera muy significativa los trabajos de Louise Lawler, Sherrie Levine y Cindy Sherman recuperaban las estrategias apropiacionistas, de cuestionamiento del autor y de revisión en clave de género de la historia del arte que habían desarrollado en los años setenta algunos artistas ligados al arte conceptual.

L'art i el seu doble exhibía el trabajo de una amplia selección de artistas del contexto de Nueva York que en su conjunto mostraban dos rasgos característicos: utilizaban estrategias provenientes del arte conceptual y del Pop-Art; y usaban variedad de medios, trabajaban indistintamente con pintura industrial, objetos, ready-made, escultura, fotografía, carteles publicitarios o pequeños clips de vídeo. Todas estas actitudes y medios que mostraba la muestra contrastaba con exposiciones anteriores de la misma institución como *Pintura americana: los ochenta* en 1982, *Italia: la transvanguardia* en 1983 u *Origen y visión. Nueva pintura alemana* en 1984. En todas ellas la pintura como referente de modernidad había sido omnipresente: fuese desde la vía

¹³⁵ CAMERON, Dan (com.). *L'art i el seu doble*. (Catálogo de la exposición en el Palau Macaya de la Fundació 'la Caixa' en Barcelona del 27 de noviembre de 1986 al 11 de enero de 1987). Barcelona: Fundación Caja de Pensiones, 1987.

expresionista o desde la vía de una abstracción lírica. Esas tres exposiciones bien pueden servir como ejemplo para caracterizar el calificativo de regreso a la pintura con el que se recuerdan los años ochenta: de los grumos de Per Kirkeby a las veladuras de Francesco Clemente. Frente a ello, efectivamente, *L'art i el seu doble* representaba un cambio de actitud radical ante el arte que afectó a toda una generación de nuevos artistas que en ese momento eran estudiantes de Bellas Artes o acababan de finalizar sus estudios. Para muchos de ellos ver los trabajos Haim Steinback, Cindy Sherman, Sherrie Levine o Barbara Kruger significó un shock y un revulsivo frente a la situación de preponderancia de la pintura. Al mismo tiempo, esas prácticas enlazaban con las tendencias del arte conceptual y de las vanguardias que parecían quedar diluidas bajo los neo-expresionismos. Refiriéndose a las actitudes, medios y formas que mostró *L'art i el seu doble*, Martí Peran ha explicado de manera gráfica cómo “toda esta colección de pequeños elementos representa para los jóvenes artistas españoles de aquel momento algo muy importante : la posibilidad de tropezar de frente con otra posmodernidad, absolutamente distinta de aquella conservadora apuesta que tenía a Miquel Barceló en tanto que indiscutible estandarte. En efecto, hasta entonces lo más común era manejar una noción de postmodernidad más bien cerrada, concebida como la necesaria vuelta a los valores de los lenguajes tradicionales y locales —que se venían defendiendo desde Italia y Alemania y, en menor medida, desde Inglaterra— como único recurso para oxigenar y regenerar un mundo del arte que el espíritu de la vanguardia había conducido hasta el atolladero conceptualista. La idea de lo postmoderno pues, más allá de su indiscutible hostilidad como concepto exigente, era fácilmente reducida a su interpretación como una especie de regreso al arte tras las últimas desviaciones alternativas de los setenta. Sin embargo, ahora aparecían, con la desenvoltura propia de la cultura norteamericana y también bajo el epíteto de postmodernos, unos artistas y unas prácticas que en lugar de ilustrar una vuelta a la tradición, actuaban como rehabilitadores del más genuino espíritu crítico de la vanguardia”¹³⁶.

¹³⁶ PERAN, Martí. “10 apuntes para una década”. En <http://www.martiperan.net/print.php?id=18> (04.09.18)

4.3. Aura y distancia, ideas y actitudes

4.3.1. El conceptual revisado

En *Moving Targets: A User's Guide to British Art Now*, Louisa Buck¹³⁷ traza una historia del reciente arte inglés de una manera básicamente nominal: cada capítulo está dedicado a un personaje, sea artista, crítico o simple aficionado. Así rubrica las diferentes partes del libro haciendo referencia a los artistas principales, los coleccionistas, los galeristas o los agentes activos. También dedica una parte a los antecedentes, a artistas como Richard Hamilton, Francis Bacon o Tony Cragg, entre otros. Así recuperaba al arte inglés de la segunda mitad del siglo XX de una posición más o menos alternativa. Más allá de la referencia a Saatchi, los YBAs no habían surgido espontáneamente sino que provenían de una serie de actitudes y maneras de hacer en arte presentes en artistas anteriores. Richard Hamilton servía de enlace con el Pop-Art y las actitudes conceptuales; Francis Bacon con la referencia a lo carnal, lo visceral, violento y con voluntad de shock (para Damien Hirst y compañía fue fundamental el apoyo de Francis Bacon y poderse fotografiar con él en *Freeze*); o Tony Cragg enlazaba con las estrategias apropiacionistas y la consideración de la escultura como espacio expandido.

La historia de los YBAs, la aparición de una nueva generación de artistas en Londres en los años noventa, se explica como resultado de una triple confluencia de factores: en primer lugar, el

¹³⁷ BUCK, Louisa. *Moving Targets: A User's Guide to British Art Now*. Londres: Tate Gallery, 1997

asentamiento de un contexto institucional, que en el caso inglés, y a diferencia de Barcelona, va acompañado del despegue económico de Londres; en segundo lugar, una serie de exposiciones que muestran las estrategias apropiacionistas, neo-pop y neo-conceptual que llevaban a cabo algunos artistas de Nueva York; y, por último, las referencias a las actitudes de los artistas de la segunda mitad de siglo XX ingleses. Como hemos visto, de igual manera en Barcelona durante los años noventa se produce una explosión del sistema institucional del arte (aunque muy inestable y sensible a la recesión en los primeros noventa y luego a partir de la segunda década de los 2000 y en un contexto de ciudad que no vive la misma explosión económica). También, frente a la presencia de la pintura heroica exemplificada en Miquel Barceló, *L'art i el seu doble* mostraba de la misma manera que *NY Art Now* en Londres, a la vanguardia artística neoyorkina. Y diversas exposiciones en el Centre d'Art Santa Mònica recuperaban las prácticas artísticas del arte conceptual catalán.

Como he señalado, en muchos sentidos desde finales de los años ochenta el Centre d'Art Santa Mònica desempeñó un papel entre centro de arte y museo sin colección. Su programación se hacía eco de grandes iconos internacionales del arte de los años setenta como Chris Burden o Joseph Beuys. También la institución se dedicó a revisar las prácticas de artistas catalanes ligados al arte conceptual: Ferran García Sevilla y Zush en 1989, Francesc Torres en 1991 o Carlos Pazos en 1993. En este contexto, la exposición *Art es just un mot* se inauguraba en 1992 auspiciada por la Olimpiada Cultural, una etiqueta que recogió diversas manifestaciones culturales paralelas a los Juegos Olímpicos de Barcelona¹³⁸. El proyecto tenía la voluntad de ser una exposición resumen, que recogiese todas las prácticas relacionadas con el arte conceptual en Catalunya. Una intención expresada claramente en el subtítulo: *Idees i actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980*. Comisariada por Pilar Parcerisas y con un amplio catálogo que acompañó a la muestra, recogía casi una treintena de creadores incluyendo el propio 'grup de treball', Antoni Llena, Muntadas, Angels Ribé o Fina Miralles. El subtítulo también parecía

¹³⁸ *Art es just un mot. Idees i actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980.* (Catálogo de la exposición en el Centre d'Art Santa Mònica del 15 de enero al 1 de marzo de 1992). Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1992.

cerrar un círculo, o establecer un paréntesis, o si se prefiere ser más positivo, construir un puente. Efectivamente las prácticas artísticas ligadas al conceptual habían tenido lugar en Catalunya en el periodo de 1964 a 1980; así, desde la fecha que la exposición proponía como cierre del conceptual, 1980, hasta la fecha de inauguración, 1992, parecía establecerse un puente que pasaba sobre todos los años ochenta. Quizá no se trataba de borrar los años ochenta, pero sí de construir un vínculo entre las producciones que estaba llevando a cabo una nueva generación de artistas en Barcelona y las de los años setenta.

4.3.2. *Anys 90. Distància zero*

El mismo Centre d'Art Santa Mònica produciría un par de años más tarde, en 1994, una exposición que presentaba por primera vez de manera programática y con ánimo prospectivo a la generación de artistas de los años 90 con un título declamativo y que mostraba abiertamente sus intenciones: *Anys 90. Distància zero*¹³⁹. La voluntad clara de la muestra era hacer una primera evaluación de los noventa, todavía sin la distancia, pero con la conciencia de que se podía hablar de una ‘situación años noventa’ o de una ‘generación de los noventa’. En ella participaron más de cuarenta artistas del conjunto del Estado español, nacidos básicamente en los años sesenta: Ignasi Aballí, Pep Agut, Ana Laura Aláez, Chema Alvargonzález, Nuria Canal, Dabiel Canogar, Jordi Colomer, Ricardo Echevarría, Dora García, Susy Gómez, Carles Guerra, José Maldonado, Begoña Montalbán, Pedro Mora, Ana Navarrete, Itziar Okariz, Mabel Palacín, Jesus Palomino, Pxuspo Poyo, Jorge Ribalta, Montserrat Soto o Eulàlia Valldosera, entre otros.

El deseo programático era explícito en el título declamativo, también en la elección de los textos del catálogo a cargo de un teórico de la posmodernidad como Hal Foster, que justamente escribía

¹³⁹ BREA, José Luis (com.) *Anys 90. Distància zero*. (Catálogo de la exposición en el Centre d'Art Santa Mònica de Barcelona del 22 de junio al 14 de agosto de 1994). Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. 1994.

sobre *Postmodernisme en Paral·laxi*, y de un comisario emergente como Hans-Ulrich Obrist. José Luis Brea, comisario de la muestra, firmaba el texto programático de la exposición bajo el título *Any zero, distància zero*. En él afirmaba que el regreso a la pintura y la escultura en los años ochenta acompañado de la subida del mercado de arte había sido una brecha, una ruptura con las propuestas conceptuales de los setenta que continuaban las líneas marcadas por las vanguardias históricas. Según Brea en los ochenta se había producido “la rápida caída en el formalismo y en las tendencias a la restauración de las estéticas del genio más reaccionarias”¹⁴⁰. Las prácticas artísticas de los diversos creadores que reunía la exposición, rompían o se oponían a continuar en esa fase reaccionaria. Y frente a ello proponían un regreso a las estrategias del conceptual y las vanguardias.

La ambición discursiva de *Anys 90. Distància zero* iba más lejos de la exposición. El mismo verano en la que la muestra tenía lugar en el Centre d'Art Santa Mònica, José Luis Brea proponía en el contexto de la Quinzena d'Art de Montesquieu un taller y debate sobre las propuestas de los artistas en la exposición.

Antes de nada, cabe señalar el papel jugado por la llamada Quinzena d'Art de Montesquieu (QUAM). Desde 1988 la QUAM consistió en una serie de talleres impartidos por distintos artistas, críticos y comisarios en el periodo estival. La QUAM ocupaba el espacio de una universidad de verano o de unos cursos de verano. Una de sus peculiaridades consistía en que se realizaba en el antiguo castillo de Montesquieu cercano a Vic. Lo cual presuponía el ‘encierro’ durante un periodo de tiempo breve de jóvenes artistas y estudiantes con los tutores, creando un intenso contexto de trabajo. El propio José Luis Brea recordaba así su estancia en Montesquieu: “Hemos vivido quince días a corazón abierto, la piel erizada de continuos escalofríos. Nos ha costado separarnos. Nos hemos contado oscuros secretos. Nos hemos enamorado profundamente. Cada noche se nos hacía interminable, fugándonos todos juntos -sin nunca dar con ella- a buscar la playa. ¿Cómo acabaríamos? Cuatro horas de desvío para encontrarlo todo cerrado y

¹⁴⁰ Ibid. p. 59.

sumido en nieblas. El amanecer nos llegaba entre bostezos, y la cama fresca nos deparaba apenas un rápido y profundo descanso que nos devolvía apresurados, para no perdernos nada, al desayuno. Mucho por vivir. Mucho por vivir. (...) recuerdo, sí, lo recuerdo todo. Recuerdo las partidas de ajedrez, y el olor de humedad de la sala de ordenadores, y la lluvia de los primeros días (...) y la contención del sentir cuando nos reuníamos y yo os explicaba Benjamin, y la explosión de locura que nos llevó a escribir mil frases en cada esquina, y los versos de Hölderlin mirando las montañas (...) y el calorcito del sol en la piel apoyada contra la piedra recia del castillo, y la fiebre de comprar libros y tomar fotos en la plaza de Vic, y la pasión con que al replicante le oímos decir, mientras perdonaba: «todo esto se perderá como lágrimas en la lluvia»¹⁴¹.

A inicios de los años 2000, el castillo de Montesquieu fue sometido a diversas actuaciones de restauración y reacomodación, lo que implicó el progresivo desplazamiento de muchas de las actividades de la QUAM hacia Vic. Hasta entonces, la quincena tal y como relataba Brea, significó en muchas ocasiones un punto de encuentro estival en el que se propiciaban situaciones creativas, relaciones entre asistentes y tutores. Tutores entre los que destacan: Antoni Abad, Albert Oehlen, Federico Guzmán, Antoni Muntadas, Perejaume, Rodney Graham, Manel Esclusa, Pedro G. Romero, Jordi Colomer, Juan Hidalgo, Eulàlia Valldosera, Joan Fontcuberta, Jana Sterbak, Santiago Sierra o Pedro Cabrita Reis. Todo ese clima es el que llevó a Florenci Guntín, el primer director de los talleres de la QUAM, a calificar la quincena como una ‘escola invisible’¹⁴². Con ello venía a ratificar el carácter outsider de la QUAM frente a los estudios oficiales, pero también su papel como espacio integrador en el que se daba otro tipo de formación y, sobre todo, de relaciones.

De uno de los propios talleres de la QUAM, en 1993, el dirigido por Pep Agut, surgió un colectivo que participó en *Anys 90. Distància zero*: la Compañía Magnética. Formado por el propio Pep Agut, Martí Anson, Helena Cabello, Gemma Clofent y Begoña Muñoz entre otros.

¹⁴¹ BREA, José Luis. “La gente no es sensible”. En *L'escola invisible. Tallers de la QUAM 1988-1994*. Barcelona: Eumo Editorial, 1995. p. 24-29

¹⁴² *L'escola invisible. Tallers de la QUAM 1988-1994*. Barcelona: Eumo Editorial, 1995.

El colectivo fue para la mayoría de sus participantes una primera toma de contacto con la práctica artística que más tarde desarrollarían en solitario. Su objetivo programático pasaba por la problematización de la imagen y la representación en el contexto de los mass-media (un tema o cuestión recurrente en numerosos trabajos del contexto tras los noventas). La Compañía Magnética participó con una propuesta en *Anys 90. Distància zero* y, de hecho, también lo hizo como ponente de manera consecutiva en la edición de la QUAM 1994.

En esa edición, que coincidía con la exposición en el Centre d'Art Santa Mònica, José Luis Brea propuso un espacio de debate que luego recordaría con tanta intensidad. En *Quincena de arte de Montesquieu: análisis de una experiencia docente*, Ana María Palomo Chinarro, Joan Frigola Reig y Guillem Marca Frances relatan cómo se instaló una carpa en uno de los prados adyacentes al castillo¹⁴³. Allí se desarrollaron jornadas de debate con los participantes en la exposición y otros asistentes interesados en participar. Ese formato de espacio de discusión, propició que la QUAM cada vez más asumiese no solo espacios de producción y práctica artística, sino lugares para debate. Aspecto que a partir del año 2000 quedó fijado estructuralmente con la organización de un foro en el que insistir en la parte discursiva de la práctica artística, de nuevo, con múltiples y diversos convidados: Juan Vicente Aliaga, Manel Clot, Rubén Gallo, Francisco Jarauta, Maurizio Lazzarato, José Lebrero Stäls, Luis Francisco Pérez, Kevin Power, Ute Meta Bauer, Toni Negri o Jeffrey Swartz.

Uno de los efectos inmediatos de *Anys 90, distància zero* y que inintencionadamente ponía de relevancia su interés en plantearse como exposición generacional, fue una propuesta que venía a denunciar que se trataba de una exposición no suficientemente inclusiva. La galería Artual de Barcelona, que también publicaba una revista homónima, programó en coincidencia con la exposición en el Centre d'Art Santa Mònica una muestra de artistas de la galería bajo el título de *Distància zero: miopia total*. La intención era delatar que la selección de artistas había sido arbitraria, y que muchos artistas se habían quedado fuera y sin tener en cuenta el valor de sus

¹⁴³ PALOMO CHINARRO, Ana María; FRIGOLA REIG, Joan; MARCA FRANCES, Guillem. “Quincena de arte de Montesquieu: análisis de una experiencia docente”. En *Opción*, vol. 32, núm. 8, 2016, pp. 440-46.

propuestas. De alguna manera, respondía a la tipología de efecto a la contra que provoca cualquier selección de artistas que pretenda ser un estado de la cuestión. Pero, al mismo tiempo esa miopía total buscaba resaltar que no había distancia suficiente para poder evaluar o ni tan solo sacar un cierto paradigma sobre los noventa. Intentaba delatar que había una cercanía excesiva. Sin embargo, al hacerlo evidenciada que esa era la intención de la exposición de José Luis Brea y, de alguna manera, concedía que sí, que había algo que caracterizaba a la producción de los noventa.

De hecho, que la generación de los noventa tenía unas características concretas de reenganche con las estrategias del conceptual era algo que José Luis Brea venía preparando o, si se prefiere, preconizando, desde hacía tiempo. En 1991 publicó el libro *Las auras frías*, un texto que fue premio Anagrama de ensayo¹⁴⁴. En él recuperaba muchas de las ideas de Walter Benjamin, que sería un pensador de referencia para José Luis Brea. Y las aplicaba a las nuevas producciones artísticas que se habían desarrollado desde finales de los años ochenta, en concreto respecto a trabajos como los de Cindy Sherman o Sherrie Levine, que recordamos habían podido verse en *L'art i el seu doble*. Brea discutía la preeminencia de lo que llamaba 'la restauración de las estéticas del genio más reaccionarias' refiriéndose a la fuerte presencia y carácter representativo del panorama de artistas como Miquel Barceló en los años ochenta, como ejemplo de la reivindicación de la pintura más gestual y subjetiva, afianzando la idea de autor y de la obra como única y aurática (recordamos que su presencia como único representante en el Pabellón Español de la Bienal de Venecia 2009 había levantado no pocas suspicacias, justamente al estar relacionado con aquellas prácticas artísticas basadas en la genialidad gestual y subjetiva que ya en 1991 José Luis Brea rechazaba). Frente a ese modelo, Brea recuperaba las estrategias de Marcel Duchamp: el cuestionamiento de la obra única, la apropiación como método de trabajo que implica el desdibujamiento de la huella del artista, el desvanecimiento de la idea del autor como fuente emanadora de subjetividad, la necesidad de considerar a la obra como una producción que continúa en el espectador... Las 'auras frías', en definitiva, calificaban a un tipo de trabajos

¹⁴⁴ BREA, José Luis. *Las Auras Frías: El Culto a La Obra De Arte En La Era Postaurática*. Barcelona: Anagrama, 1991

que recuperaban las estrategias de las vanguardias y del arte conceptual, que buscaban cuestionar el sistema del arte y ofrecerse desde una consideración crítica de la sociedad. Pero, sobre todo, las ‘auras frías’ identificaban unos modos de hacer: desde ese registro conceptual que pone las ideas por encima de las formas; hasta la adopción de metodologías formales y de trabajo que apartan la huella explícita del autor en tanto que genio y la obra en tanto que algo irrepetible y aurático. Todo eso estaba en el transformo *Anys 90. Distància zero*, tanto en la exposición, como en el debate.

De entrada, la negación de la autoría como huella y de la obra como irrepetible implicaba una doble suma: la referencia a la idea proveniente del conceptual y de Marcel Duchamp; y la utilización de medios ‘fríos’, relacionados con la sociedad del espectáculo, la cultura pop, el imperio de la imagen y los mass-media en los que estaba ya abiertamente sumergida la sociedad. Eso implicaba el uso de lo que se denominaban ‘nuevos medios’ y que, para apartarlo de su carácter temporal ligado a la novedad, convenimos en calificar de ‘interdisciplinariedad’ o ‘transdisciplinariedad’: la fotografía, el cine, el vídeo, la performance o la instalación. Todo ello conllevaba a la consideración del artista no como un productor de objetos, sino de situaciones, un postproductor. De ahí que, junto con la interdisciplinariedad, la exposición adquiera un lugar premiente como lugar de presentación de proyectos. Y todo ello, relacionado con la explosión institucional del arte: desde los ciclos curatoriales, hasta las exposiciones en museos y centros de arte, los espacios se convierten en lugares para el desarrollo de proyectos. El artista ya no es un individuo encerrado en su taller que como un productor realiza objetos (pinturas o esculturas), sino que realiza proyectos que se exponen y se muestran de determinada manera¹⁴⁵.

¹⁴⁵ BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editores, 2008 (1998)

4.3.3. *Artificial*

En 1998, cuatro años más tarde de *Anys 90. Distància zero*, las actitudes apropiacionistas, de retorno del conceptual, irónicas y de ‘auras frías’ formaban parte de la práctica habitual de los artistas y habían entrado definitivamente en los museos. El MACBA inauguraba la exposición *Artificial*, que como veremos de alguna manera asentaba el hecho de que las prácticas artísticas contemporáneas se realizaban desde el alejamiento del sujeto, el uso de la ironía o el humor y que se construían a partir de una multiplicidad de lenguajes¹⁴⁶. De hecho, la exposición se inauguraba poco después de que en Londres se hubiese presentado la primera itinerancia de *Sensation*, la exposición de los YBAs de Saatchi que certificaba la nueva generación de artistas británicos y que generó polémica por las obras de Marcus Harvey y de Chris Ofili (el primero en Londres a causa de la presentación de la fotografía *Myra* cuya protagonista era Myra Hindley, una asesina de niños, en un retrato elaborado con pequeñas huellas infantiles; y el segundo en Brooklyn por presentar la pintura *The Holy Virgin Mary*, una virgen negra que incluía primeros planos de culos recortados de revistas pornográficas y asentado sobre dos boñigas de elefante). De alguna manera, *Sensation* también certificaba que esas prácticas múltiples y diversas formaban parte de la contemporaneidad y calificaban la ruptura epistemológica de los años noventa. Pero una y otra exposición enlazaban de manera mucho más literal porque en ambas había propuestas de Damien Hirst: en el MACBA presentaba la serie de vitrinas llenas de medicamentos.

Artificial además hacía explícito ese link entre el conceptual de los años setenta y las prácticas artísticas en los noventa. La exposición comisariada por José Lebrero Stals incluía una sección histórica con obras de los años setenta ligadas al conceptual como John Baldessari, Duane Hanson, Pino Pascali o Gerhard Richter, para a continuación mostrar las producciones de Richard Artschwagel, Maurizio Cattelan, Katharina Fritsch, Félix González Torres, Stefan Hablützel, Bertrand Lavier, Mark Lewis, Allan McCollum, Charles Ray, Thomas Ruff, Andreas

¹⁴⁶ LEBRERO, José (com.). *Artificial. Figuracions contemporànies*. (Catálogo de la exposición en el Centre d'Art Santa Mònica del 21 de enero de 1998 al 15 de marzo de 1998). Barcelona: MACBA, 1998.

Slominski... Es decir, evidenciaba el ligamen entre las prácticas conceptuales de los años setenta y las de las nuevas generaciones surgidas en un contexto global en los noventa.

La exposición también incluía un proyecto de Jordi Colomer. La presencia de Jordi Colomer en Artificial implicaba dos cuestiones directamente relacionadas con los elementos que entran en juego en la escena barcelonesa a partir de los años noventa. En primer lugar, significaba la inclusión en la programación de un artista del contexto barcelonés y de la generación de los noventa. Además, frente a *Anys 90. Distància zero*, no se trataba de una exposición local o de representación de artistas locales, sino que estaba expuesto en plano de igualdad con los proyectos de otros artistas de la misma generación de otros contextos, desde Maurizio Cattelan a Damien Hirst. Aunque esa igualdad estaba en el tratamiento, en haber sido incluido en una exposición con vocación internacional, pero no en la forma. La contribución de Jordi Colomer era idiosincrática. De hecho, era el único proyecto de nueva producción en la exposición. Además estaba expuesto apartado del resto de obras que convivían en los espacios centrales del museo. Para acceder a *Simó*, título de la obra de Jordi Colomer, era preciso adentrarse en otro espacio. Un espacio que era un pequeño cubículo en el que se proyectaba un vídeo en el que aparecía una habitante de otro pequeño cubículo realizando movimientos de mobiliario. El cubículo real en el que se realizaba la proyección estaba forrado de rojo, la pantalla era de madera y las sillas usadas diferentes y de aspecto escolar. *Simó* no consistía únicamente en exponer un vídeo, sino que requería unas determinadas condiciones de exposición que jugaban con el contenido del proyecto. Tampoco se trataba simplemente de una instalación o una video-instalación, es decir no se trataba de un objeto heredero de las esculturas, sino de una propuesta que exigía o, mejor, pensaba en sus maneras de exhibición. En este sentido era post-productivo: no se trataba de un objeto que había salido del taller del artista, fuese lo que fuese, sino de un proyecto que se mostraba de determinada manera, porque en el mostrarse decidía la manera como debía ser consumido. El artista ya no era un productor de objetos, sino de contenidos, era un post-productor que utilizaba diversos medios. Así es como recuperaba también aquella tradición de los setenta y de las vanguardias, recuperando la noción de apropiación. Y a través de

ella configuraba la labor del artista como un productor de proyectos en los que intervienen los más diversos medios. Una práctica que encajaba en lo que más tarde Nicolas Bourriaud calificaría como ‘post-producción’¹⁴⁷.

4.3.4. *Looking further, thinking through*

En 2002, impulsado por Martí Peran, la Capella iniciaba un ciclo de exposiciones de intercambio denominado *Roundabout*. Básicamente consistió en encontrar instituciones paralelas o comparables a La Capella en otros lugares del mundo con las que poder establecer una colaboración: Mexico, Bangkok, Reykjavík, Jerusalén, Estambul o El Cairo fueron ciudades con las que se estableció intercambio en exposiciones que mostraban la vitalidad artística de esos contextos en La Capella y de representaciones de artistas de Barcelona en esas ciudades.

La exposición que se presentó en Reykjavík en 2004 llevaba por título *Looking further, thinking through*¹⁴⁸. Bajo ese título más o menos evocador, se buscaba explicar de manera ilustrativa cómo se había generado un contexto en Barcelona que recogía el testigo de las prácticas conceptuales a través de formatos transdisciplinares. En este sentido, partía de la premisa de que la referencia al arte conceptual había llevado a una generación de artistas como Ignasi Aballí, Mabel Palacín, Pep Agut, Pep Duran, Montserrat Soto, Eulàlia Valldosera o Jordi Colomer a someter a conceptos como la representación a una especie de tercer grado a fin de realizar una obra no-representacional y ‘hands-off’. Y también a preguntarse por el estatuto de la imagen no sólo en arte sino en la sociedad actual. Así, planteaba la obra de Ignasi Aballí como fruto de la resolución de una especie de encrucijada: hacer pintura no-representacional, sin expresión y sin manos. La

¹⁴⁷ BOURRIAUD, Nicolas. *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editores, 2007 (2000).

¹⁴⁸ TORRES, David G. (com.). *Looking further, thinking through* (Catálogo de la exposición en Reykjavík Art Museum – Hafnarhus, Reykjavík en abril-mayo de 2004). Barcelona, ICUB-Ajuntament de Barcelona, 2004

salida a ese conflicto era al mismo tiempo una apuesta radical por la pintura, casi en un extremo purista, pero cuya solución estaba en el límite del no hacer nada. Por otra parte, mostraba cómo la obra de Mabel Palacín construía capas y capas de imágenes que ligaban unas con otras. También mostraba los trabajos de la generación justo posterior que se encabalgaba a la de los primeros artistas de los años noventa, que servían para exemplificar distintas actitudes de la producción artística: Tere Recarens y el rol del artista como subvertidor de la realidad buscando entresijos de nuestra sociedad en los que encontrar de la manera más arrogante un espacio de libertad; Antonio Ortega recogía el background del arte conceptual para certificar que ese espacio de libertad sólo puede construirse desde la fe y la confianza en el trabajo en arte como ejercicio intelectual; los trabajos de Martí Anson y de Daniel Chust Peters se presentaban como lugares abiertos al desarrollo de un pensamiento especulativo; y Carles Congost mostraba como el sentido del humor y la ironía se convertían en un arma arrojadiza.

Looking further, thinking through pretendía reconstruir un recorrido por la producción artística de Barcelona heredera de las prácticas conceptuales desde el tratamiento de los problemas de la representación en arte contemporáneo y la reflexión sobre el estatuto de la imagen en la sociedad actual, al rol del artista, su papel y el del arte en la sociedad y su efectividad política relacionada con el uso del sentido del humor.

4.4. Pluralismo, interdisciplinariedad y transdisciplinariedad

4.4.1. Pluralismo

En paralelo a la globalización y la expansión del sistema de las artes, se asienta un contexto en el que, como hemos visto, se recuperan las prácticas conceptuales y se incorporan nuevos medios en la producción artística. Los grandes eventos internacionales, desde la Documenta hasta la aparición de una gran número de bienales a lo largo y ancho del globo dan cuenta de ello. El panorama responde a lo que Arthur Danto teoriza en *Más allá de la Caja Brillo*¹⁴⁹. Siguiendo a Arthur Danto, la Brillo Box no certifica la muerte del arte, sino la muerte de la idea de que la naturaleza del arte estaba definida por sus materiales y por su forma y, más allá, la muerte de la idea de que el fin del arte es buscar sus límites físicos de existencia, especular con su entidad ontológica. Planteaba que a partir del urinario es imposible distinguir una obra de arte de cualquier otro objeto: no hay rasgos externos distintivos; nada diferencia a aquel urinario de otro cualquiera. La especificidad de la obra de arte no viene dictaminada por su material, ni tan sólo por la factura del artista. El escenario que planteaba Arthur Danto es el de la pluralidad: un escenario abierto en el que los límites formales de la obra de arte están disueltos. Una obra de arte no se legitima por el medio o el material utilizado; tampoco se legitima por el espacio en el que se dé: un museo, una galería o una sala de exposiciones son tan legítimamente válidos como la calle,

¹⁴⁹ DANTO, Arthur C. *Más allá de la Caja Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva poshistórica*. Barcelona: Akal, 2003.

la televisión o, incluso, una nevera, una nevera como la de la casa particular de Hans Ulrich Obrist, que ofrecía a diversos artistas para que hiciesen una obra ex profeso.

La cuestión del pluralismo era central en un ciclo de conferencias en la Fundació 'La Caixa' en su antigua sede en el Palau Macaya, que en 1999 coordinó Ferran Barenblit. En este sentido el título era elocuente: *Dissolució de límits en art contemporani*. En él participaron entre otros el entonces comisario de Documenta Okwui Enwezor, el teórico y filósofo Boris Groys o Nicolas Bourriaud. Por otra parte, en 1998, 2000 y 2002, *Visions de Futur* fue un proyecto que planteaba agrupar los diversos centros e iniciativas dedicadas al arte contemporáneo en Cataluña bajo un epígrafe conjunto y un mismo eje temático. Así se programaron exposiciones que, o bien, estaban pensadas ex-profeso para el evento, o bien, se hacían encajar las fechas de inauguraciones y las exposiciones ya programadas de los grandes centros en la línea temática del certamen. A ello se añadía la edición de un catálogo con información de cada exposición y/o acto, más textos de reflexión que daban contexto al evento en su conjunto. La edición del año 2000 llevaba por título *Utopías/distopías. Visions després del mur*, una referencia explícita al proceso de globalización y su repercusión en las prácticas artísticas contemporáneas¹⁵⁰.

Tanto en *Visions de Futur 2000. Utopías/distopías. Visions després del mur* como en el simposio *Dissolució de límits en art contemporani* se respiraba un clima teórico sobre el contexto del arte común. Ambos casos se referían a límites disueltos y muros caídos en los que se abarcaban toda una serie de problemas que afectaban al arte: la disolución de los límites geográficos y el discurso multiculturalista; la disolución de los límites formales de la obra de arte; y la disolución de los límites expositivos, es decir, las obras fuera de los museos y salas de exposiciones convencionales y los eventos que se expandían por las calles de las ciudades hacia nuevos espacios arropados en la estética relacional de Nicolas Bourriaud¹⁵¹.

¹⁵⁰ CREUS, Maia; FERRE, Rosa (com.). *Visions de futur 2000. Utopies/distopies: Visions després del mur. Certamen temàtic d'art contemporani que reuneix exposicions i altres activitats a 31 centres d'art a catalunya.* (Catálogo de las exposiciones en diversos espacios de Cataluña durante el 2000). Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura. barcelona, 2000.

¹⁵¹ BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editores, 2008 (1998)

Así, en la entrada del siglo XXI se asumía la sustitución de un centro geográfico claro desde el que emanaba la vanguardia artística, lo que implicaba tener reflejos para asumir dentro del discurso del arte contemporáneo otras tradiciones artísticas distintas a la occidental y la necesidad de estar pendientes de muchos lugares al mismo tiempo participando de una especie de universal gincana artística. Además de asumir la apertura formal de la obra: desde el pluralismo de las teorías de Arthur Danto hasta la estética relacional de Nicolas Bourriaud, las propuestas de los artistas se convertían en múltiples y recurrían a diversos recursos.

4.4.2. Pluralismo made in Barcelona

Entre 1996 y 1999 La Capella mostró, entre otras las siguientes propuestas: Mireya Masó montó un tren de feria al que todo el mundo podía subir en el centro de una sala de exposiciones; Antonio Ortega, emulando una sala de un museo de historia natural, enseñó experimentos domésticos realizados sobre diversas plantas; Carles Congost se mostraba como una estrella musical publicando un cómic al estilo de los años setenta; Tere Recarens construyó un recorrido con tablas de madera sobre la que se apoyaban inestablemente estanterías llenas de objetos de cristal, al pasar los visitantes provocaban su caída; LLuis Bisbe formó una gran escultura que con cuerdas y gomas, como un gran dibujo tridimensional, configuraban una escalera y un trampolín a tamaño real en medio del espacio vacío. Estas propuestas seguían la misma estela que la de otros artistas como Maurizio Cattelan, Rirkrit Tiravanija, Pipilotti Rist, Thomas Hirschhorn o Francis Alÿs que empezaban a circular por el contexto internacional. Y de igual manera se presentaban como situaciones, como una reflexión sobre la vida, la realidad y nuestro estar en el mundo, buscando maneras de subrayar la naturaleza política de las prácticas artísticas. Ese era el límite de disolución formal al que se referían desde aquel título de un simposio sobre nuevas prácticas artísticas en el Palau Macaya.

En 1997 Rosa Queralt era la comisaria de *Registro de ideas*, una exposición en la que incluía trabajos de varios jóvenes artistas de Barcelona que se movían en un retorno al conceptual. En la galería Antonio de Barnola reunía dibujos de Joana Cera, Javier Peñafiel, Mireya Masó, Azucena Vieites, Jon Mikel Euba, Luis Macías, Yamandú Canosa y Xisco Mensua. El lugar de partida de la exposición bien podría ser la paradoja: mostraba dibujos de artistas para los cuales, como comentaba la comisaria, la finalidad representativa había desaparecido. La propuesta quería recuperar la práctica dibujística en tanto que inmediatez de la idea y espacio de génesis: el dibujo en tanto que nota, apunte, esbozo, lugar en el que se da el pensamiento, donde las obras se proyectan, se piensan, en otras palabras, registro de ideas que, obviamente, iban más allá del dibujo en la libreta. Es decir, el dibujo aparecía en tanto que un medio para la recuperación de la idea, en tanto que tradicionalmente el dibujo ha sido considerado lugar de plasmación de ideas, su recuperación enlazaba con las prácticas que habían puesto los conceptos por encima de las formas. Al mismo tiempo, implicaba la reivindicación de un soporte débil formalmente, que no expresaba grandilocuencia formal y que, además, implicaba la seriación, el múltiple y el error. Luis Macías mostraba dos rostros de perfil definidos por una sutil línea en la puerta de la galería y dos puntos rojos ligeramente deformados en la columna de enfrente. Jon Mikel Euba presentaba grandes pinturas murales; Yamandú Canosa, papeles llenos de pequeñas figuraciones y fotoimpresiones; Azucena Vieites ocupaba casi por entero su espacio en la galería con dibujos en los que se apropiaba de imágenes de la mujer en la cultura de masas en una especie de diccionario visual desde el que desarrollaba su trabajo en el colectivo feminista Erreakziola/Reacción; Javier Peñafiel mostraba pequeños dibujos que aislaban recortes de instantes; los dibujos de Mireya Masó tenían que ver con el gesto repetitivo; y Joana Cera mostraba dibujos arrancados directamente de una libreta.

Por su parte Luisa Ortiz fue la comisaria del ciclo titulado *Nou planetes* en La Capella de Barcelona¹⁵². Con esos *Nou planetes* se refería a los nueve artistas que desarrollarían un proyecto en el ciclo que comisariaba. Así, evitaba entrar en clasificaciones, como si afirmase que cada

¹⁵² <https://lacapella.barcelona/es/nou-planetes> (15.09.18)

artista venía de un planeta, lo que no dejaba de ser una forma de afirmar ese pluralismo sobre el que escribía Arthur C. Danto. Entre los artistas figuraban los citados Mireya Masó con la instalación de un tren infantil y Luis Bisbe con una gran escultura instalación de un columpio dibujado con cuerdas en medio del espacio. A ellos habría que sumar el proyecto de Antonio Ortega *L'art domèstic* sobre el que profundizaremos más adelante, una serie de enigmáticas fotografías que funcionaban como elementos pictóricos de Julia Montilla o las instalaciones de dibujos con referencias al cómic de Francesc Ruíz. Merece la pena en este contexto detenerse sobre el trabajo de Francesc Ruíz en la medida en la que manifestaba una condición de suma y confluencia de disciplinas. Para la exposición de La Capella, titulada *Francesc Ruiz y Erno Rubik*, exponía varios dibujos que ocupaban las paredes como grandes murales. En ellos mostraba multitudes de personajes en los que mezclaba tribus urbanas con vida social, imaginario nocturno con la vida en grandes almacenes de Barcelona. Francesc Ruíz incorporaba así elementos del cómic, la ilustración y la cultura pop en su trabajo. De hecho la incorporación del dibujo a través de la referencia al cómic ha sido una de las claves de su trabajo que ha desarrollado en lo que ha denominado ‘cómic expandido’¹⁵³. El ‘cómic expandido’ ha sido una forma definir su trabajo como una manera de llevar la práctica del cómic más allá de las páginas de una publicación a convertirse en instalación. Así en 2004 en el Espai 13 de la Fundació Joan Miró de Barcelona presentaba la instalación *Soy sauce* que jugaba con la doble significación de la denominación en inglés de la salsa de soja y ser un árbol. La instalación consistía en un quiosco en el que iba añadiendo los números de un cómic cuya acción transcurría por distintos puntos de la ciudad. El puesto de venta de revistas lo recuperaba para una instalación en el CASM en 2006 titulada *Kiosk Downtown*, en este caso había dibujado todas las portadas de un quiosco característico de las Ramblas. En otras instalaciones en 2012 en la Fundación Suñol y en la Galería Estrany-de la Mota se hacía eco de las revueltas de la primavera árabe recuperando la idea de una historia que se va construyendo en un cómic según avanza la exposición, mezclando realidad y ficción, y de los cómics de contenido homoerótico para mujeres jóvenes que se producen en Japón reproduciendo los estereotipos de masculinidad figurada que muestran. Los

¹⁵³ <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/a-z/ruiz-francesc> (15.09.18)

trabajos de Francesc Ruíz así se hacían eco de coyunturas sociales ligadas a la vida urbana, con elementos de cultura pop, y sobre todo subvirtiendo el lenguaje del cómic en forma de instalación.

4.4.3. La tecnología como medio y como sujeto

En 1997, 22A, un espacio autogestionado por artistas en Poble Nou, antes de que la especulación y la expansión inmobiliaria del barrio empujase a la asociación a moverse a Poble Sec, exponía el trabajo de Alfredo Costa Monteiro, músico, poeta y artista: un trabajo tecnológico, pluridisciplinar, interdisciplinar y transdisciplinar. Alfredo Costa Monteiro exhibía grabadoras, ‘walkman’, cintas magnetofónicas, textos, pequeños altavoces y cables en un trabajo que se buscaba tomar como referente a John Cage y que también mostraba intereses comunes con el músico y artista barcelonés Oscar Abril Ascaso. Tanto Alfredo Costa Monteiro como Oscar Abril Ascaso reivindicaban el uso de lo que denominaban ‘low-tech’, como forma de resistencia frente a la creciente tecnologización de la sociedad y de la valorización de la alta tecnología o la ‘high tech’. La exposición de Alfredo Costa Monteiro ofrecía austeridad tecnológica y economía de medios. Una simplicidad que abarcaba hasta los títulos: el artista optaba por designar sus propuestas sólo con las iniciales de los materiales utilizados, así *c.a.w.* era cable, altavoz y walkman. Justamente *c.a.w.* era la instalación central de la sala: desde una serie de walkmans apoyados en el suelo, partían cables que se enroscaban y trenzaban entre sí hasta el techo, para deshacerse y dejarse caer al peso de diferentes altavoces de los que se oía el ruido de una fuente de agua; los walkman eran la fuente de sonido y los cables formaban una fuente.

En la sala Metrònom en el Born, Erich Weiss, artista belga residente en Barcelona presentaba un proyecto que incluía vídeo, danza, música, instalación y fotografía: *Queen of Tragedy*. Un trabajo que en el que desarrollaba la fascinación del artista por elementos de carácter sexual, erótico y

mórbido femeninos. Dos ejes, historias o excusas eran el detonante para su formalización. Por un lado, la figura arquetípica de las ayudantes de mago. Esas mujeres jóvenes que con sus movimientos y bailes desvían la atención del espectador mientras el mago ejecuta sus trucos. Son mujeres que forman parte del paisaje del escenario, meros instrumentos que, al mismo tiempo, son víctimas de sus trucos. Y por otra parte, la historia de un hombre que en 1954 se dejó abatir a tiros mientras besaba con devoción la imagen de una cabaretera pelirroja a la que nunca llegó a conocer. Con ello Erich Weiss quería evocar un mundo de seducción, entre lo grotesco y lo obsceno, de cabaret. La exposición se planteaba no como una suma de obras, sino desde la perspectiva del proyecto en el que se incluían elementos de teatralidad y utilizaba diversos medios. La fotografía ocupaba un lugar destacado en la exposición con imágenes de referencias porno no explícito, recuperadas de los mass-media de los años sesenta o setenta con un halo de refinado decadentismo. Para otras fotografías la imagen no sólo había sido apropiada y ampliada sino sometida a diferentes cortes o al lado de una fotografía algunos objetos eran sacados de su interior y mostrados directamente, o bien provocaba una prolongación de la imagen hacia el espacio real. Erich Weiss utilizaba imágenes kitsch y de porno blando con las que recuperaba y actualizaba estrategias del Pop Art. En su caso se daban cita una pluralidad de medios, uso de escenografía, revisión de la cultura de masas y metodologías proyectuales.

Las temporadas 1996-97 y 1997-98 Ferran Barenblit fue comisario del Espai 13 de la Fundació Joan Miró. En sus proyectos trató de plantear el problema del arte contemporáneo y el público, con trabajos de artistas con un componente teatral, de espectacularidad, temático o buscando cierto efecto impactante. Así en mayo de 1998, cerrando su colaboración con la Fundació, presentó el trabajo de Yaya Tur, *Vías de cadencia*. La propuesta consistía en una instalación formada por una gran plataforma a modo de pasillo o terraza con barandilla, que partía de las escaleras que bajan a la sala y recorría unos metros elevada del suelo. Bajo la plataforma estaban proyectados varios suelos de diferentes texturas; sólo al pisarlos cambiaba la imagen fija y se iniciaba una proyección con cámaras de super-8 en la que el espectador avanzaba sobre un firme distinto, pisaba diferentes suelos, paseaba por las Ramblas y por otros lugares de Barcelona, y sin

embargo el único suelo que no pisaba era el propio del Espai 13. La obra tenía un obvio componente lúdico y buscaba, a partir de la oposición entre imagen fija e imagen en movimiento, una serie de metáforas: que es imposible pisar tierra firme, sino que cada paso implica movimiento, o se avanzaba a los presupuestos de vida en una realidad virtual.

La tecnología estaba presente como motivo de reflexión y también como recurso formal en múltiples propuestas, desde un cuestionamiento vía reclamación de la baja tecnología o la 'low-tech' en Alfredo Costa Monteiro y Oscar Abril Ascaso, como elemento lúdico en Yaya Tur o en propuestas que buscaban cuestionar su uso en la sociedad contemporánea o las funciones del arte.

Justamente, el ciclo del Espai 13 posterior al comisariado por Ferran Barenblit, en 1999 buscaba pensar las prácticas artísticas en relación al uso de la tecnología. Con el título genérico para todo el ciclo de *Singular Electrics*, Jorge Luis Marzo, su comisario, quería presentar proyectos que tuviesen que ver con la introducción de las nuevas tecnologías en arte, con la fascinación que provocan. En un pequeño libro editado con motivo del ciclo, Jorge Luis Marzo escribía sobre una característica común a muchas obras que hacían hecho uso de la tecnología: el cambio de relación con el espectador¹⁵⁴. Según sus apreciaciones tal cambio era de cantidad. La obra ya no era aquello que se miraba sólo o en grupo, sino que buscaba una relación personal y uno a uno, o dos a dos. Por ejemplo, la artista de origen japonés Seiko Mikami presentó *Molecular Informatics*. La propuesta consistía en un juego interactivo en una realidad virtual en el que dos espectadores se colocaban unos auriculares y unas gafas que memorizaban sus comportamientos visuales. Según una tecnología desarrollada por los militares estadounidenses, cada uno de los jugadores dirigía y creaba con su mirada una serie de segmentos y círculos que cambiaban en cada movimiento del iris. El juego consistía en encontrar con tu mirada la mirada del otro, cuando sucedía saltaban chispas.

¹⁵⁴ MARZO, Jorge Luis y BADIA, Tere. "Las políticas culturales en el Estado español". En *soymenos.net* https://soymenos.net/politica_espanya.pdf (16.04.2018)

Sin duda, en el contexto de Barcelona, Antoni Abad ha sido el artista que más ha trabajado directamente con la tecnología, sus límites y su relación con la sociedad. Antoni Abad había participado en la Bienal de Venecia de 1999, la primera bienal comisariada por Harald Szeemann. Allí presentó las videoinstalaciones *Últimos deseos* y *Love story* en las que mostraba en el techo del espacio del Arsenal el trampantojo de un funambulista que caminaba en una cuerda floja sobre las cabezas de los visitantes y una tarta rosa con forma de corazón devorada por unas ratas proyectada en el suelo. A partir de 2004, se dedicó a desarrollar *megafone.net*, un sofisticado proyecto en el que aunaba tecnología móvil, internet y activismo social. Básicamente *megafone.net* consistía en ofrecer móviles con acceso a geolocalización y a una web homónima a través de la que comunicarse a diversos colectivos. Antoni Abad lo que hacía era ofrecer unas posibilidades tecnológicas a un grupo social para que se autogestionase: desde los taxistas en Ciudad de México, un colectivo marcado por la violencia para los que el uso de los dispositivos de Antoni Abad proporcionaba seguridad en una doble dirección, tanto para el usuario del taxi como para el taxista, además la tecnología servía para alejarlos del estereotipo violento; hasta los colectivos de discapacitados de Barcelona con los que dibujó el plano de una Barcelona que era inaccesible para ellos; pasando por colectivos gitanos en Lleida, prostitutas de Madrid o campesinos en Colombia. El móvil era usado como herramienta de transformación social pero apartado de la exclusión que implica el uso de tecnología. En este sentido, su trabajo se relacionaba con el de Daniel García Andújar y, al mismo tiempo, anunciaba los usos que la tecnología móvil tendría como acceso a la información y herramienta para compartir entre los colectivos migrantes¹⁵⁵. En 2014, Antoni Abad mostró el conjunto de experiencias de *megafone.net* en una exposición homónima en el MACBA. Allí recopilaba información de todos los episodios del proyecto con vídeos, planos y documentales.

El trabajo de Antoni Abad introducía elementos de tecnología y democratización, actuaba desde el arte utilizando recursos o maneras propias de organizaciones de acción social. De alguna

¹⁵⁵ La exposición *Making Africa. Un continente de diseño contemporáneo* en 2016 en el CCCB justamente llamaba la atención sobre el papel que el uso del móvil ha tenido en el desarrollo de redes de solidaridad en el continente.
<https://www.cccb.org/es/exposiciones/ficha/making-africa/213052/> (10.03.18)

forma, utilizaba el sistema del arte como un espacio abierto en el que la condición ‘trans’ se daba no únicamente por el uso de diversas disciplinas, sino porque incorporaba en su seno dinámicas de contextos, en principio, ajenos al arte. De tal manera, que el trabajo de Antoni Abad introducía un elemento de relación que coincidía con aquellos aspectos que Nicolas Bourriaud atribuía a la nueva generación de artistas en la *Estética relacional*. De todas formas, Antoni Abad no dejaba de verse como un escultor que ahora incorporaba como materia determinadas realidades sociales.¹⁵⁶

¹⁵⁶ Ver 7.5. *Entrevista a Antoni Abad* en 7. *Anexos*

4.5. La problematización de la imagen y el uso de la fotografía, el vídeo y el cine en Mabel Palacín

4.5.1. La fotografía

En *Las auras frías* José Luis Brea hablaba de una serie de actitudes que aparecían desde finales de los años ochenta entre algunos artistas que recuperaban estrategias del arte conceptual y las vanguardias más radicales. Estrategias que se oponían a la idea de genio creador que había supuesto el retorno a la pintura en los años ochenta. *Las auras frías* desarrollaban en un plano teórico el nuevo paradigma que empezaba a plantearse en las prácticas artísticas. En *Anys 90. Distància Zero* en el Centre d'Art Santa Mònica la intención era mostrar justamente algunas de esas prácticas. Artistas del Estado español que respondían a las 'auras frías'. La exposición servía como presentación de una generación de artistas que se reconocían a través de la recuperación de estrategias del conceptual y por el uso desinhibido de lo que se denominaba en los nuevos medios: fotografía, vídeo, cine, instalación... Artistas también que habían visitado aquella exposición en la Fundació 'La Caixa', *L'art i el seu doble*, con propuestas que contrastaban enormemente con las de pintores del estilo de Miquel Barceló o la Transvanguardia italiana.

Entre los artistas que participaron en *Anys 90. Distància Zero* y que habían visitado exposiciones como la de *L'art i el seu doble*, estaba Mabel Palacín, que entonces formaba tandem artístico con

Marc Viaplana. De hecho, el trabajo de Mabel Palacín era pionero en la incorporación de la fotografía con normalidad en el contexto del arte contemporáneo.

Uno de los efectos que denunciaba José Luis Brea en *Las auras frías* era cómo en los ochenta la cuestión de la hibridación de medios había quedado desmantelada por los retornos conservadores a la pintura y que, en este sentido, se había provocado una nueva división en las prácticas artísticas, entre pintores y escultores, pero también entre artes mayores y menores. Así, se había establecido una distinción entre arte y fotografía, como lenguajes diversos, especializado el segundo, y con sus propios canales de distribución y exhibición: desde los festivales dedicados en exclusividad a la fotografía, hasta las galerías comerciales dedicadas a fotografía o las revistas especializadas. En el otro lado de la balanza, el contexto del arte contemporáneo ligado a la pintura miraba con cierto desdén a la fotografía como un ámbito poco creativo, técnico, especializado, alejado de aquel ego creador del pintor. Evidentemente, exposiciones como *L'art i el seu doble* venían a desmantelar tal distinción al convivir ready-mades con fotografías o paneles informativos. Lo mismo sucedía en *Anys 90. Distància Zero*. Ese proceso tenía que ver con el desmantelamiento de la idea de genio que proponía el libro de José Luis Brea en el contexto de las artes y que habilitaba de nuevo a la fotografía como un medio adecuado para justamente poner en práctica algunos de los cuestionamientos sobre la imagen, la representación o la unicidad que llevaban a cabo las prácticas artísticas. En este sentido y en este contexto, el trabajo de Mabel Palacín había buscado desde finales de los años ochenta navegar entre el territorio especializado de la fotografía y el del arte. De hecho, más bien lo que consiguió es subvertir el territorio especializado de la fotografía incorporando sus medios y recursos al campo, el territorio y el contexto institucional del arte. En 1987 participó en la primera edición Bienal de Jóvenes Artistas del Mediterráneo en Barcelona en la sección de fotografía¹⁵⁷, mientras que solo un año después presentaba un proyecto en la Sala Montcada de la Fundació 'la Caixa'¹⁵⁸.

¹⁵⁷ *La Biennal De Barcelona: Joves Creadors Europeus*. (Catálogo de la exposición en la Casa de la Caritat de Barcelona del 29 de septiembre al 22 de octubre de 1987). Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1987.

¹⁵⁸ *Mabel Palacín y Marc Viaplana: Snapshots, Part I*. (Catálogo de la exposición en la Sala Montcada de la Fundació 'la Caixa' de Barcelona del 14 de diciembre de 1988 al 15 de enero de 1989) Barcelona: Fundació 'la Caixa', 1989.

En esta primera etapa, en tandem con Marc Viaplana, en la primera mitad de la década de los noventa, el trabajo de Mabel Palacín utilizaba sobre todo la fotografía como medio. En por ejemplo *Snapshots* (el proyecto que presentó en la Sala Montcada de la Fundació 'la Caixa') proponía una comparativa entre la mecánica de la fotografía y la mecánica de las armas de fuego. El título *Snapshots* (literalmente instantáneas en inglés) hacía una referencia explícita a la relación entre armas de fuego y cámaras fotográficas. En *Heads or Tails, Suite de las desapariciones (what has never been cannot end)* o *Norte* la relación entre armas de fuego y fotografía incorporaba una reflexión sobre el estatuto de la imagen, sobre qué tipo de imagen genera la fotografía, cuál es su lógica. De esta manera sentaba las bases de su trabajo, que funcionaría a partir de la suma de capas de lectura: la relación entre el concepto de disparar en fotografía y en armas de fuego implicaba una reflexión sobre las condiciones de la imagen fotográfica; la fascinación por la técnica fotográfica y de las armas sumaría las referencias icónicas al imaginario de la criminología y la nocturnidad; es decir, reinterpretaría o haría relecturas de cine negro, la literatura policiaca, la fotografía criminológica, la música de jazz; y al mismo tiempo todo ello se relacionaría con las prácticas de creadores relacionados con el cine que llevaban a cabo estrategias similares, desde Jim Jarmusch al primer David Lynch, o del panorama musical ligado a la no-wave y el post-punk con toda la crítica social ligada a las narrativas sobre el crimen, la vida nocturna, la sexualidad, las dependencias, etc. En *Suite de las desapariciones (what has never been cannot end)* se refería explícitamente a la película de Antonioni *Blow-up*, de hecho una película sobre la imagen. En *Norte* los disparos sobre unas dianas con forma humana dibujaban constelaciones. *Heads or tails* estaba formada por 102 fotografías del instante de lanzamiento de una moneda entre la cara y la cruz, formando un 'muro del azar' o de instantáneas. *Romance fatal dentro de un auto* recogía el título de un tema de la banda de música electrónica experimental NON.

4.5.2. El cine y la imagen en movimiento

Propuestas como *2 Second Movie* de 1996 hacían referencia explícita a la imagen en movimiento, al mostrar fotografías resultado de filmar con diferentes cámaras de cine. También, *Romance fatal en un auto* o *Suite de las desapariciones*, incluían referencias explícitas al cine. Pero más allá de las referencias, en 1998 mostró el primer proyecto en el que hacía uso directamente del vídeo y presentado como proyecto individual ocupando toda la sala central de Metrònom: *Para M. (Séquence voiture / Nuit près du motel / Au petit cinéma)*. Era un trabajo que buscaba por un lado una fuerte fascinación en el espectador utilizando recursos de seducción del cine y el audiovisual y, por otro, implicaba un despliegue complejo de referencias. El espacio de Metrònom había sido modificado con una estructura en el central, en el medio una secuencia de vídeo en color era el punto de convergencia de una serie de fotografías en blanco y negro de gran formato. En las fotografías aparecía la propia artista conduciendo, mientras que en el vídeo se resolvía una inquietante acción. En efecto, el espectador era conducido hacia el centro de la acción donde estaba el vídeo, mientras que el recurso de coche y la carretera aludía tanto a las películas de cine negro como a la road-movie y todo ello reforzaba la voluntad envolvente y seductora de la imagen.

En *Para M. (Séquence voiture / Nuit près du motel / Au petit cinéma)*, Mabel Palacín iniciaba algunas reflexiones sobre la imagen en movimiento, la fotografía y el papel del espectador que estarían presentes en trabajos futuros. De entrada la combinación entre imagen fija e imagen en movimiento se veía contrapuesta entre la quietud del espectador frente al vídeo central y su movimiento a lo largo de las imágenes fijas (fotográficas) componiendo una especie de película mental. Mabel Palacín proponía un análisis de la relación entre imagen estática e imagen en movimiento. La inclusión del espectador, no como mero observador o visitante, sino en tanto que sujeto activo, introducía elementos de teatralidad (evidentes en la disposición de las fotografías y el vídeo como un recorrido) y de performatividad (el espectador ‘performa’ la obra)

que enlazaban el trabajo de Mabel Palacín también con el tipo de propuestas que analizaba Nicolas Bourriaud en *La estética relacional*.

En 1999 presentaba en el contexto de los Projects Rooms de la feria A.R.C.O. una propuesta de vídeo: *Sur l'autoroute*. En este caso no se trataba de un vídeo acompañado de imágenes fijas sino de una vídeo-instalación: una proyección en un espacio determinado, marcado por una cortinas, con sillas en las que sentarse. Así, que cuestiones como el movimiento del espectador no entraban en juego, aunque repetía o insistía en elementos que empezaban a ser omnipresentes en su trabajo. La relación entre las imágenes que en este caso se daba dentro del vídeo como una pantalla dentro de la pantalla, mostrando la parte trasera de las imágenes, así buscaba de manera muy narrativa preguntarse por el funcionamiento y la fascinación que ejercen las imágenes. Y para ello de nuevo recurría a referentes cinematográficos como el cine negro.

La distancia correcta de 2003 se presentó por primera vez en el CASM (Centre d'Art Santa Mònica) inaugurando la nueva programación iniciada por la dirección de Ferran Barenblit. La sala central de la institución estaba presidida por dos grandes pantallas de cine. Las pantallas no estaban alineadas, sino que una guardaba una posición más retrasada que la otra. En ambas se proyectaban escenas en las que aparecía un personaje encerrado en lo que podría ser un estudio, taller o una nave industrial; un espacio sin referencias, anónimo; sin ventanas, únicamente una mesa de despacho y silla, algunos objetos desperdigados. Ese espacio de taller también estaba ocupado por otra gran pantalla, similar a las pantallas reales de la instalación, sobre la que se proyectan fragmentos de películas y otras imágenes. En ese escenario, el personaje solitario único protagonista del vídeo aparecía a veces ensimismado, preparando algo, otras veces se movía sobre esa gran pantalla, dentro de las imágenes, intentando reconstruir algún hilo argumental. Y las interpretaba. Actuaba dentro de las imágenes y las imitaba, ligando escenas aparentemente inconexas, desde Humphrey Bogart encendiendo un cigarrillo en una película clásica hasta la mano temblorosa de la protagonista de *Alien* sosteniendo otro cigarrillo. En otras ocasiones daba

la espalda a la pantalla o prescindía de la proyección que ocupaba todo su espacio. Buscaba la distancia correcta frente a la pantalla.

La distancia correcta era una propuesta de gran producción: filmación cinematográfica, con la coordinación entre imagen proyectada e imagen filmada; ocupación del espacio con dos pantallas. En este sentido, el trabajo de Mabel Palacín asumía la condición trasdisciplinar de las prácticas artísticas: se trataba de vídeo, cine e instalación al mismo tiempo. Y desde una perspectiva que incorporaba modos de producción también de otros lenguajes: el tratamiento de la imagen era cinematográfico y en este sentido se correspondía a los modos de producción del cine. Al mismo tiempo, el proyecto *La distancia correcta* desarrollaba las cuestiones que ya había planteado en las obras anteriores: la relación con las imágenes, su capacidad para afectarnos como sujetos y para generar relatos o narrativas. El título de la propuesta hacía referencia a la distancia que se establece entre el sujeto y las imágenes. Entre prescindir de las imágenes o dejarse llevar por ellas, es decir, en nuestra capacidad para ser críticos con la realidad, es donde se situaría una distancia correcta. Esa distancia es la que, metafóricamente, intenta encontrar el protagonista del vídeo: imitar las acciones de la pantalla y a la vez prescindir de ellas.

Al mismo tiempo, el trabajo de Mabel Palacín no perdía de vista una condición Pop: es decir, usar la propia obra no únicamente como motor de análisis, sino como generadora de seducción y fascinación. Es decir, que en última instancia también buscaba que el espectador quedase seducido por la película.

La propuesta de Mabel Palacín surgía de una reflexión sobre las imágenes, como el sujeto se relaciona con ellas y su implosión en la sociedad actual. Para ello utilizaba en el contexto del arte contemporáneo recursos del cine y la teatralidad. Usaba la misma fascinación en la narración de la imagen que las fuentes del cine que citaba. Para acabar proponiendo al sujeto/espectador como objeto político que en la interpretación de la obra tomaba sus propias decisiones sobre cómo relacionarse con el mundo y las imágenes. Y así desplegaba también un componente ideológico y

de compromiso político con la realidad. La estrategia que ponía en marcha entonces no solo era una estrategia transdisciplinar, sino que se basaba en trabajar sobre capas de significados, referentes, etc.

También en *Una noche sin fin* utilizaba el recurso de una instalación con doble pantalla. Si en *La distancia correcta* las dos pantallas estaban situadas en línea ligeramente desplazadas, en *Una noche sin fin* las dos pantallas estaban situadas una enfrente de la otra. Si en la propuesta que había presentado en el CASM el espectador podía ver las dos pantallas a la vez, moviéndose entre ellas y haciendo un montaje mental, en esta nueva propuesta, que presentó en 2008 en Salvador Dalí Museum de Sant Petersburg en Florida, el espectador se veía obligado a escoger una pantalla u otra e inevitablemente a perder parte de la información.

Uno de los fundamentos del trabajo de Mabel Palacín ha consistido en reflexionar sobre las imágenes, sobre cómo el espectador se relaciona con ellas, sobre la distancia entre imagen fija e imagen en movimiento y sobre como generan narrativas y representan. En esta serie de propuestas, Mabel Palacín “a través del uso del cine y explotar sus posibilidades narrativas en el espectador, planteaba un contexto en el que desvanecer las fronteras entre creador y espectador, y entre lo representado y la representación”¹⁵⁹.

4.5.3. La imagen trans

En 2000 *C'era una volta (rojo)* era una propuesta formada por una galería de imágenes en la que todas tenían un único nexo común, habían sido obtenidas después de buscar la palabra ‘rojo’ en un buscador de internet. Obviamente, las imágenes oscilaban desde cuestiones políticas hasta

¹⁵⁹ TORRES, David G., “No comment, No photo” en *Mabel Palacín: 180º* (catálogo exposición en el Pabelló Català i de les Illes Balears en la Bienal de Venecia entre mayo y noviembre de 2011). Barcelona, Institut Ramon Llull y La Central, 2011. p. 60.

emocionales, pasando por pornográficas o ‘gore’. Se trataba de una obra en formato digital, simplemente debía imprimirse para ser expuesta con todas las imágenes al mismo tamaño. Dado el interés de Mabel Palacín por el desarrollo de la imagen en la sociedad actual, en este caso, se hacía eco de su importancia o su cambio tras la aparición globalizada de internet. Pero al mismo tiempo se relacionaba históricamente con las operaciones que implicaban la escritura automática (era una búsqueda automática e inconsciente), el cadáver exquisito (la relación entre una y otra imagen era aleatoria) e incluso las propuestas del museo imaginario de André Malraux o el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg (imágenes puestas en relación que generan relato). Este era el último aspecto que subrayaba el proyecto, cómo las imágenes generaban relato, algún tipo de narración que se produce entre ellas y el espectador, por aleatoria que sea su circunstancia (en este caso el color rojo en un motor de búsqueda de internet).

La relación entre imagen fija y cine volvía a aparecer en un nuevo proyecto del 2005 cuyo formato también se planteaba de manera transdisciplinar. *6”* era al mismo tiempo un libro, una sucesión de fotografías y una película. El formato original era el de un libro de fotografías que retrataban a una sucesión de personas en el mismo espacio que en su conjunto representaban la acción de recoger una piedra del suelo y lanzarla. Cada imagen aislada era un retrato de un momento de la acción, y el pase rápido de las hojas reproducía el elemento básico del cine animando las fotografías. La diferencia es que cada persona era diferente, el gesto era común pero todos eran diferentes. Así reproducía una acción única de una masa remitiendo a la lógica del cine, pero también de manera metafórica al cine como medio de masas.

6” insistía en el trabajo por capas de lectura y significados. Se trataba de una acción fácilmente identifiable con la rebeldía, que al ser plural (un gran número de retratados llevando a cabo la misma acción) remitía a la idea de inteligencia colectiva y de rebelión plural (*6”* es posterior a las revueltas de principios de los años dos mil a propósito del movimiento antiglobalización). Así se relacionaba con el lanzar adoquines de mayo del 68 y la estela de movimientos ligados al Situacionismo, Provos, Punks, etc. Además el título *6”* era una referencia explícita a la filmación

del asesinato de John F. Kennedy en 1962 y en concreto a los seis segundos del intervalo entre los disparos que acabaron con su vida filmados por Abraham Zapruder. Los seis segundos del proyecto se relacionaban con el magnicidio del presidente estadounidense y con el uso de las imágenes como útil para la medicina forense (los seis segundos de la filmación de Zapruder son claves en la instrucción del caso JFK) que a su vez se relaciona con la historia de la imagen en el siglo XX y su capacidad representacional.

En el caso de 6" la referencia a la película del asesinato de JFK relacionaba la propuesta con el célebre magnicidio. La película original de Zapruder en la que aparece retratado el asesinato del presidente fue objeto de múltiples análisis para desvelar la autoría de uno o varios asesinos, de uno o varios tiradores. Para ello es fundamental conocer el tiempo exacto de la película: si la distancia entre disparos es suficiente para recargar tres veces la escopeta con la que Kennedy fue disparado. El problema que presentó la película es que se accionaba con un muelle y varios fotogramas desaparecieron con lo que se ha hecho imposible determinar la duración real. Josiah Thompson en *Six Seconds in Dallas: A Micro-Study of the Kennedy Assassination* ha analizado de manera forense todos los aspectos de la película Zapruder y las posibilidades del tiempo entre disparos. El título de la propuesta de Mabel Palacín se refería obviamente al título del libro de Josiah Thompson. No solo eso, el libro de Mabel Palacín era imagen fija y en movimiento al mismo tiempo, tal y como en lo que se ha convertido la película original del asesinato del presidente estadounidense. Pero más allá, con ello incidía de nuevo en el debate (tan usual en el trabajo de Mabel Palacín) de la relación entre imagen fotográfica y representación de la realidad.

Sin embargo la historia de la película Zapruder tiene aun más relato. Un relato que también es inherente a la propuesta de Mabel Palacín. Y es que la filmación del asesinato de John Fitzgerald Kennedy fue también un hecho mediático. Cuando por fin se hizo pública la película, después de estar en custodia en el FBI, el 1975 se transmitió por televisión en Estados Unidos. De hecho su retransmisión fue el detonante para que el grupo de artistas Ant Farm & T.R. Uthco filmasen la réplica del asesinato en las calles de Dallas: *The eternal frame*. La película de Ant Farm & T.R.

Uthco se ha convertido en un ícono del cine experimental y del activismo en arte de los años setenta, de hecho reivindicados por Pierre Huyghe uno de los artistas franceses de la generación de los noventa surgidos en el contexto de la estética relacional¹⁶⁰.

El mismo 2005, Mabel Palacín producía una propuesta en vídeo que seguía una lógica semejante a la de *6'*. También aquí se trataba de una pieza con múltiples personajes en una única acción. En este caso se trataba de personajes que cruzaban su mirada siguiendo una característica del cine en el plano-contra-plano: un personaje en primer plano cambia la mirada de lado a lado de la pantalla, y así se comunica con el siguiente que que recoge su mirada en el lado contrario, cambia y sigue a otra. La peculiaridad de la propuesta de Mabel Palacín era que ninguno de los personajes estaba en el mismo lugar, así que las miradas dialogaban en un espacio irreal o atravesando espacios y lugares. Si en *6'* la acción era continua, en el mismo lugar, pero el lanzador era múltiple, aquí la acción es verosímil pero los espacios están dislocados o desplazados. En realidad, la estrategia había consistido en analizar una de las reglas del cine: del ‘raccord’, que asegura que todo sucede en un espacio verosímil y así no rompe la continuidad visual de una escena y la narratividad de la historia. La acción de Mabel Palacín consistía en recoger un elemento del cine, la continuidad plano contra plano a través de las miradas, y eliminar un elemento de verosimilitud. Así parecía sugerir que las imágenes seguían una lógica propia, que generaban un relato propio o que seguían normas que las distancian de la realidad.

Hinterland y *180°* de 2009 y 2011 eran dos propuestas muy semejantes de producción, si bien la segunda se desplegó más y constituyó el conjunto del Pabelló Català i de les Illes Balears en la Bienal de Venecia. Ambas piezas planteaban un cruce entre fotografía y vídeo o entre imagen fija e imagen en movimiento. De nuevo, la característica del trabajo de Mabel Palacín escapaba a un encasillamiento por disciplinas: se trataba de un vídeo y de una fotografía al mismo tiempo. Más allá del uso de lo que se había denominado ‘nuevos medios’ sus propuestas se caracterizaban por mantener una condición transdisciplinar, al extremo de incorporar elementos de arquitectura,

¹⁶⁰ *Ant Farm Redux*. (Catálogo de la exposición en el Frac Centre de Orleans del 12 de octubre al 23 de diciembre de 2007). Orleans, Frac Centre, 2007

performatividad y teatralidad. *Hinterland* y *180°* partían de una fotografía en alta definición. La primera era una imagen tomada en un lugar en las afueras de una ciudad, con espacios entre el abandono, el final de la ciudad y el inicio del campo, en el que aparecen diversos personajes. En el segundo caso, lo retratado era un edificio de la parte residencial del puerto de Venecia. En ambos casos el proceso fue similar, una vez tomada la fotografía e impresa en gran formato, Mabel Palacín filmaba la imagen. Esa filmación develaba detalles, objetos, situaciones, personas... Por un lado se trataba de fotografía y vídeo al mismo tiempo. Por otro exigía elementos de puesta en escena, de performatividad. Y finalmente, de nuevo, daba voz a las imágenes que establecían distintas narrativas, relatos a partir de una imagen única. En el caso de *180°* en la Bienal de Venecia, la propuesta se desplegaba en más vídeos que ofrecían nuevos detalles semejantes a si fuesen las partes descartadas o 'making off' y una instalación teatralizada del espacio.

Todas estas propuestas tenían una condición trasdisciplinar que buscaba subvertir la distancia entre imagen en movimiento e imagen fija, y entre medios. *6"* remitía al cine pero era un libro de fotografías que además eliminaba la coherencia entre imágenes. *Unbalanced* llevaba al extremo una de las reglas del cine prescindiendo de la coherencia en el espacio. *Hinterland* y *180°* eran fotografía y vídeo, imagen fija e imagen en movimiento, a la vez. Ambas implicaban puesta en escena y performatividad. *180°* además era una instalación. La transdisciplinariedad de su trabajo era fruto de plantear limitaciones: cómo construir una narración prescindiendo de las convenciones que la hacen posible; cómo explotar las posibilidades narrativas en el espectador; cómo quebrar las fronteras entre creador y espectador, y entre lo representado y la representación.

Los trabajos de Mabel Palacín asumían la imagen más allá de sus formatos, fuesen vídeo, cine o fotografía, en tanto que lenguaje universal propio de una contemporaneidad inundada de ellas. Usaba medios de registro de la imagen de baja calidad, democráticos (como el hecho de obtener imágenes de una búsqueda de internet), y de alta calidad (sofisticados en la filmación de una

fotografía); y hacía que su uso fluyese desde la fotografía, al vídeo, pasando por el cine o la imagen impresa.

Finalmente, la condición transdisciplinar del trabajo de Mabel Palacín también tenía que ver con la fascinación por la sociedad de la imagen. Es decir, por ofrecer propuestas que no fuesen simplemente una metáfora o una reflexión sobre la condición de la imagen en la actualidad, sino que en sí sus obras estaban trabajadas desde la seducción, de tal manera que las propias imágenes que generaba produjesen efectos en el espectador paralelos a aquellos sobre los que reflexionaba. Por ello el trabajo de Mabel Palacín poseía una cualidad Pop, de fascinación de la imagen contemporánea. Una cualidad buscada, porque esa transdisciplinaiedad incluía también la condición Pop de sus propuestas a las que incorporaba el trabajo en relación con músicos, arquitectos, cineastas, escritores, etc.

4.6. Estrategias neo-conceptuales y negación en Ignasi Aballí

4.6.1. *Nada para ver*

Ignasi Aballí aparecía el primero en la lista de los 45 artistas ordenados alfabéticamente en el catálogo de la exposición de José Luis Brea en el Centre d'Art Santa Mònica, *Anys 90, Distància Zero*. Era uno de los artistas señalados por el teórico de *Las auras frías* que suponían un cambio de actitud frente a las representaciones de la genialidad y las tendencias reaccionarias de los años ochenta, tal y como el mismo José Luis Brea los calificó. En el caso de Ignasi Aballí con una práctica que, sobre todo, en los primeros años estaba centrada en la pintura, o al menos en la definición del espacio de la pintura. Esa revisión de la pintura como práctica desde los postulados del arte conceptual ha caracterizado a sus propuestas. Así la propia práctica pictórica se ha desplazado hasta preguntarse por sus mecanismos de validación, los elementos que la componen o las posibilidades de la representación. En un artículo publicado en el Butlletí del CASM en 2006, *Breve historia de casi nada*,¹⁶¹ el artista hacía un repaso por algunos de sus referentes, Robert Barry, On Kawara u, obviamente, Marcel Duchamp. Por otra parte, a diferencia de otros artistas que también expusieron en *Anys 90, Distància Zero*, como Mabel Palacín, Antoni Abad o Jordi Colomer, el trabajo de Ignasi Aballí no había adoptado la metodología del trabajo por proyectos, en el sentido de producir proyectos para una determinada exposición (según la lógica del ‘project-room’) como sería el caso de *180°* de Mabel Palacín directamente pensado,

¹⁶¹ Aballí, 2006

programado y proyectado para la Bienal de Venecia. Ignasi Aballí enfocaba su trabajo fundamentalmente en base a la idea de serie: series de obras que insistían sobre los mismos asuntos o propuestas que se repetían en distintas condiciones. Así, el trabajo en el taller como espacio de producción, de trabajo diario y constante continuaba presente en Ignasi Aballí. Desde ahí abordaba cuestiones que durante buena parte de su carrera han sido un leitmotiv.

En 2004, Ignasi Aballí realizaba su primera exposición individual retrospectiva en el Museo de Bellas Artes de Santander. La exposición tenía lugar antes de exponer en la siguiente temporada en el Macba de Barcelona, en la que sería su primera gran exposición, que supondría además una importante itinerancia y un reconocimiento posterior a su trabajo tanto a nivel local (fue, por ejemplo, presidente de la Asociación de Artistas de Catalunya, ejerciendo de portavocía del colectivo) e internacional (en 2007 presentó su trabajo en el contexto de la selección internacional de la Bienal de Venecia). En 2004, la exposición del Museo de Bellas Artes de Santander, bajo el título *Nada para ver*, le permitió hacer un repaso por algunas de las series que había desarrollado hasta entonces y de las principales problemáticas que había trabajado: la revisión del espacio de la pintura aliado a resolver el problema de la representación; la no manualidad; y la negación o la actualización de la parálisis contemporánea. *Nada para ver* podía ser leída como una declaración de intenciones sobre su trabajo: el intento de no hacer nada, de superar el no hacer nada, de cómo cargar de sentido el trabajo en arte desde la resta de elementos, cómo pensar desde el casi vacío o casi nada, desde una obra que ofrecía muy poco o nada para ver.

Efectivamente, no había mucho a ver en propuestas como *Malgastar*, unos botes llenos de pintura que Ignasi Aballí había dejado que se secasen y que, por tanto, estaban malgastados. *Malgastar* no era una pintura, pero estaba hecha de pintura y hacía referencia explícita al hecho de pintar, era una pintura acabada mucho antes de llegar a estar hecha, que ni siquiera había podido salir de los botes. Era fruto de la indecisión total sobre cómo o qué pintar, como si el pintor hubiese caído en la indecisión dando tiempo suficiente para que los botes de pintura se

hubiesen secado. También la pintura seca aludía la potencialidad, es decir, eran pinturas en potencia, antes de que interviniése el gesto, contenían toda la representación, aunque al tratarse de pintura blanca no habrían manchado mucho una pared o una tela blanca. Así que Malgastar proponía una doble negación, la de una pintura que no se llevaba a cabo y la de la imposibilidad de representar. Tampoco había mucho a ver en *Gran Error*: una mancha blanca cuadrada sobre una pared blanca, es decir, prácticamente nada, invisible salvo por un pequeño matiz de brillo, el del corrector ‘Tipp-Ex’ aplicado concienzudamente sobre un cuadrado negro, tapado, corregido. Poco trabajo o mucho trabajo, pero al final nada para ver. Aquí el error aludía a la corrección, al hecho de corregir con ‘Tipp-Ex’ como un oficinista, pero también a la pintura como una corrección o, siguiendo el juego de espejos de sentido que proponía Ignasi Aballí, al mismo tiempo que el blanco corregía y tapaba un error (una pintura negra) se convertía en invisible. La pintura y su capacidad de representación era un error que se corregía a través de la invisibilidad.

En *Gran Error* la cuestión estaba en el juego entre lo visible y la invisibilidad. Igualmente, la pregunta que formulaban los botes llenos de pintura dejada secar tenía que ver precisamente con toda la pintura que contenían, con la que podría ser y no había sido y, por lo tanto, literal y figuradamente, con el contenido de la pintura. Ese malgasto no venía dado tanto por la indecisión sobre el qué pintar e incluso cómo pintar, como por la imposibilidad de pintar: cómo pintar sin representar y sin expresión, es decir, sin manos. Esos preceptos se relacionaban con el tipo de estrategias que planteaba José Luis Brea: no representar porque toda representación o es documental o liga la imagen con la alegoría y la metáfora; y ninguna concesión a la expresión, al extremo de ejecutar la obra ‘sin manos’, casi mecánicamente, a fin de evitar cualquier interferencia personal. Ignasi Aballí proponía elaborar pintura sin representación y sin expresión.

En esa falta de manualidad, no-expresión, manos arriba o ‘hands-off’, a veces podría parecer que la obra se hacía sola, como si su resultado hubiese sido fruto de seguir una serie de instrucciones sencillas: dejar que se acumule el polvo (*Polvo*, 1994-2005, era una serie de cuadros resultado de

pegar el polvo que se acumula en su superficie tras días dejados en el estudio); acumular pisadas en la pared propias de alguien que está observando un cuadro o esperando, de tal forma que la acción de mirar se convierte en objeto mirado (en la serie de *Personas*, entre 2000 y 2012, realizadas en cada centro donde se expone ocupando una pared con las huellas de zapatos); recoger las cifras publicadas diariamente en un periódico (en las series de *Listados, entre 1998 y 2014*, a partir de recortar los titulares del periódico y reordenarlos temáticamente por lugares, cifras, conceptos, etc.). En otras ocasiones podría parecer que quisiese reunir las condiciones para que algo ocurriese y dejarlo ahí: recopilar cartas de colores (en las series de *Carta de colors*, desde 2003, recopilaba las informaciones asociadas a diversos colores o simplemente fotografiaba la acumulación de cartas de colores industriales), comparar diferentes blancos (en las series de *Blancs* en 1995 clasificaba los diferentes blancos de las escalas pantone, de fabricación industrial, etc.). O al contrario, dejar informe de lo que ha sucedido: las manchas en la pared de los cuadros de una colección (en las series *Colección pública* o *Colección particular* de 1994 fotografiaba las paredes vacías con las marcas de los cuadros de museos y colecciones), o las baldas combadas de una estantería ya sin libros (en *Libros* del 2000).

La no-manualidad de la que hacían gala las propuestas de Ignasi Aballí (parecía que las obras se hacían solas, que las hacían otros o que venían hechas) no tenía que ver con un interés por la dificultad. Sino que el interés por elaborar una serie de reglas que marcasen los procedimientos del trabajo se relacionaba con la propuesta duchampiana del ready-made cuando proponía no escoger un objeto, sino fijar un día y una hora en la que el primer objeto encontrado será elegido. Los referentes más cercanos a la no-manualidad poco tenían que ver con el malabarismo o el virtuosismo y sí con la práctica del arte desde una afirmación intelectual.

La no-manualidad, el silencio y la inteligencia aparecían ligados al bloqueo. Esas especies de permutaciones sobre el hacer nada ligaban el trabajo de Ignasi Aballí con un recorrido que iba más allá de los referentes artísticos. En sus propuestas planteaba un ejercicio de revisita o de replica de distintos bloqueos que se habían planteado en la crisis de la modernidad. De hecho,

Duchamp en tanto que gran referente ejemplificaba uno de los casos en la tradición de la crisis de la modernidad en los que nada, parálisis e inteligencia se mezclaban.

En el *Monsieur Teste* de Paul Valèry el protagonista, el señor Testa o Cabeza es puro pensamiento: un personaje que dedica sus días y todo su tiempo al pensamiento. Pero no a pensar sobre algo, al saber, sino al pensamiento en su estado más puro, al pensamiento en abstracto. Así, pasa el tiempo sentado en un sofá pensando, lo único que hace es mover los dedos de una mano, la gira delante de él y la observa, completamente abstraído, completamente idiotizado. La parálisis del Monsieur Teste es semejante a la que acechó a Stephane Mallarmé trabajando los últimos años de su vida en un magno proyecto de libro que debía ser el libro definitivo, compendio de todo el saber, pero del que tan sólo fue capaz de evaluar costes de producción y tomar algunas notas, pero no de escribir el libro ni darle una forma aproximada. También Lord Chandros, en una carta dirigida a Francis Bacon imaginada por Hoffmannstal, explica cómo el mundo se desmorona ante sus ojos, cómo ha perdido la capacidad de expresarse con palabras y siente cómo sus propias facultades físicas se desvanecen. Estos ejemplos de parálisis tenían que ver no tanto con el hecho de no tener nada que decir como con la imposibilidad de encontrar una solución frente a todo lo que hay que decir o explicar, frente a la imposibilidad de plasmar la complejidad.

El silencio y la ausencia ratificaba el contenido o, al menos, la posibilidad de pensar más allá del blanco, del vacío o en la nada. Pero, esa nada que afecta a las artes y al pensamiento y que en el caso de Ignasi Aballí surgía del compromiso entre la no-representación y la no-expresión, ha ofrecido resultados que van desde la hipervisibilidad hasta la miopía, del exceso al defecto.

La miopía se correspondería con la ausencia, con la parálisis que afectaba a Lord Chandros y que en el caso de Ignasi Aballí seguía la misma lógica en *Malgastar*: los botes de pintura abandonados hasta dejarse secar y que, por ejemplo en la exposición *No, Future* el 2007 en Bloomberg Space de Londres, aparecían en la entrada de la muestra, como si fruto de la desidia se

hubiesen dejado justo antes de empezar la exposición (en otros casos, *Personas* se exponía en el Macba en 2005 en la pared exterior de la sala, y *Un paisaje posible* sobre los cristales interiores del MNCARS el 2015). Esa lógica también estaba en *Piel*, una serie de cuadros realizados entre 1995-2001 exclusivamente con barniz, sin pigmento, ni tela, con únicamente la capa de barniz final que se da a una pintura para fijarla, en fin, una especie de piel transparente sobre un bastidor; en las estanterías vacías de *Libros*; en las huellas, de zapatos en la pared en *Personas*; del sol que pasa a través de las ventanas y ‘pinta’; en la serie *Reflejos* de 1994 en las que fotografió los reflejos de las obras de un museo en el suelo; o en los créditos de películas que anuncian los participantes en algo que ya ha pasado o anuncian algo que va a pasar en *No Movie* de 1999.

Mientras que hipervisibilidad es lo que afectaba a Mallarmé: demasiados elementos para poder ver más allá de la maraña, de la misma manera que sucedía con las fotografías de la serie *Bibliotecas* de 2002-2004, llenas de libros y cubiertas por un plástico, donde el objeto está claro y al alcance; en la enciclopedia reproducida en madera respetando las mínimas diferencias de dimensión entre cada tomo (*Enciclopedia* de 1994); las cartas de colores; o, más evidentemente, los listados de cosas, personas, muertos, etc., recogidos diariamente de la prensa y ordenados temáticamente. En todos los casos, mostraba hechos, imágenes o asuntos en tal exceso que se hacían inaccesibles.

Entre la miopía y la hipervisibilidad, entre lo visible y lo invisible, Ignasi Aballí planteaba juegos de contrarios que formaban parte de una lógica más amplia: la que sitúa el pensamiento en arte como una actividad discursiva. Según la lógica o carácter discursivo que subrayaba Arthur Danto en *Después del fin del arte*: “Ser un artista en el mundo del arte significa tomar posición en relación al pasado y a los contemporáneos en los que la posición vis-a-vis con el pasado es distinta. La obra de todo artista es consecuentemente una crítica tácita de lo que la precede y de lo que la sigue”¹⁶². Danto insistía en que sobre el trabajo en arte recae un peso histórico, de conciencia histórica y un peso contemporáneo, de respuesta contemporánea, y que, en definitiva,

¹⁶² DANTO, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el límite de la historia*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2010 (1997). p. 36

por ello se trata de una actividad discursiva. Discursiva en las dos acepciones de la palabra: está inserta dentro de un discurso al que debe responder constantemente y genera discurso. El asumir el trabajo en arte como un trabajo discursivo implicaba, entonces, asumir una ambición intelectual. Y esa ambición, para Ignasi Aballí no conllevaba alardear con una exuberancia arrogante o impositiva, sino que estaba pegada precisamente al juego de nadería significativa que implicaban sus propuestas. El *Nada para ver* de Ignasi Aballí también se insertaba como una respuesta discursiva e intelectual, tanto en términos de conciencia histórica como de respuesta contemporánea. La discursividad estaba implícita en los botes de pintura seca, en lo que no se muestra, en la aparente nimiedad de algunas propuestas, en un juego de contrarios, de visibilidad e invisibilidad, de ofrecer nada como algo para ver, de lo ausente y lo excesivamente presente.

En esa especie de encrucijada, de juego entre contrarios que ratifican la relación entre arte e inteligencia, que llevaba a trabajos en ocasiones intensos que bordeaban la nada, también se desplegaba en un componente de resistencia, de compromiso implícito. Un compromiso político, ético y con la realidad que no se manifestaba de manera evidente y explícita. Sino que ese compromiso aparecía al negar el mecanicismo y la necesidad de resultados, frente a ello oponía la necesidad de no hacer nada o desarrollar una mecánica en el trabajo propio en el que la obra se hacía sola.

Hacer nada era una forma de compromiso por la reivindicación de lo intelectual, del juego y del malgasto, por colocar en primer plano la consideración del trabajo en arte como una actividad intelectual. Esa nada para ver —la de los botes de pintura seca, el cuadrado negro tapado con corrector ‘Tipp-Ex’, o una pintura transparente— no ofrecía un valor de uso determinado, estaba apartada de una lógica mecanicista. Al contrario, su valor tenía que ver con el contenido en tanto que resultado de ejercer una lógica dialéctica, discursiva.

El trabajo de Ignasi Aballí se planteaba desde los límites, desde ofrecer nada para ver, buscando pintura no representativa y no expresiva, encontrando maneras de absoluta objetividad frente a

la propia obra, elaborando las leyes de su ejecución, trabajando mucho para no obtener nada y, viceversa, haciendo de la no-manualidad una declaración de intenciones.

4.6.2. Del Macba (2005) a la Bienal de Venecia (2007)

En el artículo publicado en el Butlletí del CASM en febrero de 2006, *Breve historia de casi nada*, Ignasi Aballí recomponía una pequeña genealogía de artistas que habían hecho de hacer nada o casi nada el cuerpo de su obra: desde Yves Klein llenando una galería de nada, la exposición del vacío, a Robert Barry anunciando que ‘durante la exposición la galería permanecerá cerrada’; desde el silencio de Duchamp a On Kawara haciendo un cuadro diario con el simple motivo de la fecha de ejecución en un estilo aséptico. Una tendencia que no ha sido exclusiva del arte contemporáneo, sino que está impregnada en la cultura contemporánea. Un ejemplo destacado y recurrente para hablar de la negación y la nada como objetivo ha sido el libro de Enrique Vila-Matas *Bartleby y compañía*. La novela es en palabras del propio escritor “un recorrido por los escritores que han sentido la pulsión negativa de la nada”¹⁶³: un recorrido por los escritores del no, aquellos que dejaron de escribir sin por ello dejar de ser escritores, que hacían de la nada el objeto de su obra.

Efectivamente, muchas de las propuestas de Ignasi Aballí están afectadas por esa pulsión negativa de la nada de la que hablaba Enrique Vila-Matas. Sintomáticamente su exposición en el Museo de Santander llevaba por título *Nada para ver*. Allí y en la exposición al año siguiente en el MACBA presentaba las series *Malgastar*, hecha de cubos de pintura que ha dejado secar o de imprimir páginas en negro hasta acabar con la tinta de una impresora, y *Errores* en las que tapaba vidrios, espejos o vinilos negros con ‘Tipp-Ex’. En otras obras como *Enciclopedia*, en la que reprodujo en madera, uno a uno, cada volumen de la enciclopedia Espasa, o *Estantería* de 2000,

¹⁶³ VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama, 2000

una estantería en la que las baldas están combadas por el peso de libros que ya no están, insistía sobre el vacío, la nada para ver o el nada a explicar.

En 2005 en su exposición individual en el Macba ocuparía diferentes espacios del edificio, renunciando a una presentación rotunda o excesiva. Las propuestas de Ignasi Aballí transitaban por los espacios del museo. Además de las series de listados o los calendarios (fruto de recortar a diario la fotografía de la portada del periódico) en las salas del museo, otras obras aparecían en lugares no centrales del museo como los pasillos o las escaleras. La serie de itinerancias programadas a través de la Fundación Serralves de Oporto, Ikon Gallery de Birmingham y el ZKM de Karlsruhe consiguió que obtuviese gran repercusión en la escena internacional, acompañada de la notoriedad que el museo con la dirección de Manuel J. Borja-Villel ostentaba en ese momento en el que discutía la manera de escribir la historia del arte con el MOMA de Nueva York.

La exposición en el Macba llevaba por título *0-24h. 0-24h* a su vez daba título a un vídeo que mostraba las grabaciones de las cámaras de seguridad del museo durante las horas que permanecía cerrado al público. Obviamente, en el vídeo no pasaba nada. El vídeo guardaba paralelismo con la inacción de la que hablaba Vila-Matas al citar la frase de Barteby ‘preferiría no hacerlo’ como epítome de la inactividad y la desidia. Y guardaba estrecha relación con producciones como la película de Guy Debord *Hurlements en faveur de Sade* realizada en 1952 en la que durante 64 minutos la pantalla alternaba el blanco y el negro absolutos.

En la entrevista que Dan Cameron hizo a Ignasi Aballí para el catálogo de su exposición en el Macba, el artista recordaba a Catherine Millet y su afirmación de que no se puede seguir pintando sin tener en cuenta a Duchamp, Kosuth o Weiner¹⁶⁴. El trabajo de Ignasi Aballí se afirmaba de manera profundamente discursiva. Por un lado, intenta dar una solución a la crisis de la representación en arte, a la imposibilidad de seguir ofreciendo imágenes significativas, a

¹⁶⁴ http://www.ignasiaballi.net/pdf/DCameron_Cast.pdf (20.06.18)

través de la elaboración de, como también intentaban otros artistas como el alemán Peter Piller, no-imágenes (el caso extremo era la serie *Errores*, en el que una no-imagen es corregida, tapada). Por otro lado, esa solución pasaba por una lectura intensa de referentes que han llevado al extremo, tal y como recorría en su artículo del Butlletí del CASM, el no hacer nada a partir de la lógica duchampiana de establecer las leyes para la realización de una obra como resultado en sí de la obra: encontrar tal cosa tal día a tal hora. Muchos de esos trabajos afectados por la nada de Ignasi Aballí ofrecían una imagen que no representaba nada, realizada a través de una fórmula mecánica en la que la expresión y la huella del artista quedaba alejada (borrar, corregir, dejar abiertos botes de pintura).

La serie *Cartas de colores (transparentes)* de 1995 la formaban cuadrados en la pared pintados con diferentes clasificaciones del color transparente: el barniz transparente mate o el gel acrílico transparente. La misma serie, *Cartas de colores* instalada en la Escuela Frederic Mistral de Barcelona en 1997, consistía en cuadrados de colores con su descripción pantone: negro de óxido de hierro o amarillo de Nápoles. Por un lado, Ignasi Aballí trabajaba desde el intento por ofrecer una respuesta discursiva inscrita en la historia del arte: si Marcel Duchamp había declarado que puesto que los tubos de pintura eran productos manufacturados podíamos concluir que cualquier cuadro era un readymade y así el readymade resumía toda la práctica del arte durante la historia, si en la misma línea Ben Vautrier declaraba que él lo firmaba todo y Piero Manzoni hacia una escultura que era la base del mundo, Ignasi Aballí hacía pinturas con sólo la base de la pintura, los colores pantone. Y por otro lado, solucionaba una imagen que aparecía antes de que exista la imagen, que era sólo su posibilidad, sus instrucciones: la combinación de colores venía a ser un resumen de todas las imágenes y solucionaba una pintura no representando nada y sin gesto del artista, resumiendo la característica básica de todas las pinturas, el uso de colores.

Para la exposición *0-24 h* Ignasi Aballí añadió una nueva serie a la *Carta de colores*, esta vez con el título entre paréntesis de ideologías: *Carta de colores (ideologías)* (2005). Diez colores cuya definición esta vez no era su descripción y número de pantone, sino su connotación y uso

ideológico: el negro usado por fascistas, anarquistas y otros extremistas; rojo, por comunistas, bolcheviques y otros izquierdistas; blanco, por monárquicos, lealistas y otros tradicionalistas; naranja, por ucranianos, moldavos pro-occidente y propietarios uzbacos; violeta, por feministas; azul, por opositores al presidente bieloruso Aleksandr Lukashenko; amarillo, por demócratas opuestos al régimen de Kirguizistán; rosa, por reformistas y defensores de los derechos de la mujer en Irán; verde, por libaneses que buscan independizarse de Siria; y morado, por votantes de las primeras elecciones libres en Iraq. La clasificación recordaba aquella otra que citaba Michel Foucault de Borges al principio de *Las palabras y las cosas*: “los animales se dividen en a] pertenecientes al emperador, b] embalsamados, c] amaestrados, d] lechones, e] sirenas, f] fabulosos, g] perros sueltos, h] incluidos en esta clasificación, i] que se agitan como locos, j] innumerables, k] dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l] etcétera, m] que acaban de romper el jarrón, n] que de lejos parecen moscas”¹⁶⁵. Ambas estaban atravesadas por la misma lógica absurda. Pero, lo absurdo no era la lógica de esta clasificación, sino siguiendo a Foucault, lo absurdo estaría en el mismo hecho de clasificación: toda clasificación está fundamentada por una lógica arbitraria y, en este sentido, absurda. Lo clasificatorio, tan propio de Ignasi Aballí, al relacionarse con Foucault volvía a enlazar su trabajo de una manera más explícita con una función ideológica de la práctica artística. Pero además, lo absurdo enlazaba de manera más directa con el sentido del humor, un aspecto no tan evidente en el trabajo de Ignasi Aballí.

En una conferencia en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona en octubre de 2004 el artista inglés Graham Gussin recordaba uno de los números más celebrados del cómico estadounidense Andy Kaufman, especialista en el género del stand-up comedy, el equivalente de un monólogo humorístico. Andy Kaufman salía al escenario y no hacía nada, se quedaba quieto, de pie, miraba al público con cara de sorpresa, de no entender nada, mientras los asistentes no podían contener la hilaridad. Este número, sirvió a Graham Gussin para destacar algunas estrategias de su propio trabajo. Un trabajo también aquejado por la tendencia al no hacer nada y la negatividad. De hecho, Graham Gussin con Ele Carpenter fue comisario de la exposición *Nothing* en 2000 en la

¹⁶⁵ FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI, 1998.

Northern Gallery for Contemporary Art de Londres: un recorrido por artistas con obras sobre la nada o el vacío, con obras inexistentes¹⁶⁶. No era casual que para hablar de la nada, Graham Gussin recurriese al número del cómico Andy Kaufman parado ante su público sin hacer nada. Y así relacionaba nada, absurdo y sentido del humor.

El propio Marcel Duchamp siempre habló de la importancia del sentido del humor en su trabajo: que los readymade sean una inmensa broma hacia toda la historia del arte no les quita peso, sino todo lo contrario; de la misma manera, que la clasificación de colores sea igual de absurda que la clasificación ideológica no quitaba peso ideológico ni especulativo al trabajo de Ignasi Aballí.

La pulsión negativa estaba presente en Guy Debord, a través de Dadá: el 'Dadá dice no' era paralelo al 'Dadá quiere acabar con todo' presente de manera insistente en los manifiestos. Y toda esa tendencia destructiva, cargada de noes y de negatividad de Dadá estaba armada de sentido del humor. De la misma manera, que en los listados de ideologías identificadas con colores de Ignasi Aballí o en la extraña clasificación de animales de Borges recordada por Foucault, en medio de la marea destructora de los manifiestos Dadá una de las cosas con las que se proponían acabar o estar en contra, en medio de alegatos contra la guerra y a favor de la destrucción de los valores burgueses, era con los profesores de español. Dadá marca la línea de la relación entre compromiso político, absurdo y humor. Si Dadá fue ideológico lo fue a costa de dejar de serlo, a costa de un ejercicio de escepticismo.

Retomando la idea de trabajo mecánico, que borra las huellas del artista y que elimina la apelación a la subjetividad y al genio creador, durante más de 15 años Ignasi Aballí recortó titulares de periódicos y la fotografía de la portada diaria del periódico *El País*. Con las primeras elaboró la serie *Listados*, ordenando por diferentes motivos esos titulares: personas (en los que

¹⁶⁶ CARPENTER, Ele; GUSSIN, Graham. *Nothing* (Catálogo de la exposición en la Northern Gallery for Contemporary Art, Sunderland, del 12 abril al 2 de junio de 2001; el Contemporary Art Centre, Vilnius, Lithuania, del 22 de junio al 19 de agosto de 2001; y el Rooseum - Centre for Contemporary Art, Malmö, entre octubre y diciembre de 2001). Londres. Sunderland: Northern Gallery for Contemporary Art, 2001.

salen cifras de personas); heridos (números de heridos); muertos; tiempo (20 meses, 14 años, 182 horas...); dinero; tantos por ciento; uno y una (una agonía, un fracaso, una celda, un cocinero...); desaparecidos; artistas; países, inmigrantes; trabajadores; libros... En el segundo caso, elaboró el calendario de 2003, 2004, 2005 y 2006 divididos en meses, substituyendo el indicativo del día del mes y la semana substituido en cada casilla con la fotografía de la portada del día del citado periódico. Además, realizó otras series de listados en los que aparecían todas las lenguas del mundo ordenadas alfabéticamente, los números premiados en la lotería de navidad de 2004 o las enfermedades oftalmológicas.

Para la realización de serie *Listados* a partir de los recortes del diario *El País*, Ignasi Aballí además de desmenuzar cotidianamente el periódico, guardaba los recortes para más tarde ordenarlos y engancharlos en papeles DIN A4. Esos papeles luego eran fotografiados y ampliados. La totalidad de los realizados entre 2004 y 2007 se expusieron como un gran mural en los espacios del Arsenal de la Bienal de Venecia de 2007 comisariada por Robert Storm. En esa misma bienal, en el Pabellón Internacional también expuso un gran mural en el que listaba todos los idiomas del mundo.

En *Calendario, 2004* era fácil hacer memoria y reconocer algunos hechos: los atentados del 11M, una final de fútbol, un matrimonio real, una manifestación, un encuentro de políticos... Todos los hechos se mezclaban y acaban borrándose, en una nimiedad, como cuando en *Vértigo* de Alfred Hitchcock Kim Novak señalaba en las líneas de una Sequoia el breve lapso que ocupó su vida. En los *Listados* se ignora la procedencia de esos muertos, personas, trabajadores o desaparecidos que aparecen únicamente como números. Así, ambas series acaban configurándose de manera semejante a una vánitas contemporánea. Una imagen que acaba no representando nada, porque lo representa todo; su elección es arbitraria, la ejecución es mecánica (recortar titulares y fotografías para luego darles otro orden); y, finalmente, deslizan una condición existencial, casi en un tono que recuerda el religioso ‘todo pasa y no somos nada’, pero que sin

finalidad aparece casi como una burla de la propia existencia, una broma sobre la imagen y un intento lleno de sentido del humor por seguir haciendo algo de nada.

4.6.3. *Sin principio / sin final*

En octubre de 2015, Ignasi Aballí inauguraba una gran exposición retrospectiva en el MNCARS de Madrid bajo el título *Sin principio / sin final*¹⁶⁷. A pesar del título, era evidente que la exposición organizada en el MACBA y su posterior itinerancia había significado una notable progresión en la repercusión del trabajo del artista, primero recabando en un gran evento internacional como la Bienal de Venecia para acabar en una gran retrospectiva en el museo de Madrid¹⁶⁸. De hecho ese inició que parecía esquivar el título en un trabajo constante y solitario en el taller. Fruto de ese trabajo eran resultado algunas de sus series más celebradas como los *Listados* o los *Calendarios* fruto de recortar y ordenar de manera monótona y concienzuda los titulares y fotografías del periódico. Los *Listados*, los cuadros tapados con ‘Tipp-Ex’, los dibujados por el sol o hechos de huellas o de polvo habían formado la base de un trabajo que provenía del conceptual y que buscaba soluciones a la representación desde una condición transdisciplinar. Han sido constantes las alusiones a artistas como Robert Barry o escritores como Vila-Matas y sus Bartebys¹⁶⁹ para justificar o referenciarse desde prácticas que surgen de la crisis de la representación. Todos esos trabajos que se movían en territorios ‘trans’ son los que en la exposición en el MACBA le habían llevado a no buscar una gran visibilidad en el museo, sino de alguna manera esconderse entre sus salas, ocupando diferentes espacios y lugares de tránsito.

¹⁶⁷ FERNANDES, João (com.). *Sin principio / Sin final - Whitout Beginning / Whitout End*. (Catálogo de la exposición en el MNCARS de Madrid del 28 de octubre de 2015 al 27 de marzo de 2016). Madrid: Departamento de Actividades Editoriales del MNCARS, 2015.

¹⁶⁸ En el momento de revisión de esta investigación se hacía público que Ignasi Aballí será el artista que representará el Pabellón de España en la Bienal de Venecia del 2022.

¹⁶⁹ Ver 7.6. *Entrevista a Ignasi Aballí* en 7. Anexos

Sin embargo, la exposición de MNCARS era sensiblemente distinta en sus ambiciones. En primer lugar, por la magnitud. Ocupaba una serie de grandes espacios del museo en los que desplegó toda su producción. Una de las novedades consistió en que por primera vez mostró la totalidad de los *Listados* dando por acabada la serie. Pero, además la totalidad de esos listados estaba mostrada en una serie de vitrinas que exponían los pequeños folios originales tamaño DIN A-4 en los que había ido enganchando los recortes y que luego fotografiaba constituyendo las grandes piezas que había expuesto con anterioridad.

La exposición en el MNCARS también era distinta, en segundo lugar, porque mostraba una serie de obras que tenían menos esa dimensión de trabajo minucioso en el taller, y más una dimensión proyectual. Eran trabajos como los que en 2011 había expuesto en la galería Estrany-de la Mota de Barcelona. *CMYK Color System* era un proyecto en el que mostraba cuatro vitrinas de gran tamaño teñidas por uno de los colores del sistema de cuatricomía con una breve descripción de cada color. Estas obras que estaban incluidas en la exposición del MNCARS junto con otras en las que mostraba aparatos para la medición de las condiciones del aire, temperatura, sonido, etc. en el museo mostraban un trabajo en el que lo transdisciplinar se abría hacia la instalación y lo tridimensional. De nuevo, como tema insistente en sus propuestas, Ignasi Aballí trabajaba sobre lo inmaterial, lo invisible, la desaparición, lo irrepresentable, el silencio, la ausencia o las maneras de descomponer la imagen, y de nuevo lo hacia desde la perspectiva que años antes había ofrecido José Luis Brea en *Las auras frías*, desde una distancia del sujeto.

4.7. 'Post-neo-conceptualismos'

4.7.1. De 'neo' a 'post'

El trabajo y las propuestas de Ignasi Aballí se han caracterizado por una relectura de las estrategias del conceptual y del minimalismo. Básicamente se concentraba en una reflexión sobre el espacio del arte y la representación a través de una revisión de los elementos constitutivos de la pintura. La pintura le servía para interrogarse por la visualidad y por la posibilidad significativa de la representación. Los listados, por ejemplo, seguían los patrones de la pintura minimal, basados en franjas o la repetición de elementos o colores; pero a partir de recortes de periódicos, siguiendo una lógica apropiacionista que podía relacionarse con prácticas documentales como la de Hans Haacke cuando recopilaba información sobre los inmuebles de Nueva York y presentaba ordenadamente la documentación, o con prácticas como la de Félix González-Torres acumulando materiales como en el Minimal pero dotándolos de un valor simbólico al relacionarlo con su propio peso, con el compartir y con la enfermedad. Pero los listados de Ignasi Aballí, al repetir las cifras de muertes, porcentajes, objetos, etc. que aparecen en el periódico, acababan barriendo cualquier relación explícita con el significado, al final esas cifras en su repetición no significaban nada. El juego que proponía Ignasi Aballí era de vaivén: referencia al minimalismo y el conceptual, repetición de sus prácticas, y anulación de la posibilidad representacional. Es en este sentido como se puede hablar de Ignasi Aballí en términos de neoconceptualismo, como una recuperación de estrategias del arte conceptual.

De hecho esas estrategias de recuperación del conceptual eran de las que hablaba José Luis Brea tanto en su libro como en la exposición del Centre d'Art Santa Mònica. Y eran estrategias compartidas por la generación de artistas que aparecen a finales de los años ochenta y primeros noventa. Efectivamente, esos modos venían a significar el corte con la generación de artistas encabezados por el fenómeno Miquel Barceló que supuso, en palabras de Brea, un retorno reaccionario. El regreso a las estrategias conceptuales, el asumir nuevos lenguajes más allá de la pintura como principal medio expresivo, la hibridación y la mezcla en el uso de fotografía, vídeo o dibujo y la introducción de problemas que tenían que ver con la representación, la imagen en el mundo contemporáneo y cuestiones que tenían que ver con la situación del artista o su compromiso con el entorno, eran los elementos comunes de la nueva generación de artistas a partir de los noventa. Una serie de estrategias, de modos de hacer y de actitudes que han sido recogidas por los artistas posteriores. Es decir, el retorno a las prácticas conceptuales en los años noventa quedó establecido como formato de trabajo para generaciones de artistas posteriores que asumían la hibridación, el repensar cuestiones sobre la representación, la elaboración de listados y normas, el compromiso político y con el entorno, la lógica proyectual o de series... como las maneras y modos de desarrollar el trabajo en arte. De alguna manera, si las actitudes que representaba Ignasi Aballí se correspondían con un retorno al conceptual que podíamos calificar de 'neo-conceptualismo', a la ola posterior de artistas que recogía esas estrategias les correspondería el calificativo de 'post-neo-conceptualismo'. Ya que como veremos su revisión de las prácticas conceptuales se lleva a cabo a partir de la revisión de trabajos como el de Ignasi Aballí. O si se prefiere, la recuperación de esas estrategias, lógicas y modos de producción en la generación de Ignasi Aballí queda instalada en el contexto de las prácticas artísticas contemporáneas. O, incluso, los artistas a partir de los años noventa han hecho suyas aquellas prácticas que desarrollaron artistas como Ignasi Aballí y, en solución de continuidad, asentaron las prácticas conceptuales y apropiacionistas.

4.7.2. Manel Margalef

Desde finales de los años noventa, el llamado Tinglado 2 del puerto de Tarragona llevó una programación de arte contemporáneo que respondía también a la idea de ‘project room’. Dedicado únicamente a proyectos específicos de artistas del contexto (es decir, ligados al contexto barcelonés que ha ejercido un influjo o sombra sobre toda Catalunya), apostó por la producción de obras, de proyectos individuales que fuesen significativos en la carrera de un artista como Jordi Colomer o Francesc Abad. Con la dificultad que suponía llamar la atención de Barcelona en un contexto concentrado en definir los modelos institucionales: por ejemplo, el encaje de Santa Mònica en el conjunto de centros de la ciudad de Barcelona y del contexto de Catalunya.

En 2017 presentaba un proyecto ambicioso Manel Margalef, en este caso un artista residente en Tarragona. La propuesta de Manel Margalef asumía las referencias al conceptual y a los nuevos modos de producción que se habían instituido a partir de los noventa: una gran instalación, con elementos multimedia; que requería de la participación del espectador; y con un componente irónico de crítica política en el contexto.

La entrada de la exposición estaba presidida por un gran cartel luminoso, como los que ocupan los márgenes de autopistas y carreteras anunciando promociones inmobiliarias. Como esos otros carteles, también parecía anunciar una nueva promoción inmobiliaria: casas en un campo de golf. ‘En venta’ era en este caso el reclamo del cartel, que al mismo tiempo reproducía o daba título a la exposición. Manel Margalef se refería de manera obvia al furor constructivo e inmobiliario como único motor económico del país, como empresa para el enriquecimiento indecente de unos cuantos, objeto de todo tipo de irregularidades para con lo público, explotación del terreno y desbarajuste ecológico, que en 2007 era el sector que conseguía que los índices de crecimiento económico español siguiesen remontando (justo antes de provocar la crisis económica, que el proyecto de Manel Margalef parecía entrever o intuir).

La propuesta de venta que anunciada la exposición era de casas de 30 metros cuadrados y tomaba un ejemplo paradigmático, el de los campos de golf como nuevo deporte a la moda que, como todos los otros en diferentes épocas, servía para hacer patente un estatus social. Replicaba los proyectos de campos de golf que iban acompañados de promociones inmobiliarias dentro del propio campo que incluían ser socio del club. La promoción de Manel Margalef no habría tenido nada de extraño a no ser porque las casas promocionadas en *En venta* eran de 30 metros cuadrados. La referencia explícita a la discusión sobre la especulación con la vivienda coincidía con una reciente y polémica propuesta desde el gobierno del estado de viviendas de protección de esas dimensiones. Manel Margalef ponía la contradicción entre lo ‘chic’ y lo precario.

El cartel daba entrada a la exposición en la que las referencias citadas se ampliaban para reflexionar sobre la artificialidad y la estandarización. Dos hoyos de campo de golf con césped artificial, algunos árboles (de verdad) y arena, más una casa piloto de esos 30 metros cuadrados e imágenes estáticas proyectadas de un auténtico campo de golf configuraban la exposición. Es decir, Manel Margalef mostraba como parte central de la exposición, la reproducción de una casa-piloto real de una promoción inmobiliaria.

La propuesta de Manel Margalef seguía una estrategia irónica redoblando y subrayando estrategias de venta reales. Empezando por el hecho de reproducir una vivienda en un entorno museístico y presentar el proyecto en tanto que un auténtico proyecto de ventas de casas. Redoblaba la artificialidad propia de los campos de golf al reproducirlos en un interior, casi como una maqueta 1/1, con césped falso. Una artificialidad redoblada o subrayada porque de hecho los campos de golf ya son naturalezas domesticadas como lo era el paisaje francés del siglo XVIII. Además, todo estaba contenido en una especie de gran urna: el propio Tinglado. Finalmente, la casa piloto estaba construida con elementos prefabricados. La estandarización tenía que ver justamente con la construcción de esa casa piloto. Así también hacía que interviniése la idea de hábitat, de casa o de hogar: no como lugar específico, sino ligado a la producción en serie; producción en serie y estandarización apoyada por el diseño de interiores y

de mobiliario. Insistía en cierta idea del funcionalismo convertido en forma alejada de la función. Los muebles en la precaria construcción hecha con andamiajes y estructuras prefabricadas eran de una marca de diseño de calidad. Una vez más, contraste: entre materiales industriales y prefabricados utilizados para, por ejemplo, oficinas provisionales o casetas de obra y muebles de diseño.

Manel Margalef se hacía eco de cuestiones actuales como la especulación, la vivienda, la estandarización, la artificialidad, el hábitat, lo doméstico... Se relacionaba en este sentido con aquellas actitudes del los artistas del conceptual como Hans Hacke al reflexionar sobre la especulación inmobiliaria en Nueva York. Sin embargo su estrategia era en clave irónica, más cercana a aquellas estrategias apropiacionistas de los artistas YBA's o los que habían expuesto en *L'art i el seu doble* (desde los comentarios irónicos sobre la sociedad de consumo de Haim Steinbach hasta las proclamas consumistas llenas de sarcasmo de Barbara Kruger). Más allá de una crítica fácil, como una denuncia a la explotación de campos de golf, más bien presentaba cierta complejidad de los hechos. La propuesta de consistía en ofrecer los elementos o presentar los hechos bajo una óptica que, más que deformada, buscaba subrayar o incidir en los ángulos extremos. El espacio del arte se convertía en un espacio susceptible de ser utilizado como lugar para una reflexión casi de carácter antropológico o sociológico, como un estudio de campo: el lugar para llevar a cabo la constatación de unos hechos.

4.7.3. Ignacio Uriarte, Lúa Coderch y Jordi Mitjà

Algunas de las primeras propuestas de Ignacio Uriarte que empezó a presentar a principios de los años 2000 se parecían tanto formalmente como en su génesis a algunos trabajos de Ignasi Aballí. Se trataba obras que remitían a su dedicación laboral alimenticia en un trabajo de oficinista: desdoblarse un sobre, gastar toda la tinta de un bolígrafo o un rotulador en un papel, doblar hojas,

rellenar obsesivamente las cuadriculas de una libreta... Todos ellas experiencias realizadas entre 2003 y 2007 y que remitían a su trabajo como algo engorroso o aburrido. También a la creatividad extendida de Joseph Beuys al señalar cómo esos momentos de aburrimiento que rodean la vida de un oficinista pueden ser creativos. En otro plano, se referían a cuestiones que hemos visto en las propuestas de Ignasi Aballí: el trabajo repetitivo, la referencia a la ausencia (ausencia de representación) o al gasto; de la misma forma, que las prácticas de Ignasi Aballí remitían a algunos de los artistas del conceptual como On Kawara (en el uso de los calendarios) o Robert Barry (en la referencia al vacío o la ausencia). Es decir, que se situaba en ese terreno que hemos calificado a través de la réplica de las prácticas que habían recuperado las prácticas conceptuales: 'post-neo-conceptual'.

The History of the Typewriter Recited by Michael Winslow, que mostró en 2009 en la galería Nogueras-Blanchard de Barcelona, representó un salto respecto a los modos de producción que había llevado hasta la fecha. Se trataba de un vídeo de impecable factura, filmado en estudio y de gran calidad. En el vídeo participaba el actor estadounidense Michael Winslow, conocido por su participación en la serie de películas *Loca academia de policía* en las que hacía muestras de su capacidad para imitar los sonidos más diversos. Y mostraba a Michael Winslow mientras reproducía el sonido que producían un gran número de máquinas antiguas. La réplica de cada sonido de cada máquina iba acompañado de la descripción técnica del tipo de aparato sobre impresionado en la pantalla. Más allá de la habilidad del actor y la indescernibilidad para el espectador entre unos sonidos y otros, el vídeo mostraba una cadencia obsesiva que se relacionaba con las obras anteriores de Ignacio Uriarte (en especial aquellas en las que se dedicaba a llenar libretas en blanco con palitos de diferentes tamaños). Y también con la cuestión del archivo, la voluntad clasificatoria y tautológica del arte conceptual (desde Hans Haacke a On Kawara), el carácter obsesivo de algunos artistas (como Roman Opalka) o la referencia al absurdo y al gasto. En prácticas como las de Ignacio Uriarte aquellos elementos que habían definido al conceptual, recuperados en los años noventa, pasaban a ser recursos para la elaboración de las propuestas.

En un sentido semejante, Lúa Coderch en 2014 presentaba en el Espai 13 de la Fundació Joan Miró una propuesta que se relacionaba formalmente con un gran referente del arte conceptual recuperado por muchos artistas posteriormente: dejar la galería o espacio de exposición cerrado. Un acto que de hecho Ignasi Aballí recordaba en aquel artículo que tituló *Breve historia de casi nada*¹⁷⁰.

En 1969 Robert Barri había realizado su propuesta *Closed gallery* anunciando que sus exposiciones en Turín, Los Ángeles y Amsterdam estarían cerradas: “During the exhibition the gallery will be close”. En 1981 Jean-Claude Lefevre cerró su exposición en la galería Yvon Lambert gallery en 1981. Ocho años más tarde le tocaba a Maurizio Cattelan cerrar la Galería Neón en Bolonia dejando un cartel en el que anunciaba ‘torno subito’; en 1999 Swetlana Heger & Plamen Dejanov se llevaron a los trabajadores de la galería Mehdi Chouakri a pasar unas vacaciones. En 2000 Santiago Sierra cerró el PS1 de Nueva York encerrando a una persona durante quince días. Y Rirkrit Tiravanija en 2007 bloqueó el espacio de exposiciones de OCAD de Toronto con cemento, colgando el cartel con la frase proviniente del situacionismo “Ne Travaillez Jamais”.

Lúa Coderch replicó o se sumó a esta serie de acciones cerrando la mitad del espacio de la Fundación Joan Miró. En su caso, ese espacio cerrado sirvió de almacén. De hecho el espectador no estaba confrontado a la nada, como en sus precedentes, sino que cada día veía el resultado de alguna acción que la artista había llevado a cabo y que solo se exponía durante una jornada, después pasaba a formar parte del almacén. Así, el trabajo de Lúa Coderch recuperaba una práctica característica negacionista de los artistas ligados al conceptual, a la vez que trabajaba con el tiempo en tanto que materia, con la visualidad de la exposición y con los tiempos dedicados a ver los trabajos artísticos.

¹⁷⁰ ABALLÍ, Ignasi. “Breve historia de casi nada”. En *Butlletí del CASM*. 2006. nº. 21. p. 8-12.

También en el ‘Espai 13’ de la Fundació Joan Miró exponía en 2012 Jordi Mitjà su proyecto más ambicioso hasta la fecha, en el contexto del ciclo de exposiciones ideado por David Armengol bajo el título *Perplejidad*. Jordi Mitjà, un artista que ha hecho puente entre diversas generaciones, más próximo por edad a la generación de Antonio Ortega o Tere Recarens, nacidos a finales de los sesenta y Jordi Mitjà en 1970, sin embargo se le ha relacionado más con la generación de artistas más jóvenes nacidos en los ochenta. Aunque su trabajo también tenía esa condición de revisión del conceptual, los referentes eran distintos. Si hemos visto sobre todo trabajos basado en las estrategias de artistas como On Kawara, Hans Haacke o Robert Barry, las propuestas de Jordi Mitjà tenían más que ver con artistas ligados al conceptual desde el ‘povera’ como Joseph Beuys o, más próximos, artistas cuyas propuestas partían de un contacto y relación con la naturaleza como Àngels Ribé.

Para su proyecto en el ‘Espai 13’ reivindicaba la figura de un artista marginal, Josep Pujiula que había construido durante años un bosque escultórico en la zona de los volcanes cercanos a Olot. Ese bosque había sido recientemente destruido. Así que la exposición aparecía como una especie de homenaje o recuerdo de ese artista marginal¹⁷¹. En el espacio de la fundación, Jordi Mitjà mostraba documentación del bosque desaparecido en forma de fotografías y vídeos y un gran plataforma que parecía al mismo tiempo réplica de algunas de las esculturas de Josep Pujiula y taller para realizar nuevas esculturas según su estilo.

Josep Pujiula era usado por Jordi Mitjà como espejo, como una especie de alter-ego en el que mirarse y calificarse a si mismo como artista marginal: artista marginal frente a Barcelona (ha residido entre Olot, Figueras y Barcelona), artista marginal frente a una generación clara y artista marginal en unos referentes del conceptual más relacionados con el ‘povera’.

La exposición de Jordi Mitjà manifestaba la condición ‘trans’ de las prácticas artísticas desde la recuperación del conceptual, en este caso, a partir de una revisión del ‘povera’ y figuras como

¹⁷¹ Josep Pujiula aparecía referenciado entre los artistas marginales que recogía RAMÍREZ, Juan Antonio (dir.). *Esculturas margivagantes: La arquitectura fantástica en España*. Madrid: Siruela, 2008.

Joseph Beuys. Este último, básicamente por el sentido telúrico que tenía el bosque encantado de Josep Pujiula y por la reivindicación de la capacidad creativa de todo ser humano más allá de su condición de artista, o más bien al considerar al artista como una especie de medium. De hecho, la exposición de Jordi Mitjà conectaba con aquel retorno a cierta naturalidad, una especie de retroceso, que conectaba con otros artistas jóvenes del contexto barcelonés como aquellos que el mismo año participaban en el proyecto *A place no cars go* de Quim Packard en su estudio¹⁷². La condición ‘trans’ aparecía: al introducir elementos de réplica de la práctica de otro artista (la réplica era la estrategia básica de artistas como Sherrie Levine y Jeff Koons, y la réplica de estrategias del conceptual también estaba inscrita en el trabajo de Ignasi Aballí); al hacer de la documentación parte del corpus del trabajo (la documentación, los esquemas, el archivo y la tautología eran estrategias de artistas como Hans Haacke); al usar de manera indiscriminada vídeo y fotografía junto con dibujos y objetos (la condición ‘trans’ implicaba transitar por las disciplinas colocando en primer término la idea); en el uso del espacio de manara instalativa (es decir, no se exponen tanto objetos como un escenario, una teatralización de la sala de exposiciones); y al trabajar desde pensar la exposición como un acontecimiento o un evento, un espacio en el que suceden cosas, varía según los días e implica al espectador (todos ellos elementos que utilizaba Nicolas Bourriaud para definir las nuevas prácticas de arte relacional).

¹⁷² Ver 3.8.4. *Espacios alternativos*

5. Politics/poetics

5.1. Introducción: de lo ‘trans’ a lo político

Hemos visto cómo la condición de transdisciplinariedad de las prácticas artísticas a partir de los noventa tenía que ver con un retorno de las referencias al conceptual. Esas referencias básicamente implicaban que al poner la idea por encima de la disciplina, los trabajos de los artistas navegaban entre distintos lenguajes que eran usados como ‘herramientas’ para sus propuestas. Así un artista como Jordi Mitjà utilizaba elementos naturales y escultóricos en un espacio relacional acompañado de documentación fotográfica y videográfica. Ignasi Aballí recuperaba estrategias de artistas de los años setenta para especular con los límites de la representación o el papel del artista. Y Mabel Palacín hacía propuestas para el contexto del arte que bebían de las fuentes del cine y planteaban cuestiones también sobre la representación y la cultura audiovisual en la sociedad pop.

Si lo transdisciplinar tenía que ver con un retorno de las prácticas conceptuales, tal y como teorizaba tempranamente José Luis Brea, ese retorno también tendría que ver con un regreso de la práctica artística desde una condición implicada, preguntándose por cual es el papel político y social de las prácticas artísticas. Si en los años setenta los artistas conceptuales se plantaban cuestiones sobre el papel del arte y denunciaba a las instituciones artísticas por su esclerosis, intentando dinamitar el sistema del arte (hemos visto las diversas formas que ha tomado el cierre de una exposición, que no es otra cosa que un intento de cierre de la institución arte), si también se dedicaban a denunciar situaciones de injusticia social, política y económicas concretas (la obra

de Hans Haacke, *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971* en la que denunciaba la especulación inmobiliaria en Manhattan ha estado muy presente en las presentaciones de la colección del MACBA), el retorno a prácticas conceptuales en los años noventa también implicaría la reivindicación del papel político del arte.

Aunque en una posición sensiblemente distinta, porque como hemos visto las prácticas conceptuales de los setenta se habían caracterizado por surgir en un momento en el que los artistas recurrían a prácticas efímeras o inmateriales ante la imposibilidad de encontrar un sistema del arte que acogiese sus propuestas, mientras que en los años noventa el retorno a esas prácticas comprometidas, desmaterializadas, efímeras y trans se dan en el momento de explosión de la globalización y de construcción institucional de múltiples infraestructuras dedicadas a la difusión, promoción y exhibición de arte contemporáneo. De hecho, la reivindicación de la práctica artística desde el compromiso político se propone de manera decidida en la Documenta de Kassel en su décima edición comisariada por Catherine David bajo el título *Politics / Poetics*¹⁷³. A esa relación entre la política y la práctica, tomando como clara referencia el título de la Documenta, se refiere la rúbrica de esta última parte.

La Documenta de Catherine David se presentaba como un corte frente a posiciones que enfatizaban una explicación formal de las producciones artísticas. *Politics / Poetics* manifestaba cómo la poética (es decir, la práctica artística) estaba indisolublemente unida a la política (es decir, la relación contextual y el compromiso). A partir de la Documenta X analizaremos las maneras en las que la praxis de los artistas se concibe como práctica política en un contexto de construcción institucional del arte.

En esta parte, será el trabajo de Antonio Ortega el que servirá como caso de estudio. Trazaremos un panorama evolutivo de sus propuestas desde finales de los años noventa a través de sus

¹⁷³ DAVID, Catherine (com.). *Documenta X. The book.* (catálogo de la exposición celebrada en Kassel entre el 21 de junio y el 28 de septiembre de 1997). Kassel: documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, 1997.

exposiciones más significativas. El trabajo de Antonio Ortega servirá para dilucidar algunas cuestiones relativas a la recuperación de las prácticas conceptuales en el cruce entre la puesta en duda del espacio institucional y el artista como medio (en un sentido semejante al que también hemos visto en Jordi Mitjà); el papel del artista en la sociedad, su relación con la institución arte e incluso con la institución educativa; los trabajos de Antonio Ortega aportarán alguna luz sobre la encrucijada de las posibilidades de eficacia política de las prácticas artísticas en la etapa post-conceptual; y finalmente cómo la cuestión entre arte y política regresa a través de las prácticas transdisciplinares con la incorporación de la teatralidad, de hecho, del teatro como disciplina integrada en el espacio del arte, y la performatividad.

A la performance y su recuperación dedicaremos la última parte de esta investigación. Primero, desde un plano teórico, la performance ha implicado la reintroducción de uno de los términos clave en las prácticas artísticas ligadas al conceptual: la teatralidad. La teatralidad, desde teóricos como Rosalind k. Krauss, era el término usado para refutar las teorías formalistas en arte procedentes de críticos como Clement Greenberg que abogaban por una pureza de la práctica pictórica no contaminada por otras disciplinas como el teatro. Así el término se convierte en un arma reivindicativa para analizar las estrategias de los artistas ligados al minimalismo y el conceptual. Aunque es una discusión que se produce en el contexto de la crítica americana en los años sesenta y setenta¹⁷⁴, se reproduce en el contexto de revisión del conceptual en los noventa. De hecho, la Documenta X de Catherine David se planteaba como un corte frente a las tendencias formalistas de los años ochenta y la consideración de la obra como un hecho cerrado en sí mismo¹⁷⁵. En relación con la condición trans de las prácticas artísticas la performance reaparece a inicios de los años noventa en el contexto del arte de Barcelona, en especial en relación con la exposición *En l'esperit de Fluxus* de la Fundació Antoni Tàpies dedicada a la revisión del grupo de artistas y performers de los años setenta ligados al conceptual. Es un hecho sintomático que afirma la tesis de esta investigación: el retorno de la performance como género

¹⁷⁴ GUASCH, Anna M. *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2003.

¹⁷⁵ ERASO, Miren. “Entrevista a Catherine David. «La estrategia del no lugar»” en *Zehar*, número 29, 1995

transdisciplinar se da en el contexto de una exposición en una institución como la Fundació Antoni Tàpies que reivindica o recupera un grupo de artistas introductores de las prácticas conceptuales en los años setenta.

Para finalizar, de nuevo tomando como objeto de la investigación algunos casos de estudio, observaremos la presencia y la continuidad de la performance en las prácticas de artistas de la generación que se dan a conocer ya entrada la primera década de los 2000.

5.2. El retorno de lo político

5.2.1. La huella de Documenta X

En 1974, Simón Marchan Fiz en *Del arte objetual al arte de concepto*¹⁷⁶ hacía una evaluación de la situación artística en España. Comentaba que los artistas en los años setenta se encontraban ante tres alternativas: 1. la aceptación previa de la situación artística y del mercado del arte con el deseo de instalarse en ella, es decir, el deseo de hacer carrera; 2. conscientes de las limitaciones del objeto artístico esforzarse por aliar la calidad de las obras al mercantilismo del producto arte, esto era algo así como convertirse en un buen profesional; y 3. intentar romper la concepción dominante y propugnar propuestas de transformación cuestionando las alteraciones que está sufriendo la función arte.

A finales de los años noventa las opciones de Simón Marchan Fiz en gran medida seguían siendo válidas. Las dos primeras opciones implicaban asumir el sistema del arte en tanto que un hecho inevitable, incuestionable. Como si el anunciado fin de la historia tras la caída del muro de Berlín, que propugnaba el triunfo del capitalismo liberal y con él, el fin de la dialéctica comunismo vs. capitalismo, se hubiese trasmutado en arte en un fin del cuestionamiento del sistema arte, acompañado del triunfo de su mercantilismo y progresiva institucionalización:

¹⁷⁶ MARCHAN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Barcelona: Akal, 1986

aceptar el sistema o, aún no aceptándolo, intentar ser consecuente. La tercera opción ejemplificaba una especie de tercera vía, resistente que intentaba subrayar la cuestión social y política como una de las preocupaciones primordiales de la producción artística. Sólo que precisamente la tercera, que era la más crítica con el sistema del arte, parecía haber sido asumida en las otras dos. Ya no tenía demasiado sentido cuestionar la entidad del objeto de arte, porque la resistencia a la institucionalización no habría conducido a otro lugar más que al progresivo fortalecimiento de la institución arte: desde las exposiciones dedicadas al conceptual hasta el retorno de las prácticas conceptuales; desde la entrada en el mercado de prácticas desmaterializadas a través de la documentación y su consagración en eventos como la Bienal de Venecia, la Documenta de Kassel, el Proyecto Escultórico de Münster, hasta la multiplicación de museos y centros de arte dedicados a las prácticas herederas del conceptual. Aquello que en principio cuestionaba la entidad del objeto-arte acababa construyendo sistema arte.

La Documenta X comisariada por Catherine David ponía justamente el acento en la cuestión política. De hecho, la política atravesaba a Documenta desde el título a la directora: el título relacionaba las prácticas artísticas con la política, *Politics / Poetics*; Catherine David era la primera mujer que dirigía el evento, la primera mujer no de origen alemán o del contexto germanófilo (como podía serlo Harald Szeemann) y además de origen judío. Esta última era una cuestión destacada en la génesis de Documenta: no hay que olvidar que Documenta surgía en plena postguerra en Alemania en 1955 como respuesta a la célebre exposición de los nazis que planteaba las vanguardias como arte degenerado, *Entartete Kunst*, y como degenerado se refería explícitamente al arte realizado por judíos, homosexuales y otros colectivos perseguidos durante el nazismo. Frente a aquella exposición, la fundación de Documenta quiso reafirmar la potencia transformadora del arte de vanguardia. Y justamente ahí como un giro que referenciaba toda la historia de la Documenta, la décima edición utilizaba como logotipo una 'X' roja que tachaba la tradicional 'd' de Documenta: la Documenta X cuestionaba la propia Documenta, una Documenta política, feminista, global...

El problema que proponía era cómo provocar el compromiso en arte, la efectividad en lo político y en lo social, cómo ser extraterritoriales y activistas bajo la casi omnipresencia de la institución, considerando que la propia Documenta era institución y por eso también la propia Documenta era tachada. La cuestión fundamental se situaba en cómo abordar contenidos políticos y de compromiso social en arte, sin olvidar el fracaso político y social del arte en términos explícitos.

De hecho, Documenta X de Catherine David recogía una discusión latente sobre la relación entre arte y política que recorría los años noventa. En la obra de Félix González-Torres, un artista referencia en los años noventa, la cuestión política era clave. De manera muy evidente por su activismo en la lucha contra el SIDA marcado por estar el mismo infectado por el virus. Según Eduardo Pérez Soler en sus obras había realizado una estrategia que había consistido básicamente en introducir contenidos políticos, sociales, personales y autobiográficos utilizando las formas frías y secas del arte conceptual¹⁷⁷. Casi como un inverso de la tesis planteada por José Luis Brea, en lugar de auras frías se trataría de minimalismo cálido. En una entrevista realizada poco antes de morir por Robert Storm, Félix González-Torres reflexionaba sobre la relación entre arte y política: “precisamente estas obras que transforman las situaciones sociales, económicas y políticas en una ecuación simplista, oponiendo el bien al mal, pretenden que al decirnos ‘la verdad’ podremos escoger alegremente ‘el bien’ y así el mundo será más bello y más sereno”¹⁷⁸. El propio Joseph Kosuth, uno de los padres del arte conceptual, reflexionaba sobre la profusión de arte político en los años noventa y primeros 2000: “En tanto que el arte es generador de conciencia posee un valor y una eficacia política más sutil, más profunda incluso, que si se contentase con ser vehículo de un contenido”¹⁷⁹. Kosuth se refería en concreto a la profusión de arte político en EE.UU que, según él, era debido a la condición utilitarista de la sociedad americana. Un utilitarismo que veía con malos ojos cualquier tentativa ‘demasiado’ intelectualizada y que se traspasaba al arte demandándole alguna utilidad. Según esta perspectiva,

¹⁷⁷ PÉREZ SOLER, Eduardo. “Félix González-Torres. Las huellas del sacrificio”. En *Lápiz*, 1996, N° 120. pp. 12-19

¹⁷⁸ STORR, Robert. “Interview with Felix Gonzalez-Torres”. En *ArtPress*, 1995, n°198, pp. 24-32.

¹⁷⁹ LEYDIER, Richard. “Joseph Kosuth: Matter, Grey”. En *Art Press* <https://www.artpress.com/2006/02/28/joseph-kosuth-145matter-grey-galerie-almine-rechparis-25-fevrier-22-avril-2006/> (20.01.19)

ese arte concienciado y político quedaba atrapado en los mismos dominios sociales que pretendía atacar. Planteada en estos términos la cuestión también tenía que ver con la idea de la construcción del sentido y que respondía tanto a la sospecha de que en la obra hay un sentido que desvelar como a que ese sentido no existe y por tanto es necesario construirlo. Un arte de características decididamente políticas optaría por la primera opción: el sentido de la obra es claro, ya que su función es política y no puede confundirse.

5.2.2. La encrucijada de la efectividad política

La cuestión entre institucionalización e ideología, conciencia política o búsqueda de una eficacia y política radical, la planteaba el filósofo Slavoj Zizek en términos de encrucijada: cómo salir de la encrucijada en la que mantener una posición comprometida y radical no esté abocada a caer en la trampa de lo alternativo, a convertirse en un adversario que en el fondo legitima el sistema frente al que pretende oponerse o tener que ser un colaborador. En 2000, Zizek reflexionaba sobre las opciones políticas de la izquierda radical¹⁸⁰. Según el pensador esloveno el precio a pagar de la izquierda radical era: o bien, en su crítica al sistema europeo, confundirse con una ultraderecha, también antieuropéista, que entonces se situaba más allá de cualquier efectividad crítica según las leyes democráticas: o, al contrario, convertirse en cómplice demócrata de las nuevas formas del capitalismo tardío. Aplicar el razonamiento político de Slavoj Zizek al contexto de las prácticas artísticas implicaba que en arte el precio a pagar al hacer de la obra un lugar de acción política explícita tenía que ver con la pérdida de su efectividad política, al integrarse en el sistema, o con la pérdida del propio arte, al situarse al margen del sistema. Estos eran los límites trazados por esa encrucijada: pérdida de la efectividad política, pérdida al quedar recluido en tanto que adversario y pérdida al ser asumido y neutralizado; y pérdida de la capacidad de diálogo dentro del contexto de las artes.

¹⁸⁰ ZIZEK, Slavoj. *Bienvenidos al desierto de lo real*. Barcelona: Akal, 2005

En el contexto internacional, toda una serie de artistas que habían iniciado su producción a finales de los ochenta y principios de los noventa y que iban desde Félix González-Torres, hasta Francis Alÿs, pasando por Pierre Huyghe, Jens Haaning, Pipilotti Rist o Pierre Bismuth, de alguna manera proponían soluciones que buscaban cómo salir de esa encrucijada, cómo mantener una posición política clara y radical sin caer en lo alternativo o, peor, de convertirse en un adversario que en el fondo legitima el sistema frente al que pretendían oponerte. La cuestión pasaba por entender lo político desde lo personal. De hecho una actitud individual y ética es la que dejaba entrever Slavoj Zizek como posible solución a la encrucijada. Por ejemplo, Francis Alÿs había hecho del pasear una actividad central de su práctica artística. En fotografías, vídeos o cuadros Francis Alÿs documentaba sus paseos por Mexico D.F, y también por ciudades como Londres o Madrid, como un tipo anónimo que dejaba caer un chorrito de pintura por la calle desde que salía de un museo hasta que se vaciaba el bote, que caminaba mientras deshacía un jersey de lana o era un transeúnte que empujaba un bloque de hielo hasta que se licuaba por completo, *Paradoja de la Praxis: a veces hacer algo conduce a nada* (1997). También Pipilotti Rist era una transeúnte que paseaba por la ciudad en un vídeo del mismo año 1997, *Ever is Over All*, armada con una contundente flor metálica con la que destrozaba los cristales de los vehículos aparcados con los que se cruzaba, mientras saludaba amablemente al resto de paseantes y a una policía.

Eran estrategias que tenían que ver con una radical afirmación del individuo. En este sentido, *El Animal Público* de Manuel Delgado, un libro con el que había ganado el Premio Anagrama de Ensayo en 1999, estaba dedicado a analizar el poder del transeúnte, en quien él veía el poder para detentar una solución de posible compromiso real y político porque era antes que nada una solución individual y ética. En él Manuel Delgado escribía: "Si el poder político se ocupa de lo lejano, del proyecto, de lo perfecto, la masa se ocupa de lo cotidiano, lo estructuralmente heteróclito. Porque renuncia a tener un fin y funciona a la manera de una reunión de partículas que se agitan, la muchedumbre constituye una comunidad de seres anómicos, es decir de

componentes que se mueven al margen de cualquier organicidad”¹⁸¹. Delgado hablaba del poder transversal que puede detentar el individuo y que escapa a un sistema de contrarios que se caracteriza por su capacidad para asimilar, criminalizando o recluyendo en un ghetto, aquello que se pretende a la contra. Una descripción sobre el papel político del individuo que parecía encajar con algunas prácticas artísticas en los noventa.

El problema de la eficacia política del arte se planteaba claramente en Documenta X desde la idea de que la práctica artística es una práctica política. De ahí que Catherine David insistiese en hablar de prácticas. Por un lado, hablar de ‘práctica artística’ era un intento para desmarcarse de la jerarquía que implica el término ‘bellas artes’; y por otro, insistía en el arte como algo que se practica, por lo tanto que no es inmanente a algunos individuos (alejándose del genio creador que enfatizaba la Documenta VII de 1982 en la que participó Miquel Barceló), sino que es un espacio que se ocupa. A partir de ahí, la eficacia política pasaba por preguntarse cómo asegurar un margen crítico y comprometido para el arte que no se viese envuelto y absorbido por los argumentos institucionales, de poder o de lo políticamente correcto; cómo devolver al arte su carácter de extraterritorialidad frente a los discursos dominantes sin que cayese en lo ‘alternativo’, utilizando la institución y no siendo utilizado por ella. Por eso para Catherine David la institución Documenta era una institución que se debía ocupar, al extremo de que llegase a tacharse, que el logo de su propio acrónimo, ‘DX’ (con la ‘D’ superpuesta a la ‘X’), se convirtiese en tachadura de la misma institución.

5.2.3. La conciencia del fracaso

Una de las cuestiones que hemos visto que traía el regreso de las prácticas conceptuales era el retorno de la ideología. El retorno de las prácticas conceptuales se caracterizaba, por un lado, por

¹⁸¹ DELGADO, Manuel. *El animal público*. Barcelona, Anagrama, 1999. p. 93.

recuperar la idea o el concepto como prioridad de tal manera que las formas no son un fin sino un medio, dejando abierta la puerta a la multiplicidad de lenguajes, la interdisciplinariedad, etc, y por otro lado, por el regreso de la ideología. Era una de las cuestiones fundamentales de las prácticas conceptuales. Con diversos grados de contundencia o de deseo de ser explícito, pero al menos con el común denominador de intentar cuestionar la unicidad del objeto artístico. Ello conllevaba el cuestionamiento del autor, el aura, la obra única, su comercialización y, en el extremo, la idea de buen gusto. Desde las vanguardias, el buen gusto había sido el elemento fundamental de ataque de los artistas en una estirpe que enlaza Dadá, Duchamp y Picabia, con Ant Farm y Fluxus. Como hemos señalado antes, Simón Marchan Fiz indicaba una triple posibilidad para los artistas, de hecho, lo que hacía era añadir una posibilidad a aquellas dos que ya había citado Umberto Eco, además de apocalípticos e integrados abría la posibilidad de integrarse como apocalíptico. En efecto, a partir de la recuperación de las estrategias conceptuales en los noventa, estas aparecen en tanto que repetición, como una cierta conciencia del fracaso, en el centro organizador de las nuevas instituciones del arte. Lejos de acabar con el sistema del arte, estas nuevas prácticas conceptuales participaron en su asentamiento en el desarrollo institucional. Como ya hemos explicado, la inauguración del Palais de Tokyo en París iba acompañada de la publicación de un libro en el que recogía deseos de artistas, curadores, etc. sobre cómo debía de ser un centro del arte para el nuevo milenio. En otras palabras, cómo debía de ser un centro de arte que acogiese esas nuevas prácticas recuperadas del conceptual. O, más allá, cómo podía contribuir a su institucionalización.

La conciencia del fracaso del arte conceptual, es también la conciencia del fracaso del arte en la construcción del proyecto moderno: su fracaso en la salvación del yo alineado y su fracaso en la salvación del mundo. A pesar de todas las buenas intenciones expresadas por las obras y los artistas, el mundo sigue siendo un lugar injusto. La carrera armamentística había llegado a su fin tras la caída del muro de Berlín, pero si había un ‘fin de la historia’, tal y como preconizaba Francis Fukuyama, ese era el del triunfo del capitalismo y el consabido asentamiento de las desigualdades y la explotación. Sin la excusa de la confrontación, el mundo no parecía un lugar

mejor. Así surgía de la memoria la pregunta que formulaba Lenin antes de la Primera Guerra Mundial respondiéndose que ese era el momento de la revolución: ‘¿qué hacer?’. Esa pregunta interrogaba a la forma de la obra y a su contenido, y se volvía una pregunta política. A quién interrogaba era a la posible función política del arte, a su compromiso, a con qué o con quién comprometerse y, sobretodo, cómo comprometerse.

Frente a la conciencia del fracaso del arte en su intento de al menos derribar el propio sistema del arte, ante la imposibilidad de plantear la revuelta por sí misma, como un rastro romántico y utópico, y frente a la necesidad de un rearme ideológico era preciso saber el porqué del compromiso, contra qué o hacia dónde.

En España, tras la euforia de modernidad de los años ochenta estigmatizada en fenómenos como ‘la movida’, presente en las discusiones y debates sobre contenidos televisivos que tenían que ver con la cultura juvenil, con un alcalde con pasado republicano en Madrid exhortando a los jóvenes a ‘colocarse’, y tras los sucesivos gobiernos socialistas, se entró en una fase de retroceso hacia posiciones conservadoras desde el poder político y las instituciones ligadas a él. En el contexto del Estado español la cuestión estaba en que justamente las políticas conservadoras fueron las que fomentaron la construcción de infraestructuras museísticas como el MUSAC o auspiciaron la presencia de Santiago Sierra en el Pabellón Español de la Bienal de Venecia comisariada por Rosa Martínez. En 2003 Santiago Sierra había tapado la palabra ‘España’ que preside el pabellón con una bolsa de basura y había cerrado el acceso al pabellón a todo aquel que no portase documentación española. La intervención se produjo en pleno debate sobre la ley de extranjería promulgada por el gobierno de Aznar. La propuesta de Santiago Sierra ofrecía una respuesta a aquel ¿qué hacer?. Para el artista que entonces estaba afincado en México la cuestión no era si ser político o no, sino que no se podía no ser político. Así que la cuestión estaba en cómo navegar, cómo ser apocalíptico desde la integración: cómo ser esquivo, cómo poder asegurar un margen crítico y comprometido que no se viese envuelto y absorbido por los propios argumentos

institucionales, de poder o de lo políticamente correcto; cómo utilizar a la institución y ser no utilizado por ella.

Si las estrategias formales e ideológicas del arte conceptual de los setenta eran retomadas, salvando un vacío con aquellas prácticas reaccionarias de retorno a la pintura que denunciaba José Luis Brea en *Las auras frías*, ya no podían mostrar su compromiso político desde la ingenuidad. El rearme ideológico y político de las prácticas artísticas, asumida la interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad, navegaría por las instituciones y buscaría rendijas desde las que hablar de y a ese individuo político.

5.3. Post-conceptualismo y post-ideología en Antonio Ortega

5.3.1. Experimentos domésticos con plantas

Durante algunos meses del 1996 Antonio Ortega estuvo cuidando en su casa una planta que creció dentro de un largo tubo de cartón corrugado. La planta estaba obligada a extender su tallo blanco y atravesar un metro de penumbra en busca de la luz. Cuando por fin esa planta consiguió sobresalir, colocó una cámara de vídeo doméstico frente a ella. En un único plano-secuencia, fijo y a tiempo real, aparecía la maceta, el largo tubo de cartón y las escasas hojas que sobresalían; inmediatamente entraba en escena Antonio Ortega y despegaba los puntos de unión del cartón, el tubo se deshacía, se separaba de la planta y la dejaba libre. En ese mismo instante caía fulminada. El largo tallo que se había desarrollado en busca de la luz era incapaz de sostener su peso, por ello moría. Aquello que la constreñía también era lo que la mantenía en vida. El vídeo llevaba por título *Registro de abilamiento* y formaba parte de los experimentos domésticos con plantas y animales que configuraban las primeras obras de Antonio Ortega.

Una serie de producciones que recogían las estrategias desmaterializadoras y de primacía de la idea del conceptual, pero también la introducción de elementos irónicos, vitales y domésticos tenían que ver con las referencias a las prácticas de los 'Nuevos realistas' como Yves Klein, Arman, Cesar o, particularmente, Piero Manzoni.

Sus primeras propuestas a finales de los años noventa se caracterizaban por presentar formalmente elementos del mundo vegetal y animal. Gran parte del trabajo artístico de Antonio Ortega se basaba en la utilización de plantas y animales. De manera inmediata, entroncaba con las propuestas del Land-art o el Povera; no sólo en su aspecto más formal, por usar elementos naturales, sino también por la importancia de la idea del arte como proceso o, incluso, del conocimiento como aproximación. Frente a la reivindicación ecológica y del ligamen con la tierra de algunas propuestas ligadas al Povera y el Land-Art, Antonio Ortega trabajaba desde una distancia irónica. Los elementos vivos, plantas generalmente, no eran un fin en sí mismo sino un útil artístico más. En ocasiones servían para revisar o subvertir en clave irónica el funcionamiento del 'stablishment' artístico; en otras, el mundo vegetal era forzado y hasta torturado, mostrando en el arte una forma de conocimiento que recordaba los procesos educativos infantiles de contacto con la naturaleza. Por un lado, hacía uso de la ironía y, por otro, las propuestas estaban fuertemente connotadas y llenas de referencias, aunque con la voluntad de no ser difíciles sino que se mostraban al descubierto. En estos primeros años, Antonio Ortega planteaba su trabajo en tanto que una práctica artística que entendía el arte como una actividad lúdica, e incluso como juego de referencias.

Por ejemplo, el juego con las referencias, la ironía y los guiños hacia el sistema del arte se cruzaban en una sencilla acción que finalizó el mismo 1996. De hecho, la acción se inició dos años antes, en 1994. Entonces el futuro edificio que acogería el MACBA estaba en plena fase de construcción. De entre la tierra removida para realizar los cimientos en la obra, Antonio Ortega recogió varios cubos que conservó. Más tarde plantó en él unas cebollas con las que realizó el experimento de *En interior*. También plantó patatas. Una vez hubieron crecido, las cocinó y repartió entre algunos amigos del medio artístico de Barcelona, otros artistas, críticos y comisarios en ciernes, gestores... La tierra del museo adquiría un valor fetichista y sus frutos eran devorados en una especie de rito de paso, de comunión o a la espera de algún tipo de contagio.

También, Antonio Ortega regó y dejó a la luz parte de la tierra recogida de las obras del futuro museo de arte contemporáneo de Barcelona a ver que pasaba. En la tierra debía haber alguna semilla, espora o restos de raíz, porque crecieron algunas malas hierbas. Unas hierbas que como si se tratase de un botánico investigó hasta aclarar de qué tipo de especie se trataba, clasificó y dibujó pormenorizadamente siguiendo las estrictas leyes del dibujo botánico que implican la representación del tallo, raíz, rama y una flor. Un dibujo académico denominado 'Virgultum' que dio nombre a la serie de dibujos. De nuevo las referencias se sumaban: guiño al sistema del arte al usar plantas del museo en construcción; relación con las estrategias del Povera al usar elementos vegetales; y regreso al sistema del arte a través del uso de técnicas de representación que, sin embargo, provenían del mundo académico y científico.

Antonio Ortega recogía debates y discursos del contexto del arte, desde el uso de referencias, la utilización de elementos de representación como el dibujo académico, hasta recursos del arte conceptual y Povera, recuperados en un entorno doméstico. Doméstico porque todo sucedía a pequeña escala: una serie de dibujos sobre plantas recogidas y clasificadas, un vídeo documento del final de la vida de una planta o una fotografía de una comida con amigos eran sólo el rastro de un intenso trabajo realizado de puertas adentro. El proceso tenía mucho de 'bricoleur', de aficionado a la botánica o de pequeño torturador que obliga a crecer a una planta atenazada por un largo tubo de cartón para, después de meses en busca de la luz, sustraerle repentinamente el cartón provocando su muerte en segundos o que castigaba a una serie de plantas de la misma especie, cebollas, a recibir luz desde un único punto o las sometía a luces de diferentes colores.

En la serie *En interior* (1996) documentó procesos de comportamiento en diversas plantas: cuatro plantas alineadas en base a un único punto de luz, de tal manera que la más lejana crecía torcida adaptándose al medio formando una progresión de torsiones hasta la más próxima a la luz; otras tres plantas recibían luces de los tres colores básicos, de tal manera que sus comportamientos de crecimiento variaban; y en otra documento y proceso de comportamiento

coincidían, una fotografía retrataba el único momento en el que una planta recibió luz, el del propio flash de la instantánea.

La experimentación sobre los comportamientos de plantas y animales, eran una posible metáfora sobre el comportamiento humano. También, mostraban un trabajo en proceso constante en el que la anhelada unión entre arte y vida de las vanguardias, buscaba una solución asimilando el trabajo artístico a la actividad cotidiana. El estudio era su domicilio, convivía con sus plantas que eran sus obras, o le acompañan y eran portátiles como el tubo de espuma de afeitar que espontáneamente podía devenir una pequeña expansión de Cesar. *Escultura condensada* (1995) consistía en la fotografía del resultado de vaciar un bote de espuma de afeitar. El resultado recordaba las esculturas inflables de Cesar, así era un guiño explícito a las estrategias de los Nuevos Realistas y, al mismo tiempo, era doméstica, portable, compatible y hasta reproducible como un ready-made. Las plantas, los animales o los objetos eran un útil para realizar una práctica artística doméstica y cotidiana.

La domesticidad de sus propuestas iba acompañada del uso de referencias tanto al arte como a la teoría del comportamiento conductista. En *Coreografía inactiva para conejo* (1996) registraba el comportamiento de un conejo que mantenía como mascota en su casa. Un vídeo en plano fijo grababa una pared blanca en la que en la esquina derecha permanecía el conejo. El animal intentaba correr hacia el otro extremo. Pero cada vez que lo intentaba, se oía el sonido de una palmada. El conejo asustado se bloqueaba y quedaba quieto. La acción se repetía hasta que conseguía alcanzar poco a poco, parada tras parada, el otro extremo del muro. En *Registro de alerta* (1998) el objeto del experimento era el propio espectador. De nuevo un vídeo mostraba un plano fijo, en este caso encuadrando un tostador eléctrico. El vídeo acababa cuando saltaba el pan tostado esperado: en estado de atención o alerta frente a lo esperado, el espectador era el objeto de experimentación.

En todas estas propuestas utilizaba medios de registro audiovisual, el vídeo o la fotografía; recurría a guiños a artistas y prácticas de los años setenta, desde las esculturas expandibles de Cesar hasta los animales de Joseph Beuys; aliaba el lenguaje científico con la voluntad aséptica del conceptual, los títulos eran meramente descriptivos y ya empezaban a incluir una ‘coletilla’ que formaría parte de la mayoría de sus propuestas, ‘registro’. Los planos fijos y el carácter documental relacionaban sus propuestas con los documentos y registros de las performances y el arte conceptual de los setenta: desde los planos fijos de Bruce Nauman en su estudio, hasta la cámara fija que graba a Chris Burden pegándose un tiro, pasando por Bas Jan Ader llorando o cayéndose frente a la cámara o los planos fijos de Jørgen Leth en *66 Scenes from America*.

Las propuestas de Antonio Ortega registraban actos sencillos y desnudos de artificios siguiendo estrategias documentales heredadas de las prácticas artísticas ligadas al conceptual de los años setenta: plano fijo, fondo blanco, registro directo, el tiempo de exposición es el tiempo del registro. Explotaba una condición hermenéutica: la simplicidad aliada a la complejidad. Las obras eran registros de experimentos. Al mismo tiempo esa voluntad de registro de un hecho tendía a la literalidad propia del conceptual y al control significativo de la obra.

Plantas enfermas y torturadas o conejos asustados convertían a Antonio Ortega en una especie de sádico casero del mundo animal y vegetal. En ese ámbito casero, lo doméstico definía la estrategia fundamental de sus propuestas. Una estrategia que desvelaba el creciente proceso institucionalizador del arte a lo largo de los años noventa. Las estrategias devaluadoras y democratizadoras del arte ejemplificadas en el ‘cualquier cosa es arte’ de Duchamp y replicada por el ‘cualquiera es un artista’ de Beuys habían sido absorbidas por los museos. El desplazamiento, como uno de los movimientos fundacionales del arte contemporáneo, se había reconvertido en reconstrucción institucional. Una voluntad coleccionista de objetos y actitudes que parecía especialmente patente al pasar a diario delante de las obras de construcción del Macba. Con la propuesta de realizar arte desde lo doméstico, Antonio Ortega en, por ejemplo, la distancia entre las enormes expansiones de Cesar y un bote de espuma de afeitar que en cualquier

momento podía devenir una escultura espontánea, provocaba un desplazamiento en el objeto artístico que recuperaba la intención democratizadora y des-aurática de las vanguardias: ‘bajar’ la categoría arte al nivel de lo cotidiano. Respecto a su referente, las esculturas expandidas de Arman, la *Escultura concentrada* era distinta no en su forma y no sólo su tamaño, sino en su lugar de gestación: ni el museo o ni el taller, sino lo doméstico. Recuperaba el anhelo vanguardista de la unión arte-vida desde la cotidianidad, explotando la práctica artística en lo doméstico.

Las plantas que habían crecido en la terraza de casa, los botes de espuma de afeitar o las tostadoras que mantenían alerta, denotaban un trabajo diario y experimentador en el que la práctica artística se había interiorizado como actividad cotidiana, indiferenciada de los actos domésticos. Las obras eran simplemente los rastros y registros, en ocasiones pormenorizados, datados y con pequeñas anotaciones, de la excepcionalidad provocada en lo diario. Trabajar desde un ámbito doméstico no implicaba retratarlo, sino desarrollar proyectos en su interior, desde la no diferenciación entre arte y cotidianidad. Los experimentos al borde de lo absurdo con malas hierbas, otras plantas y animales revelaban comportamientos conductistas de las plantas comparables a los comportamientos humanos, es decir, que se convertían en metáforas del comportamiento humano.

Por una parte, a través de lo doméstico reactivaba la función simbólica del arte. Y, por otra parte, asumía la transdisciplinariedad del arte contemporáneo (videos, fotografías, dibujos, performances, objetos, instalaciones o, también, pintura). Su actitud ante la práctica artística estaba hecha de revelaciones caseras, de investigaciones y pequeños experimentos indiferenciados de lo cotidiano. Al mismo tiempo que recuperaba la función simbólica del arte, diluía la entidad de la obra. Su trabajo se situaba en el límite de la definición del arte por su levedad, futilidad e indefinición; en un filo en el que se cruzaban formulaciones en ocasiones pseudocientíficas, anecdóticas o cotidianas.

5.3.2. *L'art Domèstic* en La Capella

En 1999, en el ciclo de exposiciones comisariado por Luisa Ortiz para La Capella, Antonio Ortega mostraba por primera vez sus propuestas en una gran exposición individual. La exposición sirvió para repasar sus trabajos sobre lo doméstico y hacer de ello la marca propositiva de su trabajo. De manera afirmativa y declamativa la exposición se titulaba: *L'art domèstic*.

Sin embargo, el concepto de exposición retrospectiva (aunque solo fuese rescatando los trabajos de un artista joven) no encajaba con los postulados de 'project room' de La Capella, con lo que implicaba de gastos de producción en una nueva propuesta específica. Por otra parte, dado el carácter doméstico de sus trabajos y el bajo coste de producción, tampoco encajaba en la idea de gastos de producción para una propuesta *in situ*. Así que *L'art domèstic* consistió básicamente en trabajar en una disposición específica de las obras. Para ello optó por mostrar sus propuestas como los registros, restos y documentación de una serie de experimentos y así adoptó la forma de las salas de un museo de botánica o historia natural. Ello implicó la construcción de una serie de paneles que transformaron la gran nave religiosa de la Capella de espacio abierto a un espacio con paneles que formaban un recorrido. De hecho, la Capella parecía el contenedor de un pequeño museo de historia natural, o un contenedor de una cámara de curiosidades. La propuesta de Antonio Ortega proponía a la institución como contenedora de institución o al museo como contenedor de museo. De la misma manera que los artistas ingleses denominados YBA's jugaban con un cúmulo de referencias (Damien Hirst sumaba las referencias a Jeff Koons, Francis Bacon y el museo de historia natural en sus urnas), Antonio Ortega jugaba con las referencias a los propios esquemas del arte: en la sala de exposiciones exponía una sala de exposiciones. De esta manera solucionaba con coherencia conceptual la única manera de exponer un tipo de trabajos que justamente buscaban realizar un movimiento anti-institucionalizador (el desplazamiento que provocaban las experiencias de Antonio Ortega tenía que ver con llevar la práctica artística al margen de la institución: recoger la tierra del museo para plantar cebollas y repartirlas), realizando un ejercicio de reinstitucionalización, es decir, mostrando el propio trabajo como

rastro arqueológico: musealizar el arte doméstico, convertirlo en institución e, incluso, ponerle un título a modo de nueva tendencia de vanguardia.

Además de *Registro de abilamiento* o *En interior* mostraba otros ‘experimentos’ domésticos. *Sobremesa y doméstico* era el resultado de proponer a algunas personas que participasen en el juego de mesa pictionary y obligarles a dibujar las palabras sobremesa y doméstico, más tarde amplió los dibujos eliminando todo rasgo distintivo del trazo individual: el artista que se apropiaba de lo doméstico y que busca hacer de ello marca de identidad.

Registro de luz / registro de trabajo recopilaba información sobre el proceso de una planta que se esforzaba en crecer sin luz. O que solo recibía luz cuando Antonio Ortega ocupaba su nuevo taller de artista. Cuando entraba en el sótano oscuro que utilizaba como taller, encendía la luz, al salir la apagaba. Ese era el lapso de tiempo en el que la planta recibía luz. Un tiempo que coincidía con el del trabajo del artista. Sin embargo, la planta detentaba todo el esfuerzo creativo, buscando como crecer. Mientras tanto el artista en el taller apuntaba el tiempo de luz. La patata desarrollaba su tallo en medio de la oscuridad. Tantas horas de oscuridad (de poca ocupación del taller por parte del artista) en las que el tallo debía decidir si había conseguido salir de la tierra y florecer o si aun estaba bajo tierra y era raíz. Es lo que sucede con las plantas que reciben escasa o nula luz, al final del tallo, en lugar de desarrollar hojas y flores, se comportan como raíz y desarrollan un nuevo bulbo si se trata de, por ejemplo y como era el caso, una patata.

Efectivamente, el tallo de la planta del estudio de Antonio Ortega desarrolló una nueva patata, resultando dos patatas unidas por un tallo. A partir de ahí Antonio Ortega mostraba la documentación de todo el proceso: la fotografía de la extraña planta formada por dos patatas unidas por un tallo¹⁸², los tiempos de exposición a la luz anotados en una pizarra y deducido en un gráfico el tanto por ciento de luz del tiempo total de vida. De hecho, ese pequeño tanto por ciento es el tiempo que Antonio Ortega ejercía como artista en su taller en la totalidad de su vida.

¹⁸² La fotografía de la doble patata unida por el tallo sobre un fondo neutro estaba expuesta en *Acción. Una historia provisional de los 90* en el MACBA entre julio de 2020 y febrero de 2021, en relación con recuperación de las prácticas performáticas de los artistas en los noventa.

Un tiempo, por otra parte, en el que tan sólo apuntaba datos en una pizarra, puesto que todo el esfuerzo lo hacía la planta, y una obra cuyo tiempo de realización era la obra misma hecha por sí misma. *Registro de luz / registro de trabajo* estaba configurado por la documentación de un proceso.

Los títulos de Antonio Ortega retomaban la tradición conceptual de ser especialmente explícitos y literales. También serían referían al proceso al manifestar que se trataba de un registro de una acción, como las documentaciones de las performances de los años 70. E, incluso, *Registro de luz / registro de trabajo* se refería explícitamente a la condición del artista y a su situación en el estudio. El estudio del artista como lugar de reflexión y de autoafirmación de la condición social del creador es significativo desde Courbet. En el caso de Antonio Ortega delataba las horas de dedicación y trabajo al arte. Además, de nuevo, se relacionaba con prácticas conceptuales que habían hecho del estudio o taller del artista espacio de reflexión: desde Bruce Nauman cerrado en su estudio como espacio mínimo en el que definirse como artista, hasta Chris Burden buscando lugares en los que encerrarse en acciones como permanecer detrás de un vidrio en el museo, dentro de una taquilla o electrocutándose en su estudio (siendo él artista y no unas plantas el objeto de registro y experimentación).

Registro de luz / registro de trabajo era un autorretrato del artista, del escaso porcentaje que ocupa en su vida el hecho de ser artista, también era un retrato irónico del sujeto creador, que se esfuerza y camina a oscuras, y era una planta enferma. El dibujo de la planta de la patata que formaba parte del conjunto de registros de la propuesta incorporaba una referencia a la ‘etiolación’ (el proceso de enfermar) y la ‘etoliación’ (la adaptación al medio), como si una única letra pusiese en evidencia el carácter ilustrador de la propuesta.

Las obras como ejemplos ilustrativos se ofrecían como maneras de mostrar anecdotíicamente comportamientos de carácter conductista, que adquirían una característica metafórica del comportamiento humano. Así lo subraya Daniel Jacoby en un breve ensayo: “Ortega explica este

experimento desde la base del determinismo, que dice que, siempre que conozcas y puedas efectivamente mesurar todas las variables dentro de un espacio concreto, podrás —potencialmente— predecir el comportamiento de sus elementos. Así, el ser humano, por ejemplo, es un ente demasiado complejo como para poder predecir sus acciones, pero, si se reduce el estudio a elementos de menor complejidad y se controlan las variables, se puede llegar a pronosticar con certeza el comportamiento de los mismos. No es que haber predicho que la planta de la derecha sería la que mejor evolucionaría (predicción que tampoco hace explícita el artista) sea un mérito. De hecho, un estudiante de primaria lo habría podido anticipar y tendríamos que remontarnos al período Neolítico para que el resultado de tal experimento pueda ser considerado un descubrimiento. Es, más bien, la predicción de un hecho conocido lo que interesa a Ortega. Los elementos con los que trabaja en este caso son intencionalmente de una complejidad mínima en la que él puede jugar a ser Dios, controlarlo todo y, como no, anticipar el futuro.”¹⁸³

En 1994 había realizado una experiencia que ponía a prueba la fe en el arte y que también recogía en *L'art doméstic*. Había convocado a una serie de amigos y conocidos artistas para que realizasen una quiniela conjunta, Antonio Ortega firmó el boleto, aquellos que lo conservasen tendrían un ‘auténtico’ Antonio Ortega, los que lo sellasen perderían la obra, aunque a lo mejor se convertían en millonarios. Lo que ponía a prueba era la fe en su propio trabajo por parte de amigos ante la remota posibilidad de que tocase un premio improbable. De todos ellos, solo uno conservó el boleto intacto. Antonio Ortega planteaba opciones mínimas y ridículas en las que quedasen en evidencia los comportamientos humanos, bien fuese a través de pequeños experimentos con personas (la quiniela o la atención a una tostadora) o con animales o plantas como metáfora. De hecho, en el fondo, en la mayoría de las ocasiones el objeto de estudio no eran ni los animales ni las plantas sino el propio artista: en su taller haciendo estadísticas sobre su vida o metáforas sobre el encierro y el comportamiento más provechoso.

¹⁸³ JACOBY, Daniel. “El método científico en arte”. En http://www.ub.edu/masterprodart_ati/wp-content/uploads/2013/01/Daniel_Jacoby_investigaci%C3%B3n.pdf (30.01.19)

Las experiencias y experimentos que planteaba Antonio Ortega con plantas, animales o amigos eran tan simples, lúdicos e inocentes como crudos. Llevaba el arte hasta el territorio doméstico porque allí es donde acontecen nuestras vidas y desde ese estrecho margen se ponía a prueba y retrataba los comportamientos. Un retrato que no era sociológico, que aparecía como una narración, un chiste o anécdota ilustrativa, en historias de plantas obligadas a competir por la luz dentro de una caja, en la que la victoriosa encontrará un único hueco hacia la luz. Antonio Ortega utilizaba objetos domésticos que adquirían un valor universal en una serie de propuestas hechas de alusiones y metáforas.

5.3.3. *Registro de caridad* en la Sala Montcada de la Fundació ‘la Caixa’

En abril de 2000, Antonio Ortega presentó una exposición en la Sala Montcada de la Fundació ‘la Caixa’. En este caso se trató de un proyecto específico. Esta vez sí asumía la condición de ‘project room’ de la sala. De hecho el trabajo era tan específico que lo ideó y realizó durante una estancia de un año en Londres. En este sentido suponía un salto en los modos de trabajo frente al tipo de producción en La Capella, ya no se trataba de recoger una serie de propuestas realizadas en el ámbito doméstico o del taller que no habían tenido por el objetivo el ser expuestas de manera unitaria en un contexto determinado, sino que la exposición como antología precoz fue posterior. En la Sala Montcada de la Fundació ‘la Caixa’ realizó un trabajo específico para un proyecto concreto. Eso sí, sin abandonar algunas de las claves características enunciadas en *L’Art Domèstic*: la condición experimental o, más bien, el arte como registro de experimentos; la insistencia en la investigación sobre el comportamiento; el uso de instrumentos lingüísticos característicos del conceptual como el registro directo, el plano fijo, la documentación...; y el recurso a animales y plantas como elementos ejemplarizantes. Bajo el título *Registro de Caridad* la propuesta era, en apariencia muy sencilla, fruto de haber apadrinado a una cerdita en Londres y de dar de comer sus propios vómitos a unos anónimos pájaros en la entrada de su casa, como

dos ejercicios paralelos en los que poner en evidencia los prejuicios respecto a la caridad y la generosidad

Una mañana londinense Antonio Ortega había dado de comer a unos pájaros en la entrada de su casa y durante unos meses había destinado una pequeña suma de dinero a apadrinar un cerdo, una cerda de nombre Lucy. Ambas experiencias quedaron registradas y se mostraban en *Registro de Caridad*: la primera en un vídeo doméstico, la segunda a través de documentación y una foto del animal apadrinado. En Inglaterra se pueden esponsorizar (un equivalente del apadrinamiento) a diversos animales que con esa ayuda desinteresada vivirán en una granja con todos los cuidados y comodidades. Eso es lo que hizo Antonio Ortega con Lucy, utilizó el dinero de la institución en la que se realiza su exposición, en este caso la Fundación ‘La Caixa’, para apadrinar a una cerda en Londres. De esta manera la conciencia de Antonio Ortega quedaba tranquila y su generosidad salvada a través de la nueva vida que le había ofrecido a Lucy. Esa parte de la experiencia quedó documentada en una enorme fotografía de la cerda en su entorno, con comida a su alcance y llena de barro en lo que podía entenderse como un contexto idílico para un cerdo, una reproducción de la solicitud de apadrinamiento y el título de apadrinamiento ampliado como si de un panel publicitario o un gran cheque como de programa concurso de televisión se tratase, dando así solemnidad y espectacularidad al hecho. Esos tres elementos de registro de la experiencia llevaban un título unitario, *Registro de esponsorización*, y configuraban la mitad del proyecto.

La otra mitad llevaba por título *Registro de bondad* y era fruto de una experiencia grabada en un vídeo: documentaba el proceso de dar de comer a unos pájaros en el trocito de jardín de la parte delantera de su casa. En el vídeo aparece Antonio Ortega durante quince minutos encerrado en su lavabo, inclinado hacia la taza del water, mientras se provoca vómitos y los va guardando en una lata. El vídeo muestra un plano fijo lateral con ánimo dejar testimonio del acto. Después de esos minutos de sufrimiento frente a la taza del wáter —es obvio que le cuesta mucho trabajo y esfuerzo provocarse vómito—, sale a la entrada de su casa y vierte el vómito sobre la tierra.

Coloca la cámara sobre un trípode, se sienta y espera. Al poco llegan unos pájaros que se encaraman sobre una valla y tras unos minutos bajan a comer la comida que les ha dejado Antonio Ortega.

En el vídeo destacaban varios aspectos. En primer lugar, de nuevo la insistencia en la documentación y el registro, la intención no es realizar un vídeo con características de ficción y de una factura impecable, sino que retrate lo más fidedignamente posible un hecho. En segundo lugar, ese hecho tenía un carácter performático. En realidad se trataba del registro de una performance, sin público, y que, en este sentido, se relacionaba en dos direcciones con performances de los artistas conceptuales de los años setenta. De nuevo con las prácticas como las de Bruce Nauman encerrado en su taller y documentando las acciones que allí realizaba. Y con otras como las de Vito Acconci autolesionándose e infringiéndose daño físico. Si bien, el daño de Antonio Ortega no implicaba heridas o sangre, sí que contemplaba sufrimiento (los largos minutos frente a la taza del wáter) y fluidos (las performances del accionismo vieneses estaban basadas en el intercambio de fluidos corporales, sangre, orina y heces, o las performances de COUM, formado por Cosey Fanni Tutti y Genesis P-Orridge, incluían el provocarse vómitos). Y, en tercer lugar, insistía en analizar, reproducir o provocar comportamientos de animales.

Tanto en el apadrinamiento de una cerda como en el registro del proceso de alimentado de unos pájaros, el objetivo de Antonio Ortega era generar una respuesta que problematizase los conceptos de caridad y de bondad: la exposición llevaba por título *Registro de caridad* y el vídeo con los pájaros alimentándose, *Registro de bondad*. En realidad, el registro no solo se refería al hecho documentado (dar de comer a pájaros y esponsorizar una cerda), también el registro se refería hacia la actitud del espectador frente a esas experiencias como ejercicios de caridad y de bondad. Lo que buscaba es que se generase un discurso sobre quién se beneficia de qué, que quedasen en evidencia los prejuicios morales a la hora de juzgar la generosidad de los demás y que quedasen patentes los mecanismos personales que inducen a ser caritativos.

Dar de comer vómitos a pájaros podía parecer a primera vista un acto mezquino, sucio, desagradable y hasta ruin. Más aun comparado con ofrecer a una cerda un entorno en una granja, con barro en el que revolcarse y una caseta en la que cobijarse. Pero también con una verja que cierra sus metros cuadrados de movimiento y horarios de comida con un menú apropiado. El entorno de la cerda Lucy coincidía con nuestros anhelos sobre lo que en tanto que género humano en un entorno social determinado entendemos como entorno doméstico y cómodo para un cerdo.

En la tradición católica la generosidad también se mide por el esfuerzo que requiere. Es decir, la generosidad se valora por lo que ha costado en términos de dedicación y tiempo empleado y no tanto por el regalo en sí. En este sentido la cerda Lucy le había costado bien poco a Antonio Ortega, apenas llenar un papel y el poco dinero que costaba ni siquiera era suyo. Por el contrario, ese acto aparentemente ruin y mezquino de dar de comer vómitos necesitaba quince minutos de esfuerzo y cierto sufrimiento frente a la taza del wáter, más el tiempo de espera hasta que los pájaros llegasen. Si bien es cierto que comer vómitos probablemente no coincide con los gustos gastronómicos generalizados entre los humanos, tal vez sí coincide con los de los pájaros. Tampoco había verja ni caseta, y en el fondo, Antonio Ortega no había hecho más que reproducir el modo habitual como las madres pájaro dan de comer a sus polluelos. Unos pájaros que no estaban constreñidos ni por un espacio determinado delimitado por una verja ni dependían de menús u horarios establecidos. Al poco de ingerir los vómitos de Antonio Ortega salieron volando. No ofrecían ningún tipo de recompensa, tampoco era posible clasificarlos con un nombre individualizado.

La apariencia de generosidad y bondad quedaban retorcidas. Desde esta nueva perspectiva, más allá de la apariencia (de nuevo el retorno al contenido como una de las marcas que dejaba la referencia al arte conceptual en las prácticas de los noventa), dar de comer vómitos no era tan ruin ni desagradable como podía parecer y una granja no parecía tan un entorno ideal. La respuesta moral inicial no funcionaba. Así que en efecto, el objeto de registro de la propuesta de

Antonio Ortega no eran ni el cerdo ni los pájaros, sino el propio espectador. *Registro de bondad* y *Registro de esponsorización* eran un experimento: en el primer caso se trataba de un experimento que registraba el comportamiento de unas aves, en el segundo el sujeto de ese experimento era el mismo Antonio Ortega apadrinando un animal. Pero, era el espectador quien era impelido a juzgar con unos parámetros y con otros, a dar como respuesta una respuesta moral. Y quien más allá de esa respuesta estaba obligado a preguntarse el porqué y el cómo de esa respuesta.

El vídeo de *Registro de bondad* se mostraba en la Sala Montcada de la Fundació 'la Caixa' en una televisión colocada en un entorno intencionadamente doméstico: una alfombra y unos pufs en los que sentirse cómodo para ver unas imágenes que pueden resultar desagradables; doméstico es sentarse en un sofá, pero doméstico también es vomitar. El entorno doméstico insistía y se relacionaba con la proclamación de clasificar su práctica como 'arte doméstico' claramente explicitada en la exposición en La Capella. También recordaba instalaciones de artistas que reflexionaban sobre los medios y la televisión: desde Ant Farm & T.R. Uthco cuando presentaron en 1976 *The Eternal Frame* en el Moma de San Francisco reproduciendo un entorno doméstico estadounidense lleno de referencias a JFK; o, el artista francés de la misma generación de los noventa, Pierre Huyghe al presentar *Remake*, la reproducción con medios domésticos de *La Ventana Indiscreta* de Hitchcock en un entorno doméstico, en una televisión frente a un sofá y mesita. Al convertir la sala de exposiciones en un entorno doméstico, el espectador era incluido en la instalación como parte de la obra, como objeto del cual registrar el comportamiento.

La palabra 'Registro' en los títulos de las propuestas de Antonio Ortega, además de con las prácticas conceptuales y con las ciencias naturales, también se relacionaban con las ciencias sociales, antropología, la etnografía y la sociología, con aquellas que requieren de metodologías documentales. 'Registro' correspondía a una entrada de página en un diario de campo. Y cómo los sociólogos, etnógrafos y antropólogos las propuestas suscitaban más preguntas que respuestas: por qué la cerdita Lucy resultaba entrañable y Antonio Ortega parecía desagradable

dando de comer vómitos, cuando en realidad a Lucy se le había ofrecido una vida bastante ruin y sin embargo Antonio Ortega había sido bastante generoso.

Los registros de Antonio Ortega recogían situaciones y comportamientos ante una opción que desequilibraba ligeramente la balanza cotidiana; la experiencia registrada consistía en introducir una leve transformación. Se trataba de registros en los que lo excepcional aparecía un milímetro más acá de lo fútil. En ese milímetro se movían sus trabajos. Buscaba que la entidad de la obra se diluyese llevando la práctica artística a ras de suelo, hasta lo cotidiano, confundiéndola con el decurso de la propia vida doméstica en tanto que un simple registro de algo, que lo que provocaba era la intensificación de su coeficiente simbólico. El documento aparentemente anodino y simple retrato de una experiencia realizada por Antonio Ortega tenía la capacidad de desplegarse intensamente en el campo del sentido. Y, al mismo tiempo, en todo ello aparecía un último elemento: el sentido del humor. Una clave en relación con prácticas como las de Ignasi Aballí y otros artistas de la generación de los noventa. En el caso de Antonio Ortega, el humor tenía que ver con la especie de sonrisa cándida que provocaban Lucy y los pájaros ingleses: no dejaba de ser graciosa aunque desagradable la historia de los pájaros y su dieta, y qué decir de la rolliza Lucy en su granja. La sonrisa cándida que provocaba Lucy o la aparente ingenuidad de dar de comer vómitos buscaba también un rictus de preocupación al relacionar la vida de Lucy con las humanas, que su entorno doméstico era equiparable al entorno doméstico fabricado en una sala de exposiciones o que los vómitos de unos pueden ser un manjar para otros.

Antonio Ortega buscaba poner en duda los comportamientos sociales, retratar y cuestionar los modos de vida a través de otros y ejemplos ilustrativos o anécdotas ejemplarizantes.

5.3.4. Registros y comportamiento

El título de registro en las propuestas de Antonio Ortega hacía referencia a que simplemente se mostraban unos hechos. El título era meramente descriptivo. Registrar algo es documentarlo. Por ejemplo, en *Registro abilamiento* el hecho era justamente la documentación del proceso de ahilamiento de una planta, es decir, el efecto de adelgazamiento que sufría al crecer de manera extremadamente delgada en busca de la luz y que finalmente provocaba la muerte. Lo que intentaba subrayar el título, el vídeo tratado documentalmente y esa especie de intento de exactitud, era la voluntad de Antonio Ortega por dotar a sus proyectos de un carácter científico. Una científicidad que dirigía hacia el análisis de las conductas y de los comportamientos.

Para la realización del proyecto *Hens in the park*, durante su residencia en Londres el 2000, requirió la opinión del secretario de la 'Poultry Club Assotiation' de la capital británica respecto a las posibles condiciones de vida que podrían tener unas gallinas en un parque público. En su respuesta, tajante, dejaba claro que las gallinas no saben comer solas, no resisten el frío, no pueden defenderse de los depredadores y, además, estropean los parterres. A pesar de ello Antonio Ortega soltó algunas gallinas en parques de Londres. Para ello puso en marcha una web, www.hensinthepark.com, en la que documentó la liberación de un grupo de gallinas en un parque e incitaba a quien quisiese a seguir su ejemplo, sumarse a la iniciativa y soltar gallinas en los parques de su ciudad.

El proyecto *Hens in the park* partía de una pregunta sencilla y casi anecdotica: ¿Por qué no hay gallinas en los parques? El hecho aparentemente inocente de dejar libres a algunas gallinas, desencadenaba nuevos interrogantes. Cuestionaba la manera en la que pensamos en los animales, porque unos son comestibles y otros no o porque unos son estéticamente apropiados y otros no. También, soltar gallinas en los parques significaba darles libertad, devolver las gallinas a un hipotético estado natural en el que éstas no dependían del hombre. Frente a la supuesta recuperada libertad, a las gallinas del proyecto les podían suceder dos cosas: o bien que, como

presupone el amante de las gallinas de la ‘Poultry Club Assotiation’ de Londres, muriéndose de frío, hambre o devoradas por un zorro: o bien que se adaptasen. En el primer caso, llevaría a la conclusión que las gallinas son incapaces de ser libres, de vivir en un medio no protegido y condicionado; en el segundo, conduciría a preguntarse si las gallinas han evolucionado hacia una nueva situación o si, más bien, han dado un paso atrás en su evolución, regresando a ese pasado hipotético en el que eran libres.

Tal y como lo planteaba Antonio Ortega, la sequedad de la propuesta, su voluntad de registro y propositiva buscaba que un ejemplo anecdotico (soltar gallinas en los parques) se convirtiese en ilustrativo sobre el comportamiento social. Al plantear la pregunta sobre la forma en la que pensamos si el comportamiento de las gallinas está predeterminado o condicionado, buscaba generar una pregunta más genérica sobre la idea de libertad y entorno. Si los proyectos de Antonio Ortega se presentaban con esa apariencia de frialdad, de austeridad y de intencionado cientifismo era porque su sequedad buscaba provocar una intensificación de su valor simbólico de la obra.

Si se trataba de analizar o desvelar claves del comportamiento humano a través del comportamiento animal y el vegetal determinado frente a la realidad, en *Determinación de personaje* (2000) los protagonistas eran directamente dos individuos. Pero no aparecían ni encerrados, ni se observaban sus reacciones al dejarlos desnudos en el bosque. Al contrario, nadie salía herido en ese nuevo vídeo que documentaba una acción. De hecho, todo lo que sucedía era gracioso. *Determinación de personaje* reproducía plano a plano, gesto a gesto y palabra por palabra un ‘sketch’ televisivo de dos célebres humoristas españoles, Faemino y Cansado, interpretados por dos personas del mundo del arte de Barcelona. En el ‘sketch’ esos dos humoristas representaban una conversación de bar entre dos personajes populares que opinaban sobre arte. En clave humorística, un artista y un curador interpretaban a dos cómicos que repasaban algunos de los problemas fundamentales que afectan al arte.

Bajo ese tono jocoso y esa posible interpretación meta-artística, lo que *Determinación de personaje* ponía en evidencia era otro asunto: cómo estamos determinados a ser un personaje. No es casual que el artista de estatura más baja interpretase al cómico bajito y que, al contrario, el curador más alto de estatura sólo podía representar el papel del cómico alto. O, peor, el dúo Faemino y Cansado reproducía un estereotipo clásico en las parejas de cómicos, según el cual el alto es el tonto y el bajito el listo, así al curador le tocaba el papel de tonto y al artista el de listo (un hecho subrayado por la incapacidad del alto para aprenderse la escena y la fidelidad al texto del bajito).

Dos personas disfrazadas de cómicos, uno bajo y otro alto, o uno listo y otro tonto, una planta atenazada o unas gallinas: en todos los casos Antonio Ortega mostraba experimentos que manifestaban cómo la realidad física, externa o social, determinan el comportamiento. Esa realidad podía parecer simpática mientras sólo tratase de gallinas, de plantas o de altos y bajos y los papeles preasignados por ser alto o bajo. Pero, la intención de Antonio Ortega es que el carácter anecdótico y ejemplarizante condujese a imaginar a quién le tocaría hacer el papel de listo o de tonto en la vida o de que vida hablábamos al reírnos de la predeterminación de las gallinas a vivir en un entorno seguro y protegido.

La distancia y objetividad que mantenían los proyectos de Antonio Ortega contrastaba con la voluntad por volverse muy próximos y adquirir una inquietante primera persona. En *Registro de esponsorización* y *Registro de bondad* (2000) presentados en la exposición de la Sala Montcada de la Fundació 'la Caixa' dar de comer vómitos podía parecer un acto mezquino y sucio comparado con ofrecer a una cerda un entorno ideal en una granja; aunque con una verja que cerraba sus metros cuadrados de movimiento y con unos horarios de comida, de un menú indicado para ella. Aunque resultaba que comer vómitos no era algo tan malo y una granja no era un entorno tan ideal; la respuesta moral inicial no funcionaba y descubrir el anverso tampoco dejaba satisfecho. Esa era la posición que buscaban las obras de Antonio Ortega: provocar una respuesta ética o moral. Lo que importaba era que se generase ese discurso, que se generasen esas preguntas. El

verdadero sujeto de sus experiencias era el propio espectador: ya es él quién las juzgaba y el que daba como respuesta una respuesta moral. También quien más allá de esa respuesta estaba obligado a preguntarse el porqué y el cómo de esa respuesta. A través de los diversos protagonistas de sus obras, Antonio Ortega ponía en duda los comportamientos sociales al retratarlos, cuestionaba los modos de vida a través de otros y del sentido del humor. Lo que ahí quedaba reflejado era búsqueda una vez más de la definición de una posible actitud de compromiso ético y político en arte. A través del potencial simbólico desplegaba una de las funciones básicas de las prácticas artísticas en los años noventa: recuperar el potencial político del arte a través de generar contextos de preguntas, que buscasen perforar en los modos de comportamiento. A ese tipo de compromiso con lo político se refería el título de la Documenta X, *Politics/Poetics*: la cuestión política ligada a las prácticas artísticas desde no solo la denuncia de situaciones explícitas, sino desde la confrontación a situaciones en las que el trabajo en arte no renuncia a la ‘poesis’. En el caso de Antonio Ortega, la cuestión política tenía que ver con el interrogatorio sobre el comportamiento, y la ‘poesis’ con la recuperación de instrumentos del conceptual que implicaban el registro, la experimentación y la puesta en duda de la entidad contundente de la obra de arte.

En 2001, participó en un simposio sobre las estrategias discursivas de las prácticas artísticas contemporáneas y su incidencia en la sociedad, en el recién inaugurado CaixaForum de Barcelona. Bajo un título en forma de pregunta *¿Quins discursos genera l'art?* participaron el teórico del arte y filósofo Boris Groys, los comisarios Ami Barak, Carlos Basualdo, Montse Badía, Jacob Fabritius, Manel Clot, Nicolas Bourriaud y Kasper König, y además de Antonio Ortega, el también artista Nedko Solakov. En su conferencia, Antonio Ortega reflexionó sobre cómo la adolescencia se había convertido en un tema del arte actual. Para ilustrar lo que implicaba en tanto que actitud ante el trabajo en arte, propuso una especie de juego a la audiencia. Se trataba de que durante unos segundos pensasen en un artista célebre, lo despojasen de su celebridad y fama, lo convirtiesen momentáneamente en un artista sin éxito y lo imaginasesen un domingo por la tarde en casa de sus padres cuando, después de la comida, tomando café, les explica sus últimos

proyectos artísticos... Más tarde, Antonio Ortega aclaró que el artista en el que él había pensado era Joseph Beuys. En concreto imaginó a Joseph Beuys recogiendo en una bandeja coágulos de grasa enganchados en las paredes del comedor en casa de sus padres siendo adolescente, mientras les explicaba la importancia de la grasa y sus valores metafóricos como un material orgánico que se transforma y nos protege... Señaló cómo en realidad cualquier ejemplo podía ser bueno: podría haber sido Yves Klein vaciando su habitación y vendiendo a sus padres esas porciones de inmaterialidad como gran excusa para obtener una paga semanal; o, incluso, el mismo Antonio Ortega cuidando a una gallina en su propia casa, a veces celebrando con ella el nuevo año, otras acunándola y en general adaptándola a su propia domesticidad. De hecho los ejemplos de Yves Klein o Joseph Beuys ilustraban su intento por llevar la práctica artística al contexto doméstico. El ejemplo de la gallina era real, una experiencia de la que sólo quedaron algunos rastros documentales en vídeos y fotografías del proyecto *Rufina* (1996/7). Obviamente a Joseph Beuys e Yves Klein como ejemplos se podía añadir fácilmente a Marcel Duchamp e imaginarlo colgando un urinario sobre la puerta de su casa. Pero aquí el ejemplo también era real: Duchamp tenía un urinario sobre una de las puertas de su apartamento en Nueva York. La estrategia doméstica de Antonio Ortega tenía que ver con recuperar no solo estrategias del arte conceptual, sino aquellas que desde las vanguardias habían cuestionado la entidad de la obra de arte. Un cuestionamiento que se regía bajo un registro de intento de democratización de las prácticas artísticas. Expresado de manera gráfica: según las prácticas de Antonio Ortega durante los años noventa, el lugar en el que convergían el interés democratizador del apropiacionismo duchampiano y el humanista de Joseph Beuys ('todo ser humano es un artista' es el complemento de 'todo objeto es susceptible de ser arte') era el espacio doméstico.

Llevar las prácticas artísticas al terreno doméstico planteaba algunos límites. En el ejemplo de Joseph Beuys podría parecer que abriría la posibilidad a que se deslizasen argumentos reaccionarios sobre el arte contemporáneo. Podría parecer que el objetivo de imaginar a Joseph Beuys como un adolescente en casa de sus padres era ridiculizar sus prácticas. De nuevo, en su conferencia, el objetivo de Antonio Ortega era buscar anécdotas ejemplarizantes que pusiesen en

duda los prejuicios del espectador. En esa ocasión sobre la propia práctica artística. Llevar el análisis de las prácticas artísticas al terreno doméstico implicaba poner a prueba la auténtica creencia en su capacidad transformadora. De la misma manera que ya la había puesto en práctica unos años antes al ofrecer la posibilidad de no vender una apuesta en la quiniela para que se transmutase en obra de arte. Desde la perspectiva doméstica lo que proponía era la capacidad de creer hasta el fondo: de creer verdaderamente que la grasa de Beuys aun siendo idéntica en la forma a cualquier otra grasa es diferente de toda la otra grasa del mundo; que el vacío que vendía Yves Klein valía su peso en oro; o que la gallina de Antonio Ortega explicaba algo que no explicaba ninguna otra gallina; y que el urinario de Marcel Duchamp, aun siendo un vulgar urinario y aun pudiéndolo comprar en cualquier fábrica, desde el momento en el que pensamos en él como una reproducción más del de Duchamp es sin ninguna duda diferente. Desde ahí desarrollaba los presupuestos de la necesidad de una condición adolescente en las prácticas artísticas: asumir cierta condición naïf como un a priori para poder trabajar, ver o pensar el arte contemporáneo.

Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte*¹⁸⁴ habla de un comportamiento adolescente que caracteriza a personajes literarios como El Quijote o el Frederic Moreau de la *Educación Sentimental* de Flaubert, que se toman la ficción en serio porque no pueden tomarse en serio la realidad, que viven en una especie de estado adolescente porque la ficcionalizan. Esa condición naïf es la que permite ver la diferencia, sobreponer un pensamiento simple que se contenta con ver y no quiere pensar más allá, que se contenta con descartar esas experiencias con gallinas, grasa, el vacío o un urinario, por vanas e indiferentes quedándose sólo en la superficie. Esa condición naïf es la que permite creer en la diferencia entre objetos idénticos, entre la realidad plana y la realidad señalada o entrecomillada; ella asegura que existe un contenido sobre el que pensar. Al final se trata de una cuestión de fe, de fe en el arte. Porque frente a cualquiera de los trabajos citados se presentaban tres opciones: ser un mecanicista radical para el que es imposible creer que existe la diferencia entre cosas idénticas; ser un cínico y, a pesar de no creer en la diferencia, jugar

¹⁸⁴ BOURDIEU, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama. 2006 (1997).

un juego que parece ser rentable; o creer en la posibilidad de que sí existe esa diferencia y que sí es fundamental e imprescindible, no sólo artísticamente, sino vitalmente. Para Antonio Ortega esa condición naïf era indispensable para poder trabajar, ver y pensar en arte porque conmina a tener fe en él, porque le permitía creer que merece la pena seguir en ello. En el caso de Antonio Ortega esa creencia y esa fe le impelía a ser estricto con su obra, es decir, a no permitirse coartadas formales, a evitar que se colase cualquier intento de fascinación formal que no estuviese justificado por el contenido y a no justificar su práctica artística por una diferencia de forma sino por una diferencia de contenido.

En aquel mismo simposio, Boris Groys recogía diversas reflexiones de sus escritos¹⁸⁵ y también tomaba el ejemplo del urinario de Marcel Duchamp para hablar de lo que significa esa diferencia de contenido. Según Groys el arte contemporáneo se ha cimentado sobre esa diferencia desde el momento en el que ha mostrado cómo la distancia entre un urinario y el mismo urinario es de orden conceptual: es una diferencia de esencia y no de apariencia; una diferencia ontológica. Lo que Marcel Duchamp provocaba con el ready-made era un desplazamiento de orden lingüístico: el mismo objeto en un lugar distinto, desplazado de su lugar original, cambia de significado. Ese nuevo significado para un objeto antiguo es lo que lo define como obra de arte, lo que le permite diferenciarse como objeto que analiza la realidad y que enseña a cuestionarla.

Para Boris Groys al margen de que Marcel Duchamp tuviese el urinario también expuesto en su casa, lo que certifica la diferencia es que está expuesto en un museo, que en cualquier caso es un objeto que pertenece al mundo del arte. De ello se deducen dos efectos consecutivos. El primero: mientras las diferencias de forma son previsibles (a un nuevo modelo de coche le sigue otro más novedoso), las diferencias de contenido no. Así que precisamente el hecho de que el urinario sea idéntico a otros muchos es lo que certifica su novedad. Y el segundo efecto: el hecho de ser un objeto dentro del mundo del arte, en un museo, y que lo es debido a su novedad, implica que la novedad es un elemento fundamental en el discurso artístico. Sólo que no hablaba de novedad de

¹⁸⁵ GROYS, Boris. *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra Editorial, 2014

formas, sino de contenidos, para los que la referencia de aquello que ya pertenece al mundo del arte es ineludible. Boris Groys desmontaba el discurso posmoderno según el cual sólo quedaba la posibilidad de la repetición y, al contrario, afirmaba que lo nuevo sigue siendo un handicap discursivo en arte: frente al cinismo defendía la necesidad de creer en la diferencia. En su diagnóstico del arte actual, Groys observaba que precisamente esa diferencia que califica la novedad en arte estaba sucediendo al introducir en el contexto del arte la propia realidad cotidiana o, a la inversa, al poner el mundo entre comillas, indiferenciando la propia vida de la vida como obra, lo que provoca una duda infinita sobre la naturaleza de las cosas.

Si en los años setenta la proposición de que arte y vida están o debían estar ligados era llevada al extremo en su versión más tremenda, es decir, a través de la auto-lesión del artista, coqueteando con los límites físicos y la muerte. El diagnóstico de Boris Groys sobre el arte actual tenía mucho que ver con esa unión entre arte y vida, sólo que ahora interpretada desde el otro extremo: desde bajar la práctica artística hasta un terreno de indiscernibilidad con los acontecimientos cotidianos.

Los argumentos de Groys que buscaban poner énfasis en la diferencia como elemento articulador de las prácticas artísticas contemporáneas y los de Bourdieu sobre el estado adolescente de algunos personajes literarios como ejemplo de la aproximación a las prácticas artísticas, ofrecían un contexto de lectura para el tipo de propuestas que planteaba Antonio Ortega: reducir la práctica propia a estructuras de experimentación del comportamiento en el entorno doméstico, asumiendo preceptos de indiscernibilidad de las propuestas con la realidad.

5.3.5. *Antonio Ortega and The Contestants* en The Showroom

Entre 1994 y 1998 diferentes trabajos de Antonio Ortega tenían que ver con lo que entonces calificaba como ‘arte doméstico’: trasladar la unión entre arte y vida al propio entorno doméstico. Si algunos artistas de los años setenta habían intentado llevar el arte hasta los límites de la vida, Antonio Ortega bajaba el arte hasta otro límite, cotidiano y doméstico. Así, la convivencia cotidiana con una gallina en su casa ponía a prueba la capacidad de adaptación de ese animal a los usos domésticos. Pero, *Rufina* no era solo un proyecto de convivencia y experimentación con un animal de granja en un entorno doméstico, sino que como anécdota servía como ejemplo ilustrativo e implicaba una reflexión sobre los comportamientos condicionados y aprendidos, no ya sólo de los animales sino también de los humanos.

La exposición en la Sala Montcada había supuesto un paso más al introducir el sujeto dentro del proyecto y convertir las referencias a la bondad y la caridad en un elemento que generase replanetamientos, dudas y cuestionamientos sobre los propios prejuicios en el espectador. Un espectador que quedaba integrado instalativamente en la exposición que reproducía un entorno doméstico. Al mismo tiempo, el proyecto desbordaba los pequeños experimentos caseros. El diploma de esponsorización de Lucy recordaba la quiniela que había compartido con compañeros del contexto artístico de Barcelona, solo que aquí ese diploma cobraba una dimensión institucional: una granja de animales en Londres, un programa de esponsorización, la idea de patrocinio, la Fundació ‘la Caixa’ como entidad financiera y dedicada al patrocinio... De alguna manera, los experimentos caseros empezaban a cobrar una dimensión institucional. De hecho, este primer ciclo en el trabajo de Antonio Ortega, recordaba los procesos de algunos artistas del conceptual: por ejemplo, la clara evolución de Bruce Nauman de estar encerrado en su taller a proponer situaciones de encierro en el contexto institucional del arte.

En 2002, Antonio Ortega realizó una exposición individual en el centro de arte The Showroom de Londres. Una exposición individual peculiar, ya que convirtió el espacio de exposición propia

en espacio de exposición colectiva. Ya no se trataba de introducir la realidad cotidiana y doméstica en el contexto institucional del arte, sino que es la misma realidad cotidiana de una exposición la que se constituía como objeto de exposición.

El proyecto *Antonio Ortega and The Contestans*, que presentó en The Showroom, consistió en llevar el propio contexto del arte al contexto del arte, hacer una exposición con él. *Antonio Ortega and The Contestans* era una exposición individual de Antonio Ortega, cuya obra consistía en desarrollar un proyecto conjunto de exposición con cinco artistas recién licenciados en Bellas Artes de Barcelona, en la que cada uno de los seis presentaban trabajos distintos. Albert Tarès, Mireia Guzmán, Rubén Martínez, Jonathan Millán, Esther Badia y el propio Antonio Ortega desarrollaron durante seis meses el proyecto de exposición basado en una idea democrática: a cada uno le correspondían las mismas condiciones de producción adaptadas al propio proyecto personal para la exposición y a cada uno le correspondía el mismo espacio de catálogo. Todo se discutía y se negociaba en el espacio del taller, en un proceso de trabajo.

Si en *L'art domèstic* convertía el espacio de La Capella en el contenedor de un espacio que emulaba un museo de ciencias naturales, es decir hacia que la institución hiciese de la exposición una exposición, en *Antonio Ortega and The Contestans* la estrategia era la misma, solo que más compleja de apariencia, más inidentificable y más resbaladiza: la exposición individual tomaba el formato de la exposición colectiva.

De nuevo en relación con las prácticas conceptuales de los años setenta, la referencia que empezaba a aparecer con fuerza en el trabajo de Antonio Ortega era Joseph Beuys. De hecho, el recurso de lo doméstico tenía un aspecto muy beuysiano: los elementos naturales y su capacidad transformadora; el mundo animal y vegetal como elementos con un carácter simbólico y metafórico. Esas eran algunas de las bases articuladoras del trabajo de Joseph Beuys al usar elementos como el fieltro y la grasa o al intentar comunicarse con animales vivos o muertos, en performances como *I Like America and America Likes Me* (1974) y *Wie man dem toten Hasen*

die Bilder erklärt (1965). Por otra parte, Beuys también había empezado a considerar la exposición como un espacio social, en el que poder experimentar nuevas formas de sociabilización. En Documenta V una de sus propuestas consistió en convertir el espacio de exposición en un lugar de debate y discusión, las famosas jornadas sobre la democracia directa. *Antonio Ortega and The Contestans* recogía algunos de estos elementos: al fin y al cabo proponer a unos estudiantes de Bellas Artes de Barcelona exponer en plano de igualdad y negociar todos los elementos de la exposición era una forma de experimentación democrática sobre el trabajo en arte. En posteriores proyectos, Antonio Ortega llevaría más lejos la idea de la exposición como oficina y el espacio del arte como espacio democratizador, de discusión y participación.

En apariencia Antonio Ortega compartía el espacio de exposición individual con otros cinco jóvenes artistas dándoles la oportunidad de exponer con él en Londres. Sin embargo, desde la perspectiva de la diferencia que planteaba Boris Groys, *Antonio Ortega and The Contestans* si era una expo individual lo era a base de ser colectiva y si era colectiva en realidad era individual: dicho de otra forma, esa exposición de artistas era diferente de cualquier otra exposición de artistas, porque siendo colectiva era individual, porque había producido el mismo desplazamiento que provocaba el urinario o los coágulos de grasa de Beuys que el propio Antonio Ortega había utilizado como ejemplo ilustrativo en una conferencia, solo que ese desplazamiento o esa diferencia se producía dentro del mismo arte, de tal forma que el museo era un objeto expuesto en el museo, que por lo tanto era idéntico, pero al mismo tiempo era forzosamente diferente. En otras palabras: si Marcel Duchamp había cogido un objeto de la realidad y lo había desplazado de lugar, cambiando su contexto, hasta las salas de un museo; si Boris Groys deducía que una de las estrategias del arte actual consiste en llevar el museo hasta la vida ordinaria; y si una escultura de Lawrence Weiner consistió simplemente en dar martillazos a un cubo de piedra hasta desplazarlo unos centímetros; Antonio Ortega había realizado un gesto comparable a levantar una exposición entera y volverla a dejar en el mismo sitio. O recuperando de la memoria a modo de ejemplos gráficos dos de sus ejercicios siendo aún estudiante en la universidad de Bellas Artes de Barcelona: era el mismo gesto que arrugar un trozo de alambre para, más tarde, devolverlo a su

posición original, obteniendo finalmente un alambre estirado: *Varillas de hierro de 1 metro, dobladas durante 10 minutos y enderezadas durante 100 minutos* (1991)¹⁸⁶. O también seguía la misma estrategia que uno de los experimentos que presentaba en *L'art domèstic*: inyectar colorante verde a una planta, evidentemente, verde.

Antonio Ortega and The Contestans siendo idéntica a cualquier otra exposición colectiva era diferente. El desplazamiento, la diferencia, el hecho de ser una exposición puesta entre comillas evidenciaba que la estrategia no podía consistir sólo en querer ser generoso y hacer una exposición con artistas jóvenes, en ofrecerles su plataforma. Ese entrecomillado de toda la exposición ponía bajo la sospecha de que había un contenido implícito que iba más allá del contenido de cada una de las piezas de los seis artistas por separado y en el que se ponían en evidencia las estrategias jerárquicas que se dan en la realización de una exposición y el papel predeterminado que juega cada agente: artista-comisario, joven-maestro... No en vano el título de la exposición hacía referencia a Antonio Ortega y sus cinco concursantes: el artista protagonista actuaba como comisario; al mismo tiempo, frente a los otros era el que más recorrido profesional tenía y por lo tanto ejercía de maestro que condicionaba la lectura de los otros trabajos; la aparente generosidad con artistas más jóvenes también hacía que esos artistas ratificasen el trabajo del más adulto, mostrando que su compromiso con la contemporaneidad es extremo... En definitiva mostraba como en el contexto del arte se dan una serie de condiciones jerárquicas asumidas en las que cada uno juega un rol determinado; condiciones que pueden camuflarse bajo nociones como la generosidad.

Cuando en 1999 Antonio Ortega apadrinó en Londres a la simpática cerdita Lucy, subvencionándole una agradable vida en una granja de las afueras de la ciudad, y al mismo tiempo dio de comer sus propios vómitos a unos pájaros en el patio delantero de su apartamento, no hacía más que poner en evidencia y cuestionar las condiciones de la generosidad: cómo somos generosos y cómo pensamos la generosidad. Mientras Lucy tenía un entorno condicionado con

¹⁸⁶ Una reproducción de esta propuesta estaba reproducienda en la entrada de la exposición *Acción. Una historia provisional de los 90* entre julio del 2020 y febrero de 2021 en el MACBA

horarios y comidas prefijados, los pájaros habían comido aquello que quisieron, cuando ellos quisieron. Por otra parte, Antonio Ortega sólo había tenido que pagar una suma de dinero procedente de la producción de su exposición en la Fundació 'la Caixa' de Barcelona, dinero que ni tan siquiera era suyo, y despreocuparse de Lucy; mientras que para dar de comer a los pájaros había tenido que sufrir vomitando frente a la taza del retrete durante doce minutos. Lo que este proyecto ponía en evidencia era los prejuicios a la hora de pensar en la generosidad, preguntándose en base a que se es generoso: en base a la satisfacción propia o la ajena. En *Antonio Ortega and The Contestans* los actores del proyecto, esos participantes, no eran simples actores, no eran comparables a ninguno de los elementos con los que Antonio Ortega había trabajado anteriormente, porque ellos también eran artistas. Ese poner entre comillas la exposición entera generaba preguntas sobre el proceso mismo de realización de una exposición, sobre las condiciones jerárquicas y de dependencia mutua que se trazan no sólo en el ámbito del arte sino en la vida social en general, sobre cómo se producen procesos de asimilación y de adaptación.

Había un contenido implícito a todo el proyecto y, al mismo tiempo, cada uno de los proyectos de los 'contestans' era un proyecto en sí, la obra de un artista que desde el principio de la aventura conocía las reglas del juego. De un juego en el que cada uno era consciente de que su obra, su particular entrecomillado el mundo, se ponía al servicio o simplemente formaba parte de un entrecomillado mayor. Si entre otras cosas, *Antonio Ortega and The Contestans* proponía una vez más hacer un análisis de las conductas, lo que estaba en juego era la conducta de cada participante consciente de que sólo era un participante, su capacidad para asimilar las reglas del juego... Antonio Ortega simplemente ponía las reglas del juego: su particular entrecomillado del mundo, el gesto de levantar toda la exposición y dejarla en el mismo lugar, era estricto.

En una conferencia y en una posible quiniela repartida entre amigos que podría ser una obra de arte, Antonio Ortega traía a colación la noción de diferencia en arte, basada en la cualidad adolescente de determinadas prácticas y una condición tanto en el espectador en tanto que en el hacedor. Y también ponía en juego la idea de fe: de la fe depositada en una quiniela, gallinas, en la

grasa o un urinario. En *Antonio Ortega and The Contestans* lo que estaba en juego era la fe de todos los ‘contestans’ en el proyecto global.

Sobre *The true artist helps the world by revealing mystic truths*, la frase que Bruce Nauman había escrito en letras de neón en círculo en 1967, el artista americano decía que cada vez que la leía le provocaba risa, que la encontraba absolutamente ingenua, pero que al mismo tiempo no podía evitar creer en ella, creer que es cierta¹⁸⁷. Esa misma oscilación entre verdad y no verdad, entre seriedad y absurdo, era la que Boris Groys citaba al hablar de la diferencia y que se expandía generando una “duda infinita sobre la naturaleza de las cosas”¹⁸⁸.

El video *Determinación de personaje* en el que un artista y un comisario interpretaban y repiten con precisión un gag televisivo de dos cómicos españoles, como el urinario de Duchamp o la *Brillo Box* de Andy Warhol, era la repetición exacta de un objeto ya existente. El vídeo provocaba un desplazamiento semejante al del urinario. La diferencia entre el gag de los cómicos y el del artista y el comisario interpretándolos hacía que el tono humorístico de la actuación, aun estando en primer plano, permaneciese en la forma, pasase a un segundo plano en el orden del contenido. La pregunta que planteaba el vídeo es por qué razón esas dos personas interpretan a esos dos cómicos, por qué están predeterminados a ser cada uno de ellos un personaje concreto y no el otro: ¿por la altura?, ¿por la inteligencia?, ¿por la cantidad de pelo?. Lo que desvelaba en última instancia era la predeterminación física de cada uno. Una predeterminación semejante a lo que le sucedía al protagonista de *Las partículas elementales* de Michel Houellebecq cuando declara: “Disfrazarme de marginal no me serviría de nada: no soy lo bastante joven ni lo bastante guapo ni lo bastante cool. Se me cae el pelo, tengo tendencia a engordar (...) En una palabra no soy lo bastante natural, es decir, lo bastante animal, y eso es una tara irremediable; haga lo que haga, diga lo que diga, compre lo que compre, nunca conseguiré superar esa desventaja, porque

¹⁸⁷ “*The true artist helps the world by revealing mystic truths* was on the one hand a totally silly idea and yet, on the other hand, I believed it. It’s true and it’s not true at the same time.” En RICHARDSON, Brenda. *Bruce Nauman: Neons*, Baltimore Museum of Art, Maryland, 1982, p. 20

¹⁸⁸ GROYS, Boris. *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra Editorial, 2014

tiene toda la fuerza de una desventaja natural”¹⁸⁹. En fin, ese personaje tenía la misma poca credibilidad como marginal que Antonio Ortega tocando la guitarra con un grupo hard-rock en el vídeo *Manifest destinys* de 2001: en él aparecía efectivamente el artista tocando la guitarra acompañando al grupo, ni la indumentaria ni la actitud ni el aspecto físico acompañaban a la apariencia de dureza del grupo. Un vídeo, otra vez, en plano fijo, es decir documental. Y que hacía un nuevo guiño a Joseph Beuys que en 1982 había participado en una canción pop contra las políticas del presidente estadounidense Ronald Reagan: *Sonne Statt Reagan*.

El extraño crecimiento de plantas, las dietas indicadas y las forzadas para pájaros o cerdos, comisarios y artistas haciendo de cómicos o jóvenes estudiantes de arte como concursantes en una exposición ponían en duda la idea de que pueda existir un estado natural, libre y no determinado por las condiciones en las que pensar la generosidad, por presupuestos jerárquicos asumidos o por las reglas del juego en arte. En este sentido planteaba la práctica artística no desde la especulación formal sino desde el compromiso político. Se situaba en la estela de Documenta X y las propuestas de la estética relacional, en las que las relaciones entre compromiso, ideología y arte se recuperaban desde las prácticas conceptuales de los setenta y desde la puesta en práctica de situaciones, preguntas y dudas sobre las maneras en las que el individuo se relaciona con el mundo. La eficacia política de las prácticas artísticas, no pasaba tanto por la denuncia institucional, como por personal. Una eficacia cuya voluntad no era tanto tranquilizar las conciencias como removerlas. Cuando Bruce Nauman ofrecía una explicación ambigua de su pieza *The true artist helps the world by revealing mystic truths*, en la que la única solución que brindaba era dudar sobre la veracidad del enunciado, lo que hacía de alguna manera era dar una vuelta más a la propia espiral de la frase en neón: quizás si había alguna verdad mística que revelar es que no había una verdad mística, sino mantenerse enganchados a esa espiral de duda infinita entre creer y descreer. Esa duda que definía la posible carga política de las prácticas artísticas, también venía definida por la existencia de la obra en el filo: entre una exposición que era

¹⁸⁹ HOUELLEBECQ, Michel. *Las partículas elementales*. Barcelona. Anagrama, 1999

individual y colectiva a la vez; en un movimiento de equilibrio entre lo ridículo y lo sublime, entre la condición naíf y la necesidad de darle una trascendencia.

En la espiral del proyecto *Antonio Ortega and The Contestans*, Antonio Ortega también era un ‘Contestant’, un concursante, que presentaba el vídeo *Aprehension y esoterismo*: una entrevista al también artista Pere LLuis Plà Buxó; un artista peculiar, de aspecto daliniano, conocido por sus performances y que entonces escribía poemas y pintaba cuadros de una especie de realismo trascendente. En la entrevista, Pere LLuis Plà Buxó hablaba de su obsesión por la salud física y de cómo esta depende de la psique. En un tono entre iluminado y humilde, en ocasiones hermético, explicaba que, según él, una psique sana es aquella que está abierta a experimentar, que por lo tanto parte de una conciencia de la propia ignorancia. Insistía en que esa ignorancia es motor de la creación, porque hace circular la energía, física y psíquica, y así, de alguna manera, es curativa. Pere LLuis Plà Buxó ponía en relación salud mental y salud física entendiendo que la relación entre una y otra tenía que ver con un ‘impulso creativo’ basado en el deseo de experimentar y conocer desde la conciencia de la propia ignorancia.

De forma explícita en la entrevista aparecían los temas y preocupaciones del trabajo de Antonio Ortega: la inocencia, la experiencia, la relación entre las causas y los efectos. Y todo ello ligado al arte y la creación, como si estos pudiesen cumplir un papel curativo. Como si permanecer en un estado de inocencia abiertos a la experimentación tuviese algún papel curativo. Antonio Ortega hacía jugar a Pere LLuis Plà Buxó el papel de alter-ego que llevaba al extremo sus presupuestos: creía definitivamente en la diferencia, ponía en práctica la relación entre ignorancia, creación y salud, y finalmente intentaba convencer de la necesidad de creer en su trabajo, de que merece la pena creer en el arte. Obviamente, en todo el discurso de Pere LLuis Plà Buxó también resonaba la referencia a Joseph Beuys y su condición mesiánica, de salvación a través del arte.

5.3.6. Beuys, Pop y teatralidad

Después de participar en los ciclos de exposiciones de project-rooms de Barcelona de La Capella en 1999 y la sala Montcada de la Fundació 'la Caixa' en 2000, en 2004 Antonio Ortega participó en el ciclo del Espai 13 de la Fundació Joan Miró comisariado por Montse Badía. De nuevo, como en *L'Art Domèstic* y en *Antonio Ortega and The Contestans* el museo se convertía en un contenedor, como si toda la sala o el espacio hubiese pasado a ser una vitrina de un trozo de realidad: primero un museo de historia natural, luego un concurso o competencia con estudiantes y, en el Espai 13, una oficina.

Fe y entusiasmo era el título de la propuesta. En realidad, se trataba de la primera parte de un vasto proyecto que Antonio Ortega continuaría hasta el 2008. El proyecto giraba en torno a una figura mediática de la televisión en España: Yola Berrocal. La propuesta de la Fundación Joan Miró era el inicio. Básicamente, consistió en la puesta en marcha de una oficina dedicada durante los dos meses de la exposición a recaudar fondos para la realización de una escultura de cera de Yola Berrocal. La oficina permanecía abierta durante el horario del museo. Estaba gestionada por las artistas Momu y NoEs, que durante el tiempo de la exposición elaboraron proyectos, gadgets, merchandaising y contactaron con posibles contribuidores. También participaba el comisario David Armengol como coordinador del proyecto. De nuevo, el espacio del museo como contenedor reproducía relaciones sociales del mundo del arte, ahora en formato oficina: un comisario y unas artistas a cargo de otro artista seleccionado para exponer en la Fundación Miró por otra comisaria. El proyecto también problematizaba a la propia Fundación Miró. En primer lugar, regresando sobre los conceptos de bondad y generosidad que había puesto en duda en la Fundació 'la Caixa', ahora traía un proyecto de patrocinio como parte de una exposición. Una exposición cuyo marco era el 'project room' de la Fundación Miró, un espacio cuya función justamente pasa por ofrecer espacio a los artistas, es decir, por plantearse desde una supuesta generosidad o bondad hacia el creador. En segundo lugar, la propia Yola Berrocal acudió a la inauguración y a la presentación en prensa de la exposición, cumpliendo su papel mediático, su

figura contrastaba con las expectativas culturales que cumple la institución en el contexto de la cultura catalana en Barcelona.

La segunda parte del proyecto se presentó en una gran exposición dedicada a los artistas del entorno del Mediterráneo titulada *The Mediterraneans* en el museo Marco de Roma y en la Bienal de Pontevedra de 2004. *Promesas y literalidad* documentaba el proceso de búsqueda de patrocinio, de intento por cumplir la promesa de construir una escultura de cera de Yola Berrocal y su resultado literal: Yola Berrocal hablaba en un video a través de la escultura que el propio Antonio Ortega había conseguido hacer con un maniquí. El proyecto finalizó con la presentación de un cuadro de Yola Berrocal al estilo de la maja desnuda de Goya en los 'project rooms' de ARCO 2008.

Todo el proyecto se sustentaba sobre el entusiasmo. El entusiasmo como valor positivo, para el que Yola Berrocal asumía el papel de musa y alter-ego. Y el entusiasmo mostrado como una de las cualidades básicas para acercarse al arte, para trabajar en él y más allá como una cualidad vital ligada a la inocencia.

Yola Berrocal era un personaje mediático. Su salto a la 'fama' se produjo cuando declaró haber tenido un idilio con el religioso Padre Apeles, un cura reaccionario, también él un personaje mediático. Desde entonces, Yola Berrocal había sido básicamente famosa: por tener algún otro idilio; por cantar en una banda musical llamada *Sex boom* formada por un grupo de también famosas que explotaban sus atributos sexuales; por participar en la primera edición del programa de telerealidad *Big Brother VIP*. Yola Berrocal cantaba y bailaba pero no era cantante, se declaraba actriz y modelo pero no había actuado en ninguna producción (exceptuando algún cameo y sin considerar *Big Brother VIP*) y su presencia en las pasarelas de moda también había sido anecdótica. Lo que resultaba innegable era su intenso deseo de ser un personaje público. Y en eso es en lo que se fijó Antonio Ortega. De hecho, esa era su verdadera y única profesión (en las múltiples variantes que pueda tener), ser un personaje público. Y a ello se entregaba con

auténtica fe y entusiasmo. A esa fe y entusiasmo se refería el título de la exposición en la Fundació Joan Miró.

La distancia entre *Fe y entusiasmo* —esa oficina en la que Antonio Ortega y sus ayudantes estaban convencidos de que podrían encontrar patrocinio para su escultura— y *Promesas y literalidad* —que mostraba el resultado real en una pobre escultura— era paralela a distancia que había entre Joseph Beuys tal y como lo conocemos y Joseph Beuys en el hipotético salón de sus padres. El entusiasmo, el éxito y la inocencia trazaban el recorrido que llevaban de la referencia a Joseph Beuys como artista profeta a Yola Berrocal como paradigma del entusiasmo como cualidad o valor vital. Yola Berrocal y Joseph Beuys trazaban los extremos de una posible reflexión sobre el éxito como sustentador de la fe y el entusiasmo. Dicho de otra forma, sin éxito, sin notoriedad o sin reconocimiento, la fe y el entusiasmo por sí solos no se sustentan: de ahí el ejemplo ficticio de Beuys enganchando coágulos de grasa en las paredes de casa de sus padres y de Yola Berrocal con una profesión que solo se sustentaba en la fe y el entusiasmo en obtener notoriedad; fe y entusiasmo y notoriedad se planteaban como las dos caras de la misma moneda. Yola Berrocal volvía a ser utilizada en el trabajo de Antonio Ortega como una anécdota ilustrativa, como un ejemplo desde el que proponer una serie de vueltas y reflexiones en torno a la práctica artística. Antonio Ortega, a través de destacar la importancia de la fe y el entusiasmo, trabajaba desde una insistencia en el compromiso en arte. En muchas ocasiones, tanto por convocar el patrocinio en lugares destacados para ello, en hacer exposiciones colectivas que eran individuales o usar personajes mediáticos en contextos con expectativas culturales, su trabajo ponía problemas, era incorrecto, traía a colación términos políticamente incorrectos. En el caso de Yola Berrocal no planteaba una crítica a la televisión basura —auténtico tema de reflexión en esos momentos dada su expansión en España e Italia— sino que utilizaba y celebraba sin ironías a un personaje alejado de la cultura, para señalar la importancia de un pensamiento ingenuo, como extremo de un pensamiento sin ataduras.

Yola Berrocal volvía a aparecer en una propuesta que Antonio Ortega presentó en 2009 en el centro de arte Objectif de Amberes: *The best 10 tips ever, in alphabetical order by Antonio Ortega*. La propuesta consistía en una obra de teatro, mientras que la exposición estaba formada por los restos del estreno de la obra. La propuesta escénica partía de un texto en el que Antonio Ortega ofrecía diez consejos para tener éxito. Los diez consejos estaban articulados a través de la recuperación de algunos proyectos anteriores, anécdotas personales, referencias a otras obras de arte y la explicación de los procesos de realización de alguna de sus propias propuestas. Así, la obra se abría con un vídeo en el que Yola Berrocal explicaba en la televisión en un programa dedicado al chismorreo de famosos su experiencia como musa de un artista contemporáneo en la feria ARCO y casi conseguir saludar al rey. A partir de ahí se sucedían los ejemplos y las anécdotas, a través de Beuys o un espía en Londres, para ilustrar el ‘ser generoso’, ‘fluir’ o ‘no sonreír’. En *The best 10 tips ever, in alphabetical order by Antonio Ortega* regresaba a la idea de éxito, al uso de la anécdota o el ejemplo como forma metafórica o ilustrativa, a la explicación de grandes temas desde entornos cercanos o domésticos, pero introducía de manera explícita la teatralidad. De hecho, la obra era una colaboración con la compañía de teatro Kaddish que presentaría la obra en diversos escenarios y centros de arte de Madrid y Barcelona.

Entre 2004 y 2008, Antonio Ortega compaginó su trabajo como artista con el de Responsable de Educación y Actividades en el Centre d’Art Sant Mònica (el CASM). De hecho, ese trabajo era paralelo al de su desarrollo como artista, porque el CASM se convirtió en un lugar en el que a través de las propuestas de otros trabajó maneras alternativas a la exposición clásica. Inauguró el espacio ‘Consulta’ del centro de arte, en el que las propuestas expositivas buscaban nuevas formas en las que prescindir de la obra única buscando formatos documentales o incluso narrados como podía ser la radio.

The best 10 tips ever, in alphabetical order by Antonio Ortega también era una forma de pensar en una alternativa a la producción artística, no generando nuevas obras sino contextos de experiencia o propuestas múltiples. En este sentido, la obra de teatro incorporaba un elemento

narrativo y ensayístico que ha desarrollado llevando a cabo una importante labor teórica. En 2013 publicaba *Demagogia y propaganda en arte según Antonio Ortega*¹⁹⁰ en el que insistía en el uso de ejemplos ilustrativos para diagnosticar la dependencia institucional de las prácticas artísticas. El ensayo daba contexto a uno de los elementos definidores de las prácticas artísticas en relación con la recuperación de las estrategias conceptuales y transdisciplinares: la progresiva institucionalización del contexto del arte. Siguiendo el hilo de la necesidad de dar alternativas a los modos de exposición basados en la obra única y la dependencia del encargo institucional, en 2016 publicaba el ensayo *Autogestió*¹⁹¹ como prólogo o a una exposición con el mismo título en las salas de la Fundació Joan Miró de Barcelona. En esta ocasión, como comisario, proponía un recorrido por prácticas artísticas autogestionadas o que rechazaban la idea del aura en la obra de arte.

Yola Berrocal funcionaba también como un alter-ego de Antonio Ortega, pensar en el entusiasmo como motor del trabajo artístico en un sentido muy cercano al de la idea de creatividad extendida de Joseph Beuys, pero desde una perspectiva Pop. Efectivamente, de manera seguramente involuntaria, usar el ejemplo de Yola Berrocal podía parecer provocativo al tratarse de un personaje tan ligado a los programas de famosos y los concursos de convivencia de televisión. Pero entroncaba con la tradición del Pop-Art en una versión ‘cañí’ si se quiere. En todo caso Yola Berrocal era un ejemplo válido para pensar en el entusiasmo desnudo. En este sentido, en 2011 para la exposición en la que entonces era su galería Toni Tàpies Antonio Ortega acudía a otro personaje que había tenido fuerte repercusión mediática, aunque por motivos nada comparables a los de Yola Berrocal y que también funcionaba como un alter-ego: el funcionario de prisiones Ortega Lara que fue secuestrado por la banda terrorista E.T.A. durante casi dos años. En este caso, de su homónimo tomaba como ejemplo el hecho de estar encerrado y lo ponía en paralelo a los procesos creativos que son fruto de la enfermedad o del encierro. Así relacionaba el encierro de Ortega Lara con los procesos de enfermedad de aislamiento que padecieron artistas

¹⁹⁰ ORTEGA, Antonio. *Demagogia y propaganda en arte según Antonio Ortega*. Barcelona: Biel Books. 2013

¹⁹¹ ORTEGA, Antonio; BONET, Pilar; MARTÍNEZ Rubén. *Autogestió. Pràctiques DIY*. Barcelona. Fundació Miró, 2016.

como Antoni Tàpies (padre del propietario de la galería en la que tenía lugar la exposición), Joan Miró y Pablo Picasso. En la exposición mezclaba una reproducción del estrecho espacio en el que vivió el funcionario de prisiones con documentación de los artistas mencionados y las posibilidades de decoración del zulo a partir de un catálogo de Ikea. El secuestro de Ortega Lara coincidía en fechas con la apertura de la primera tienda de la cadena de mobiliario sueca en España. Así que lo que parecía una provocación tomaba un nuevo giro en el que imaginaba la posibilidad de evadirse a través de un acto banal como decorar. De alguna manera la propuesta de Antonio Ortega aunaba la tradición del Pop-art con la ‘povera’ de Joseph Beuys. Al mismo tiempo que inauguraba la exposición presentaba una pequeña pieza teatral en la que una actriz dramatizaba los consejos sobre decoración que aparecían en la exposición. Teatro y exposición se relacionaban de nuevo. Y de nuevo añadía a las referencias de artistas gurús e inmanentes elementos anecdóticos y de la cultura pop.

5.4. Performatividad

5.4.1. La recuperación de la performance

En 1999 en MACBA inauguraba la exposición *Arte y acción Entre la performance y el objeto, 1949-1979*¹⁹². El proyecto comisariado por Paul Schimmel para el Museum of Contemporary Art de Los Ángeles, proponía un repaso por las prácticas artísticas de la segunda mitad de siglo XX que habían hecho uso de la performatividad o la acción. La exposición realizaba un repaso por todas las prácticas relacionadas con la acción y la performance.

En este sentido, relacionaba la aparición de la performance con el ‘action painting’ de Pollock, enlazando el Grupo Gutai japonés con el accionismo vienes. Así mostraba cómo algunas de las imágenes más impactantes del arte del siglo XX provenían de la performance: Rudolf Schwartzkogler automutilándose; las escenas orgiásticas con animales muertos de Hermann Nitsch; Gina Pane cortándose con cuchillas o Marina Abramović ofreciendo 64 objetos para que los espectadores actúasen sobre ella.

Las acciones de los vieneses Günter Brus, Otto Mühl, Arnulf Rainer, Hermann Nitsch y Rudolf Schwartzkogler tenían su origen en la idea del ritual y su transmisión empática. Enfrentados al

¹⁹² Schimmel, Paul. ed. *Campos de Acción: entre el performance y el objeto, 1949-1979*. Editorial Alias. Mexico. 2012

proceso de industrialización, críticos con la mecánica alienadora del individuo del capitalismo y opuestos al conservadurismo de la sociedad austriaca, la puesta en escena de sus acciones buscaba recomponer el ligamen entre creación, vida, hombre y fuerzas de la naturaleza que supuestamente se dan en el ritual. En estas acciones el ritual era evocado como parte de un inconsciente colectivo que hundía sus raíces en un comportamiento animal ligado a las funciones básicas. Su práctica en el seno de la sociedad moderna pretendía ser una reactualización del tronco común sobre el cual todas las culturas han escenificado sus rituales. Se trataba de la teatralización de un ritual. El accionismo vienes surgía como una respuesta violenta frente a una sociedad en la que percibían una violencia encubierta: frente a la violencia silenciosa y represora del estado, oponían más violencia. Desde una perspectiva no violenta, el deseo de radicalidad y de búsqueda de raíces como resistencia a los ritmos de la sociedad capitalista, también formaba parte de las prácticas de artistas estadounidenses como Joan Jonas que recuperaban la memoria de los rituales de los indios americanos o se fijaba en el coyote como animal identitario de América. Tanto Joan Jonas como los accionistas vieneses en sus inicios se mantenían en la escenificación de la violencia y su representación de la violencia.

La violencia de los artistas vieneses traspasaba el ámbito de la representación para presentarse en el tipo de acciones que proponía la generación justo posterior, a inicios de los setenta: Gina Pane, Vito Acconci, Marina Abramović o Chris Burden. Cortes, encierros voluntarios, electrocuciones, daño físico, mordiscos: sus acciones no tenían ya una voluntad ritual, en muchas ocasiones apenas tenían testimonios ni se presentaban en el entorno institucional del arte. La performance *Dead Man* (1971) de Chris Burden, por ejemplo, documentaba el hecho de quedar tumbado en el lateral de una avenida en Los Ángeles arriesgándose a ser atropellado. En *Rhythm 0* (1974) Marina Abramović se exponía a sí misma: durante horas dejaba que el público asistente a una galería en el centro de Nápoles usase su cuerpo. Esas prácticas performativas estaban ligadas a un intento de desmaterialización del objeto artístico. Además de un evidente ejercicio de puesta a prueba del cuerpo como reflejo del cuerpo social, a través de la visibilización de la violencia, las prácticas performativas de los años setenta implicaron una

desvinculación del sistema mercantil del arte. Las acciones tenían lugar en espacios no artísticos, como la calle, o por su propio carácter efímero no dejaban un rastro que entrase en los canales de comercialización de la pintura. Las prácticas performáticas formaban parte de las estrategias conceptuales de los años setenta.

En este sentido, las primeras acciones de Bruce Nauman eran un punto de inflexión en la reflexión sobre el espacio del arte a través de la práctica performática. A finales de los años sesenta Bruce Nauman tenía alquilado un enorme estudio vacío mientras trabajaba para el San Francisco Art Institute. Dentro de ese estudio Nauman simplemente se filmaba a sí mismo tumbado en el suelo o caminando al paso de la oca. Se filmaba a sí mismo en su estudio haciendo cosas solo o no haciendo nada. Abandonaba la pintura, el tipo de trabajos que había hecho hasta la fecha, y se planteaba que hacer como artista a partir de entonces. Esas filmaciones eran el punto inicial de la obra que Nauman desarrolló posteriormente. Aquel estudio enorme y vacío era un punto cero. El punto cero desde el cual reiniciar su obra y el punto cero del trabajo artístico. Ante la necesidad de plantearse su nueva situación de artista lo único que hacía era deambular por el estudio y filmarse. En definitiva, reafirmarse como artista por el hecho de serlo y, más allá, por una cuestión meramente convencional: un artista en su estudio hace arte, aunque no haga nada. Bruce Nauman en esta serie de obras utilizaba su propio cuerpo. Se proponía como sujeto para realizar una performance de implicaciones conceptuales en la que reflexionar sobre el rol del artista o definir en un ejercicio de reducción que es aquello que caracteriza al trabajo artístico. El cuerpo era el nuevo lienzo sobre el que desarrollaba su discurso. Solo él estaba presente en una filmación directa, sin montaje ni narrativa, únicamente con función documental.

En el invierno de la temporada 1993-1994 en Museo Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (MNCARS) había dedicado una amplia retrospectiva a Bruce Nauman en la que mostraba la evolución del artista americano desde las primeras performances de los setenta. La exposición precedió en un año a la que la Fundació Antoni Tàpies dedicó al grupo Fluxus y que se convirtió en un auténtico aglutinante de las prácticas performativas en Barcelona.

5.4.2. La performance institucionalizada.

Arte y acción: Entre la performance y el objeto, 1949-1979 trazaba un recorrido por las prácticas ligadas a la desmaterialización de la obra de arte, el arte de acción y la performance. Ese recorrido era múltiple y relacionaba desde aquellas prácticas lesivas y rituales hasta las ligadas al arte conceptual. Si exposiciones como *L'art i el seu doble* o *Art es just un mot* mostraban prácticas ligadas al conceptual y su revisión, al mismo tiempo o en paralelo a la recuperación de esas prácticas por parte de los artistas; de igual forma, *Arte y acción: Entre la performance y el objeto, 1949-1979* recuperaba la performance en un contexto en el que las prácticas artísticas performativas estaban siendo revisadas. De hecho, la exposición del MACBA, de alguna manera, cerraba la trayectoria de una serie de exposiciones en el contexto de Barcelona sobre la performance.

Tras la gran retrospectiva de Bruce Nauman en el MNCARS, en 1995 la Fundació Antoni Tàpies dedicaba una amplia exposición a una artista que basaba su trabajo en la performance, Jana Sterbak. Sus piezas estaban destinadas a ser usadas en performances, eran dispositivos performativos. *Mando a distancia*, por ejemplo, era una escultura: una falda excesivamente alta de estructura metálica apoyada en tres pequeñas ruedas y con una especie de braguero en la parte superior. Era una pieza para ser performada: una modelo encajada en la falda le colgaban los pies que, por la altura de la estructura metálica, no le llegaban al suelo. La performance se iniciaba cuando la falda y su modelo deambulaban por el museo o la sala de exposiciones guiadas mediante un mando a distancia por otra persona; también en una segunda parte la misma modelo dirigía sus movimientos. La propuesta implicaba la puesta en escena del cuerpo, desarrollando una acción y sosteniendo el peso de la obra. En *Vestido de carne para una albina anoréxica* documentaba la acción de vestir a una joven anoréxica con un traje hecho con trozos de carne cruda, el vestido en estado de putrefacción también era fotografiado posteriormente. En *Mujer y perros (defensa)* otra mujer aparecía encerrada en un vestido rodeada de perros que labran amenazadoramente, un vídeo documentaba la acción.

En todas ellas, Jana Sterbak exponía la documentación de la acción, en fotografías o vídeos, y los instrumentos con los que llevaba a cabo la performance, los vestidos y otros artilugios. Eran propuestas de performance con objetos que eran performados. A diferencia de las acciones iniciales de Bruce Nauman o Chris Burden, estas tenían lugar directamente en un espacio museístico, como espacio en el que mostrar documentación y como espacio en el que había transcurrido la performance. En sus performances el protagonista ya no era el propio cuerpo de la artista. Y en la acción también intervenía un artilugio que podía funcionar independientemente como obra. Si en las propuestas de Bruce Nauman, con mayor o menor protagonismo, el cuerpo desarrollaba una acción y era el soporte de reflexión sobre el espacio del arte y el discurso artístico, en Jana Sterbak la obra giraba en torno al cuerpo, reflexionaba sobre él, era objeto y sujeto al mismo tiempo, soporte y metáfora.

Tras Jana Sterbak, en 1997, la Fundació Antoni Tàpies volvía a insistir en la performance como protagonista de la programación y dedicaba una amplia exposición a Ana Mendieta, una figura clave en la recuperación de la performance de los setenta desde, además, una perspectiva de género. La piezas de Ana Mendieta también mostraban la documentación de performances en las que el cuerpo era protagonista: partes de su cuerpo, pechos, nalgas, barriga o cara, filmados mientras eran deformados por un cristal; fotografías premonitorias de su cuerpo semi-enterrada oculta entre unas rocas cubierta de matojos y ramas; o la imagen de su cara con la barba masculina que un hombre previamente se había rasurado (de hecho, esta propuesta enlazaba directamente con una de Jana Sterbak expuesta el año anterior en la que la artista aparecía vestida con una camiseta con pelos masculinos cosidos).

La exposición de Ana Mendieta en la Fundació Tàpies coincidió con la de otra artista ligada a la performance, Sophie Calle en las salas del Palau Macaya de la Fundació 'la Caixa'. Ana Mendieta permaneció abierta entre el 22 de enero y el 30 de marzo, y Sophie Calle entre el 13 de febrero y el 27 de abril de 1997: las dos artistas ligadas a la performance coincidieron en programación en Barcelona durante el mes de febrero y marzo.

Comisariada por Manel Clot, la exposición de Sophie Calle mostraba la documentación de propuestas que incluían un componente performático. Para el proyecto de *El detective* el jueves 16 de abril de 1981 la artista se hizo seguir por un investigador privado que a instancias suyas contrató su madre. Mientras Sophie Calle conocía perfectamente que iba a ser espiada y preparaba un día en el que todos sus movimientos iban a ser controlados por alguien, el detective ignoraba la estrategia de su presa. La pieza *El detective* se componía del material fotográfico, el dietario detallado de la vigilancia y un texto de Sophie Calle en el que relataba todo aquello que hizo. Sophie Calle ponía en relación la dicotomía entre ficción y realidad, la acción y el relato y la narratividad. Si para Ana Mendieta el cuerpo era el soporte básico sobre el que desarrollar su discurso, en Sophie Calle ese soporte básico era la narratividad o la creación de una trama sobre la que desarrollar una acción. El cuerpo de Sophie Calle no era el único elemento que formaba la obra ni su material: no era el único lugar sobre el que se desarrolla el discurso. La presencia del cuerpo otorgaba un carácter performático de la misma forma que el dietario del detective y el relato del día de la artista le confería una característica literaria: no por el hecho de tratarse simplemente del cuerpo de la artista sino porque ella misma se ponía en escena.

En 1999, Rirkrit Tiravanija exponía en la Sala Montcada de la Fundació 'la Caixa' en el mismo ciclo comisariado por Martí Peran en el que había expuesto Domènec. La propuesta de Rirkrit Tiravanija consistió en un concierto post-punk el día de la inauguración en la que además en una especie de caravana-cocina fabricada dentro de la sala, el artista cocinaba noodles tailandeses. De hecho, la instalación consistió en dejar la cocina abierta para que quien quisiese pudiese prepararse un plato de fideos y sentarse a conversar. Rirkrit Tiravanija realizaba instalaciones para que fuesen performadas por los espectadores: un gran banquete en una galería; los muebles de su casa trasladados a una sala de exposiciones abierta las 24 horas del día, el artista anfitrión y los espectadores invitados; o una serie de instrumentos musicales instalados en un museo para que cualquiera pueda tocarlos o ensayar.

La insistencia recurrente en la recuperación de las prácticas ligadas a la performance en las programaciones de las instituciones de Barcelona, implicaba la puesta en cuestión de la primacía del objeto característica de las prácticas conceptuales. La performance aparecía ligada a lo mudable, que varía y se transforma frente a lo estable; y a lo inacabado, sin explicación total frente a lo finito y explicado. La renovada vigencia de la performance se oponía a aquel ‘regreso al orden’ de los años ochenta del que hablaba José Luis Brea. La performance de los setenta aparecía ligada a la recuperación de estrategias del conceptual, también a la toma de posición frente a los operandos de la estructura artística que continuaban alimentándose del objeto de arte como un valor incuestionable. Su recuperación tenía lugar en el seno de la producción institucional de contenidos: aparecía en tanto que un valor museístico y expositivo reversible, performático, efímero y accionable, al mismo tiempo que objetual. Por su inestabilidad o efimeridad, la performance ponía en primer plano la importancia de la idea del trabajo artístico como proceso que asume categorías como el inacabamiento de las obras, así cuestionaba aquellas nociones que consideraban las obras como una entidad acabada y cerrada. En el contexto institucional, suponía asumir las exposiciones como acontecimientos, como espacios en los que suceden cosas y por lo tanto permanecen abiertos a la interacción del público, cuanto más numeroso mejor.

5.4.3. Acciones: de Fluxus al Club 7

Además de con las exposiciones dedicadas a Ana Mendieta y Jana Sterbak, la performance parecía un hilo articulador en la programación de la Fundació Antoni Tàpies: la relación entre danza y performance en Merce Cunningham en 1999; la reflexión sobre el papel performático del espectador de Dan Graham en 1998; las propuestas colaborativas y ambientales de Lygia Clark en 1997; Paul Thek en 1996, uno de los precursores de los trabajos de Mike Kelley y Paul McCarthy. Pero sobre todo la exposición disparadero y aglutinadora en la revisión de la

performance fue *En el espíritu de Fluxus* durante el invierno de la temporada 1994-1995¹⁹³. La exposición proponía un repaso por las prácticas del grupo de artistas impulsado por George Maciunas que recuperaron en los años setenta las prácticas y la actitud Dadá: Eric Andersen, Ay O, Joseph Beuys, George Brecht, Robert Filliou, Ken Friedman, Geoffrey Hendricks, Dick Higgins, Joe Jones, Milan Knízák, Alison Knowles, Arthur Koepcke, Shigeko Kubota, George Maciunas, Larry Miller, Yoko Ono, Nam June Paik, Benjamin Patterson, Takako Saito, Carolee Schneemann, Paul Sharits, Mieko (Chieko) Shiomi, Daniel Spoerri, Ben Vautier, Wolf Vostell, Yoshi Wada, Robert Watts, Emmett Williams, La Monte Young, Juan Hidalgo y Esther Ferrer.

La exposición de Fluxus mostraba la vocación internacional del grupo que recogía trabajos de artistas alemanes, franceses, estadounidenses o del Estado español. Frente a las prácticas performáticas basadas en la lesión física o lo ritual y aquellas prácticas que tenían que ver con la definición del papel del artista y del arte, Fluxus se situaba en un camino intermedio: la recuperación del absurdo, el humor, el gesto mínimo y la hibridación con la danza, la música y la poesía que anclaban sus referentes en las prácticas del dadaísmo de Zurich. Por ejemplo, de Dadá recogían su voluntad internacionalista. Los almanaques Dadá enunciaban las diferentes ciudades en las que el movimiento aparecía como consulados Dadá. Fluxus también tenía diversas sedes. Entre 1962 y 1977 se organizaron diversos festivales Fluxus en Amsterdam, Berlin, Budapest, Copenhagen, Düsseldorf, London, Madrid, Nizza, Oslo, Paris, Prague, Rotterdam, Estocolmo. De hecho esos festivales recogían la idea de que las performances tenían lugar como un espectáculo, eran programadas. De hecho, muchas de las acciones de Fluxus se denominaban conciertos. En ellos entraban desde Georges Maciunas desmenuzando un piano, hasta Charlotte Moorman tocando un violonchelo manipulado por Nam June Paik con el torso desnudo, pasando por Yoko Ono dejándose cortar la ropa que llevaba puesta con unas tijeras. Las acciones de Fluxus no precisaban de grandes puestas en escena como los rituales propuestos por los accionistas vieneses. Tampoco pasaban sin testigos o de manera única como las de Bruce Nauman o Chris Burden. Tenían un carácter teatral y de acontecimiento. En España, el grupo

¹⁹³ *En l'esperit de Fluxus*. Fundació Tàpies. Barcelona. 1995.

ZAJ formó parte de Fluxus. ZAJ se planteaba como un grupo abierto en el que sus participantes podían entrar y salir. Como miembros más identificativos del grupo quedaron Walter Marchetti, Juan Hidalgo y Esther Ferrer¹⁹⁴. Sus acciones también las planteaban como conciertos con breves gestos, algunos cotidianos, sacados de contexto: desde rehacer algunas de las piezas de John Cage hasta citar al público para un traslado de cajas en las calles de Madrid anunciado y planteado como un concierto.

Si la Fundació Antoni Tàpies revisaba la actividad de Fluxus en 1994, en 1996 el MNCARS dedicaba una exposición al grupo ZAJ. Ambas exposiciones exponían una forma de acercarse al arte de acción y la performance alejada de las acciones rituales.

Como una actividad paralela a la exposición *En el espíritu de Fluxus*, la Fundació Tàpies programó una serie de acciones que rehacían algunas de las performances históricas del grupo. De hecho, esa actividad dio visibilidad a un grupo de artistas que estaban trabajando en el entorno y el contexto de la performance desde principios de los años noventa¹⁹⁵. Se trataba de artistas y performers que se alejaban de los cánones de las performances rituales que en Barcelona habían ejemplificado las de Jordi Benito que había expuesto en la Fundació Joan Mirò de Barcelona, en el entonces Espai 10, previo al Espai 13, en 1976. Entonces, Jordi Benito bajo el título *Sessions de treball* llevó a cabo acciones sangrientas en las que se sacrificó un buey. También, la generación de performers de los años noventa se alejaban de las prácticas teatrales que desde los ochenta llevaban a cabo La Fura dels Baus replicando en forma de representación las prácticas rituales del accionismo vienes o Jordi Benito.

Las acciones en la Fundación Tàpies durante la exposición de Fluxus estuvieron coordinadas por Oscar Abril Ascaso, también performer, artista y músico, que en ese momento trabajaba como

¹⁹⁴ Esther Ferrer había representado al pabellón español en una exposición conjunta con Manolo Valdés en la Bienal de Venecia 1999.

¹⁹⁵ Buena parte de la exposición *Acción. Una historia provisional de los 90* en el MACBA entre julio de 2020 y febrero de 2021 estaba dedicada a las acciones que llevaron este grupo de artistas, entre ellas las realizadas en el contexto de la exposición *Fluxus* en la Fundació Antoni Tàpies.

informador de sala en la misma institución. Las acciones de la Reflexus Orquesta en la Fundació Tàpies se plantearon como una réplica de algunas de las acciones originales de Fluxus. En ellas participaron el propio Oscar abril Ascaso, Joan Casellas, Lluis Alabern, Julia Montilla, Borja Zabala o Quim Tarrida entre otros. Artistas que formarían un grupo más o menos homogéneo en torno a la práctica de la performance. Desde principios de los años noventa se generaron en Barcelona diversos movimientos, que tuvieron diferentes contextos de encuentro, que implicaron un retorno al arte de acción y la performance a través de las referencias de Dadá y Fluxus. Por ello la exposición en la Fundació Antoni Tàpies supuso un punto de inflexión.

La repetición de algunas de las acciones de Fluxus permitió no solo la recuperación de una forma de hacer performance relacionada con gestos mínimos y con la presencia del artista de origen Dadá. También, por el hecho de ser repetición, ponía en marcha algunos de los preceptos en los que se basaba la recuperación de las prácticas performativas: la repetición implicaba la negación de la originalidad como elemento articulador de las prácticas artísticas. Para Joan Casellas la práctica de la performance enlazaba con cuestiones que algunas de las prácticas de Marcel Duchamp había puesto en juego, en concreto la negación de la originalidad. Obviamente, la recuperación o reactualización de la performance también implicaba una oposición a la idea del arte como mercancía o como producto de consumo dentro de las leyes del mercado. De hecho, entre las múltiples acciones que desarrollaron el grupo de artistas dedicados al arte de acción, durante los noventa programaron la presentación de la revista Aire (una revista autoeditada por Joan Casellas) en el marco de la feria ARCO de Madrid. La presentación consistía en realizar algunas acciones que en realidad eran anodinas como pararse y mirar al techo. Eran una manera de infiltrarse en una feria comercial de arte, pasar desapercibidos y cuestionar su lógica productiva.

La actualización de la performance mantenía algunas características comunes con otras prácticas artísticas de los años noventa: la recuperación de las prácticas conceptuales, aunque las menos objetuales; la reivindicación de la experiencia; la relación con las teorías de la estética relacional; o

rechazo u oposición a aquello que José Luis Brea había calificado de retorno reaccionario en los ochenta al referirse a la pintura de Miquel Barceló. Joan Casellas explicitaba esas conexiones al relatar los inicios de la performance en España: “Las dificultades para desarrollar una identidad artística fuera de la competitiva y productivista ‘galería’ o la aparatoso y espectacularista ‘institución’ convencieron a diversas personas dispersas por la península de que la salida pasaba por la autogestión artística. La acción sería uno de los recursos más adoptados por su ligereza y flexibilidad, pero todo esto se mezclará indisociablemente con la intervención efímera en la calle o edificios abandonados, la edición de artista y el arte postal”¹⁹⁶.

En efecto, el arte de acción mostraba una oposición a la comercialización del arte. De ahí también su dificultad para encontrar eco en el ámbito institucional y la necesidad de construirse sus propias instituciones.

La programación de una serie de performances en la Fundació Antoni Tàpies a partir de las instrucciones de las acciones de Fluxus fueron el detonante para agrupar a una serie de artistas cuyo trabajo pasaba por el arte de acción. A partir de aquellas sesiones se configuró el Club 7.

El Club 7 fue una asociación autogestionada cuya voluntad era conseguir desarrollar un proyecto que aglutinase la más o menos heterogeneidad de la performance. Para ello se propusieron encontrar diferentes fórmulas para desarrollar un programa estable de performances y así desprenderse de la manera habitual de programar performances el día de la inauguración como una actividad para ‘amenizar’. En este sentido Joan Casellas ha aclarado que “El objetivo principal del Club 7 era dignificar y clarificar la práctica de la acción frente al sentido anecdótico o subsidiario que la prensa y muchas instituciones le otorgaban, pero también desde la acción apostar por un arte menos ligado a la materialidad aparatoso y estéril”¹⁹⁷. De hecho, el Club 7 tomaba como modelo los programas de acciones-performances-concierto de Fluxus. El Club 7 se

¹⁹⁶ CASELLAS, Joan. “Tú y ese otro asunto: Cómo reinventamos la acción de los 90”. En <http://www.heterogenesis.com/Heterogenesis-5/H-43/Cas/asunto.htm> (28.01.19)

¹⁹⁷ Ibid.

formalizó tras la serie de acciones en la Fundació Antoni Tàpies encabezado por el propio Oscar Abril Ascaso y Joan Casellas que gestionaba el *Archivo Aire*.

Merece la pena detenerse un momento en el proyecto del *Archivo Aire*. El *Archivo Aire* ha sido un proyecto del artista y performer Joan Casellas que ha mantenido desde inicios de los noventa. Además de poner en marcha diversas publicaciones autogestionadas y estar detrás de la organización de distintos encuentros de performances (en concreto los que se realizaron en ARCO durante los noventa, infiltrándose en los pasillos de la feria), a través del *Archivo Aire* Joan Casellas ha compaginado su vertiente como artista performer con su vertiente como fotógrafo. Así, ha documentado exhaustivamente todas las performances y actividades en relación con el arte de acción que han tenido lugar en el contexto de Barcelona, Catalunya y el Estado español desde inicios de los noventa.

El Club 7 inició sus actividades en las instalaciones de la Associació Teatral Set i Set en abril de 1996. La programación allí duró hasta junio cuando la asociación cerró. Ese mismo verano en la QUAM de Vic, el Club 7 organizó una serie de performances bajo el título de *Re-Accions* en las que participó el propio Joan Casellas y Lluis Alabern. A partir de 1997 se formalizó como asociación cultural e inició una programación estable semanal en las instalaciones de la sala de actos de la sede del FAD de Barcelona. Se pagaba una pequeña cantidad como entrada que servía para sufragar gastos mínimos y posteriormente a las performances se abría un debate con el público, siempre escaso, diez, quince o veinte personas, que pertenecían al mismo círculo de artistas ligados a la performance en Barcelona. En 1998 el Club 7 trasladó sus actividades y programación, siguiendo el mismo esquema, a una de las salas de la Fundació Metrònom en el carrer Fusina. De hecho Metrònom ya había acogido la programación de performances y arte de acción entre sus actividades con anterioridad. En 1996, Lluis Alabern había presentado la acción *Mediocre en poco, brillante en nada* de fuertes componentes biográficos. El artista se presentaba ante el público con diversos carteles dubitativo.

Las acciones de Joan Casellas marcaron una cierta pauta: uso de mínimos elementos, mínima puesta en escena, brevedad, silencio y el performer expuesto. En 1997 presentaba una performance en la Facultad de Bellas Artes Barcelona titulada *Relació*: se iba quitando cada una de las partes de su ropa y colocándolas metódicamente y ordenadamente en el suelo, para luego volvérselas a poner en orden inverso. Muchas acciones de Joan Casellas consistían en repetir gestos mínimos, por ejemplo llevándose un mismo objeto de la cabeza al pecho para luego mostrarlo al público. En una performance conjunta en 1996 con Lluis Alabern en la sala Can Palauet de Mataró, *Palimpsest de Mataró*, los dos artistas intercambiaban un cono de cartulina, estableciendo un extraño diálogo, uno se lo llevaba de la cabeza al corazón, mientras el otro simulaba que era un audífono o un gorro. Poco más de un año más tarde, en 1998, durante una de las sesiones del Club 7 en la sala Metrònom, Oscar Abril Ascaso realizó una performance que formaba parte la serie de acciones que denominaba *Low Tech Music*. Ese apelativo hacía referencia a la música de baja tecnología cuya mecánica para la realización de acciones el propio Oscar Abril Ascaso definía así: “1. Elija un fenómeno sonoro presente en su actividad cotidiana común; 2. Ejecute ese fenómeno sonoro tal y como este se da habitualmente, atendiendo al sonido producido; 3. Autoneutralízese en sus competencias; 4. Evite todo conato de brillantez, virtuosismo, talento, novedad o gracia ninguna en la ejecución del fenómeno sonoro. Y RECUERDE: El uso incorrecto de este manual puede obligar a la necesidad de improvisar. Para evitarlo, aplicarse el ejemplo del imperativo categórico kantiano”¹⁹⁸. La acción que presentó en el Club 7 era la número 16 y consistía en introducir monedas en una máquina tragaperras hasta que se quedaba sin ninguna, la performance se alargaba o no dependiendo de si iba recibiendo beneficios o no. Su acción más reconocida era la número 5, de la cual Oscar Abril Ascaso narraba en que consistía: “La pieza consiste en reventar todas las burbujas de un plástico de polietileno alveolar de metro por metro. Cuando he ejecutado esta pieza, la reacción del público siempre se ha asemejado. Cuando inicio su ejecución, el público rie. A los diez minutos, ya no sonríen. A los

¹⁹⁸ ABRIL ASCASO, Oscar. *LTM: (Low-tech music)*. Málaga: Diputación Provincial de Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2004.

quince, sectores de entre la audiencia me increpan burlescamente de manera esporádica. A los veinte, amplios sectores del público abandona la sala”¹⁹⁹.

Por su parte, a finales de los noventa Lluís Alabern empezaba a compaginar su trabajo perfomático con propuestas más objetuales. En ambos casos hacía hincapié en obsesiones personales: la huella, la marca y el rastro del cuerpo que eran tema de por si muy performáticos, a los que sumaba su condición laboral precaria o la insistencia en su propia mediocridad en tanto que motor de su trabajo artístico. Diversas esculturas de 1998 y 1999 tenían que ver con la fragilidad y la performatividad: un laberinto de pasta dentrífica de diferentes colores (*Alfombra de pasta de dientes*); diminutas piezas de cera nacarada resultado de llenar huecos entre los dedos (*Espacios digitales*); esculturas de madera obtenidas a partir de una raíz (*Mujer*) o de una rama (*Brazo*); o *Performer expandido*, una pequeña escultura de apenas 20 ctms. en la que el artista aparecía autorretratado de cuerpo entero, de forma casi caricaturesca, en un trozo de madera frágil y alargado clavado a una peonza, como un hombre-artista que intentaba encontrar su equilibrio. estas pequeñas pequeñas esculturas y sus intervenciones también quedaban documentadas con el uso de la fotografía.

Borja Zabala también pertenecía al grupo de artistas ligados a la performance, las acciones la exposición *Fluxus* y el Club 7. En su caso combinaba el accionismo con la documentación de esas acciones en un formato que denominaba fotoperformances. Realizadas en colaboración con el fotógrafo Artur Lleó, las fotoperformances retrataban en gran formato, en un fondo neutro, siguiendo una lógica publicitaria, al artista en una dos o tres imágenes haciendo alusión irónica a los diferentes equipamientos e instituciones artísticas de entonces que, como hemos visto, empezaban a inaugurarse a ritmo intenso a lo largo de todo el territorio del Estado español. De alguna manera, las fotoperformances de Borja Zabala hacían eco crítico de esa situación de desmesurada efervescencia constructiva que analizábamos en la tercera parte de esta investigación. En ellas Borja Zabala aparecía con una camiseta del Museo Thyssen-Bornemisza y

¹⁹⁹ Marzo, Jorge Luis. El sonido que pulula. <https://www.soymenos.net/sonido.pdf> MARZO, Jorge Luis. “El sonido que pulula”. En *soymenos.net* <https://www.soymenos.net/sonido.pdf> (02.02.19)

un lomo de salmón tapándole la cara hacía referencia al carácter lujoso de la institución (*Arte y lujo*, 1994); con la camiseta de la Fundació Antoni Tàpies y una reproducción de la silla metálica de la azotea del edificio como una corona de espinas (*Informalisme*, 1994); con la camiseta del MACBA y una gorra posando como un rapero (*Macba dance*, 1995); con una camiseta del MNCARS aparecía con el Guernica como una máscara y un matasuegras (*Carnaval*, 1994) aludiendo al uso del Guernica elemento propagandístico del museo y a las sucesivas polémicas en los recambios de los directores al frente de la institución. De hecho, esa serie de tres fotoperformances sobre el museo de Madrid fue retirada del stand de la galería Senda en ARCO a petición del museo ya que generaba incomodidad. Así evidenciaba uno de los elementos característicos de las performances de Borja Zabala: el uso de la ironía para realizar una crítica al sistema de las artes a través de mínimos elementos.

En febrero de 1997, presentó la performance *El rey de las fiestas* en el marco de una nueva edición del evento 'okupa' organizado por Luisa Ortiz, *Se alquila*. El artista iniciaba la acción inflando un gran globo de color verde. Cuando no sin esfuerzo lo había conseguido llenar de aire lo conectaba, boquilla con boquilla, con otro globo de color rojo al que, a base de presionar con fuerza, iba traspasando todo el aire. Finalmente, el verde estaba deshinchado y el rojo lleno, entonces, dejaba escapar despacio el aire que contenía. Verde y rojo eran los dos colores fetiche que hacían referencia a los puntos que identifican las obras en una galería como 'en venta' o 'vendidas'. El rey de las fiestas evocaba el esfuerzo de un trabajo condenado a la nada, a entrar en un círculo en el que acaba consumiéndose y diluyéndose como el aire. El rojo y el verde eran elementos que usaba en otras propuestas como *Neopuntillismo*: se trataba de dibujos hechos con puntos adhesivos rojos y verdes que parecían declarar que la única nueva vanguardia era ese 'neopuntillismo' regido por el valor de mercado de las obras. Los puntos rojos y verdes eran indicativos del estado mercantil de las obras en una galería, pero también hacían referencia al pequeño dibujo de Marcel Duchamp de 1914 titulado *Pharmacie*. Tanto en las performances, como en las fotoperformances o en los dibujos Borja Zabala yuxtaponía referencias destinadas a hacer efectiva una denuncia crítica del 'establishment' artístico, mediante el uso del chiste y el

ingenio. De nuevo, la recuperación de una práctica ligada al conceptual como la performance, servía para volver a reflexionar sobre las condiciones de producción de las prácticas artísticas y así subrayar su condición política.

5.4.4. La performance como disciplina

Más allá de la reivindicación del arte de acción que llevó a cabo el Club 7 o las insistentes manifestaciones de Joan Casellas²⁰⁰ sobre la performance como una práctica militante, la recuperación de las estrategias conceptuales trajo consigo la revisión de términos asociados al conceptual como la teatralidad y la performatividad. Esa cualidad performativa de las prácticas artísticas se podían recorrer claramente en las propuestas de Antonio Ortega (vomitando para dar de comer a unos pájaros, trabajando en una obra de teatro o haciendo una propuesta para liberar gallinas en los parques), en Jordi Colomer (el vídeo *Simó* era obviamente teatral y performático, una actriz desplazaba objetos de una habitación a otra, y el *Pianito* aparecía el artista Carlos Pazos tocando un piano lleno de arena) o los vídeos de Mabel Palacín implicaban una característica performática en el espectador que debe decidir entre unas pantallas u otras, al mismo tiempo, que documentaban el registro de una acción teatralizada. Ese componente performático también se podía rastrear en los trabajos de otros artistas desde las sofisticadas escenografías de Joan Morey (su exposición en el Centre d'Art Santa Mònica, consistió en la construcción de un escenario cerrado con forma de ataúd en el tenían lugar una serie de performances programadas) hasta Tere Recarens (y la documentación de viajes y acciones como lanzarse al vacío desde el edificio del P.S.1 en Nueva York).

²⁰⁰ AYUSO, Berta; ESPERALBA, Berta. “Joan Casellas: Els artistes dels 90, generació perduda? Potser sí. Invisibilitzats? A consciència”. En *In Media Res*. <https://inmediaresmagazine.wordpress.com/2014/05/18/joan-casellas-ens-parla-de-lart-daccio-dins-del-marc-local-la-generacio-dels-90-invisibilitzada-per-les-institucions/> (03.02.19)

En 2012 la primera exposición del Centre d'Art Contemporani de Barcelona en la remodelada Fabra i Coats en el barrio de Sant Andreu, ponía énfasis en la performance en tanto que estrategia recuperada en las prácticas de los artistas desde los noventa. Justamente, bajo el título *Esto no es una exposición de arte, tampoco* buscaba sobreponer el marco cerrado y pasivo de la exposición en busca de un marco experiencial. En este sentido buscaba insistir en la interdisciplinariedad o la transdisciplinariedad como uno de los elementos característicos de la producción contemporánea. De una manera muy literal hacía referencia básicamente a la multiplicidad de medios que usan los artistas —vídeo, fotografía, instalaciones, dibujo, pintura — y a la posibilidad de hibridación con otras disciplinas —cine, teatro, danza, escritura... Frente a ello oponía la exposición como un formato de presentación perclitados. De ahí el título que pretendía cuestionar el espacio de la exposición, abrirlo, hacerlo performático y asimilar las ideas del arte relacional de Nicolas Bourriaud desde el comisariado.

Consideraba a la exposición como resultado final y privilegiado de prácticas cuya temporalidad era efímera y que se desarrollaban en formatos que no respondían al de obra final dispuesta para ser exhibida y luego guardada. El proyecto *Esto no es una exposición de arte, tampoco* pretendía repensar la exposición como formato final de presentación de trabajos en arte. El ‘tampoco’ del título era una referencia irónica a la idea de la obra como proceso inacabado en Duchamp (el ‘même’ que según Duchamp calificaba la condición proceso de *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*). El ‘tampoco’ también era un guiño hacia algunas propuestas que habían buscado indagar en la exposición y sus alternativas: el proyecto *Alternativas a la exposición* comisariado por Beatriz Herraez en el CASM en 2005; el ensayo *Salir de la Exposición (si es que alguna vez habíamos entrado)* de Martí Manen editado por Consonni²⁰¹; y, de manera explícita, el proyecto *Esto no es una exposición* comisariado por Carles Guerra en el Centro Huarte en 2008). *Esto no es una exposición, tampoco* era un proyecto prospectivo que buscaba mostrar algunas prácticas artísticas de formatos son híbridos e implican distintas temporalidades.

²⁰¹ MANEN, Martí. *Salir de la exposición (si es que alguna vez habíamos entrado)*. Bilbao, Consonni, 2012

Al mismo tiempo negaba que lo que se exponía allí fuese arte, de manera implícita afirmaba el carácter híbrido de las propuestas y su intención de cuestionar el espacio de la exposición como lugar de legitimización de esas prácticas. Entendía que la crisis económica ocasionada en 2008 era una crisis sistémica, que debía implicar un cambio de paradigma en los modos de distribución del conocimiento y la información. Este cambio de paradigma en arte supondría, de facto, la puesta en práctica de la anhelada y perseguida desde los años setenta desmaterialización de la obra de arte, en la medida en las propuestas de los artistas existen en multiplicidad de soportes y circulan en diversos formatos. O, dicho de otra forma, suponía que la cuestión del formato de las propuestas pasaba a un segundo plano, que aquello que se presenta, ofrece o muestra esquivaba el hecho de una clasificación formal, que se explica de una manera u otra: vídeo, libro, instalación, performance, conferencia... En este desplazamiento, justamente, reaparecían reappropriadas las prácticas que en los setenta especulaban con nuevas formas de presentación de contenidos a través de la presencia del artista, en especial la performance y su documentación en distintos registros.

Esto no es una exposición de arte, tampoco presentaba el trabajo de creadores para los que el punto fundamental no estaba en la obra, en el resultado final, en lo que se expone, sino en lo que se explica: para los que el qué había desplazado al cómo. Tener algo que explicar era la clave que buscaba explotar el proyecto, aunque ese algo estuviese hecho de retazos, estuviese construido desde la propia imposibilidad de narrar, recuperando técnicas como la del cut-up de William Burroughs en un corta y pega contemporáneo, en una narración fragmentaria en la que se mezclan referencias a la historia del arte y la música pop (era el caso de las performances del artista francés Benjamin Seror), un repaso subjetivo en el que la trayectoria personal se entrelaza a la historia del diseño moderno (en las sesiones en las que Gabriel Pericàs entrelazaba diversos hechos en una conferencia), diversos acontecimientos unidos por un hecho histórico arbitrario (en una serie de presentaciones de Antonio Gagliano) o hechos anecdóticos (en el display para una representación teatral que proponía Ryan Rivadeneyra) que generaban un breve argumento (en las historias grabadas en vídeo que presentaba la joven artista argentina residente entonces en

Barcelona Tamara Kuselman) y que tomaban la forma de libro, conferencia, performance, vídeo o una serie de objetos y dibujos. Narratividad o relato y subjetividad o presencia del artista implicaban: por un lado, un replanteamiento del trabajo del artista y del espacio que ocupa (los vídeos de João Onofre revisaban estrategias y obras del conceptual en clave pop contemporánea), su papel y su capacidad para provocar ciertas disfunciones en los medios de masas diluyendo su trabajo en la distribución de información general (Christian Jankowski intervenía en programas de televisión provocando diversas disruptpciones) o cuestionando la autoría y la voluntad de notoriedad del artista a través de su presencia como ícono y como productor de fetiches (en las propuestas de Antonio Ortega); y, por otro lado, la reactualización de prácticas performáticas que implicaban la necesidad de recuperación de un espacio de experiencia en el contexto de las prácticas artísticas contemporáneas, ya sea recurriendo al concierto o la actuación a través de una reconsideración de las atribuciones de género (Fabienne Audeoud mostraba su habilidad aprendida como intérprete al piano), la recuperación de las experiencias híbridas entre performance, danza y teatro de los setenta en una coreografía (Laia Estruch citaba a grandes referencias de la danza contemporánea) o evidenciando las relaciones de poder y de sumisión entre artista y público (en las performances perfectamente pautadas de Joan Morey).

Esto no es una exposición de arte, tampoco intentaba presentar algunas estrategias de artistas contemporáneos de distintos contextos que manifestaban una tendencia a desarrollar diversas narrativas a través de la presencia del artista y la performance o la performatividad de la obra. Al negarse a ser una exposición, buscaba presentar y hace presente. En ese hacer presente, el ‘qué’ volvía a ser prioritario frente al ‘cómo’ y así muchas propuestas seguían distintas estrategias de visibilidad, explicando lo mismo de diversas maneras: en performances o con objetos; a través de la experiencia o la documentación. Sin dejar de ser una exposición, *Esto no es una exposición de arte, tampoco* era también una exposición, una programación de performances, pases de documentos y vídeos, una publicación/póster o una web.

5.4.5. La experiencia y lo bio-político en Tere Recarens

La discusión sobre la cuestión de la eficacia política del arte a partir de Documenta X (teniendo en cuenta que Documenta XI seguía el mismo paradigma y se declaraba heredera de la anterior, poniendo énfasis en el proceso de descolonización) era comparable a la encrucijada política a principios de los 2000 planteaba el filósofo Slavoj Zizek. Según Zizek todo sistema debía encontrar su adversario para poder legitimarse, un contrario que le corrobore y que sin saberlo colabore al situarse enfrente. El problema de la definición política de la obra de arte desde la perspectiva de las teorías de Zizek consistía en pensar en cómo mantener una opción crítica sin caer en el juego de lo alternativo y ser inmediatamente desactivado o cómo mantener una opción política radical sin ser igualmente desactivado precisamente por trabajar dentro de la estructura del arte.

El uso de la performance como recurso, el exponer la propia vida y el propio sujeto como material y el hacer de la práctica artística una actitud, se planteaban como salidas a esa encrucijada. En este sentido podían leerse las acciones que proponía Tere Recarens desde mediados de los años noventa, acciones como lanzarse al vacío para ser recogida por los chicos del Bronx neoyorquino que vigilan las salas de exposiciones del P.S.1 de Nueva York, tal y como recogía la fotografía titulada *I was ready to jump*, entrar en EEUU como un equipaje más en 1999, o provocar un terremoto de objetos de cristal en una sala de exposiciones de Barcelona (*Terremoto*, 1994). En esas acciones, Tere Recarens ponía en práctica una de las posibles escapatorias a la encrucijada entre ser fieles a la línea o convertirse en alternativos; desarrollaba una posible opción de compromiso político desde el arte al mostrar y documentar simplemente su pasar por el mundo, como una transeúnte más. En su página web escribe como una declaración de intenciones: “My work is like a long journey, enriching every project with the encounters I make along the way”²⁰². En este sentido, sus propuestas tenían que ver con la teoría del poder del transeúnte que planteaba Manuel Delgado en *El animal público*. Manuel Delgado

²⁰² <http://tere.cat/>

defendía el poder transversal que puede detentar el individuo, un transeúnte ejerce el poder de su libertad, un poder ético y político real, que escapa a un sistema de contrarios que se caracteriza por su capacidad para asimilar, criminalizando o recluyendo en un ghetto, aquello que se pretende a la contra.

Champion de 1999, pertenece al grupo de propuestas que desarrolló en Nueva York durante su estancia becada en el P.S.1. Allí se propuso saltar desde el mítico edificio del centro de arte ubicado en el barrio de Queens. Después de meses de entrenamiento, finalmente no obtuvo los permisos. A resultas de la experiencia dejó varias ‘obras/rastros’: una fotografía del edificio con las grandes letras ‘P.S.1’ atravesando la fachada en la que aparecía la frase ‘I was ready to jump’; y la serie de fotografías y el vídeo, *Champion*. En ella aparece Tere Recarens aupada por el grupo de jóvenes que están a cargo del centro de exposiciones y residencias para artistas que la ‘mantean’ como si de un héroe deportivo se tratase (de ahí el título *Champions*). Esos jóvenes formaban parte de un programa de rehabilitación e inserción social del barrio de Queens. Así que Tere Recarens era encumbrada como una campeona —o, tal vez, como una privilegiada— por haber llegado a un centro de arte en Nueva York. Esos chicos sobre los que saltaba Tere Recarens y que provenían del barrio del Bronx, trabajaban en el P.S.1 dentro de un programa de recuperación de jóvenes de barrios conflictivos en la ciudad de Nueva York. Así paseaban a diario por unas salas de exposiciones en las que trabajaban sin contacto real con todo el trabajo en arte que allí se realiza. La acción de Tere Recarens efectuaba una operación contraria a la que en principio podemos entrever de ese programa de reinserción social: no se trataba de que fuesen los colectivos excluidos los que se acercasen al arte, sino que era Tere Recarens la que se lanzaba a ellos esperando que la sujetasen, es ella la que acercaba el arte, a ella misma como artista, hasta ellos. Tere Recarens no era encumbrada no por el ‘stablishment’ artístico, sino justamente por los que, a pesar de las buenas intenciones del P.S.1, se sitúan en la base social del centro y del barrio y que ponían en evidencia su condición de ‘invitada’ a una fiesta que tradicionalmente pertenece a otra clase.

Según Manuel Delgado lo urbano es ese lugar en el que el protagonista es un transeúnte, un ciudadano o un paseante que explota todo su poder e impone sus reglas; el lugar de una experiencia de sociabilidad que escapa a las estructuras reguladoras del estado, de la institución, del poder político, económico y productivo. Ese territorio de urbanidad es el que explotaba en sus propuestas Tere Recarens. Documentaba su propio pasar fabricando y explotando imaginario. Lejos de buscar una incidencia política explícita y directa, su obra se dirigía a los individuos trasmitiendo una opción de libertad y lúdica al margen de cualquier tipo de codificación o, en otras palabras, irreductible.

La obra de Tere Recarens tenía que ver con el despliegue de la propia vitalidad, de hecho documentaba su propio pasar por el mundo. Desde la performance, recogiendo bases, estrategias y actitudes que provenían del conceptual, su trabajo era profundamente confesional, casi como un diario de su vida o de algunos episodios de su vida. Y para documentarlo recuperaba estrategias también del arte conceptual y la performance: el vídeo, la fotografía y hasta el dibujo. De hecho, el dibujo en tanto que práctica inmediata o práctica documental había sido recuperado por muchos artistas durante los noventa como un lenguaje que se relacionaba con el conceptual y que se apartaba de las prácticas pictóricas que José Luis Brea calificaba de reaccionarias.

El dibujo para Tere Recarens ha sido una práctica constante durante su trayectoria y va desde algunos que son simples trazos —una espiral, una mancha o un trazo—, otros que son bocetos de otras piezas más grandes o de acciones que ha realizado —por ejemplo, el esquema de una gran estantería que expuso en la galería Toni Tàpies de Barcelona o de la escultura de una niña haciendo pis con tanta fuerza que queda suspendida en el aire por el impulso del chorro—, hasta todos aquellos que forman parte de una especie de diario personal —haciendo gimnasia o una amiga riñéndola. Muchos de ellos fueron expuestos de manera desordenada en la pared en la muestra individual que realizó en 2006 en su galería Toni Tàpies de Barcelona. La exposición mural de dibujos de diferentes tamaños mezclados venía a reflejar la actividad convulsa de la que

parecían surgir. Allí también exponía una estantería, una plataforma rectangular bastante elevada en la que estaban apilados en fila y a ambos lados libros con las cubiertas de colores. Eran libros sin encolar, de tal manera que cada vez que un visitante era invitado a coger uno corría el riesgo de que todo su contenido se esparciese por el suelo y, de paso, arrastrar algún libro contiguo. El contenido de los libros era páginas impresas por ambos lados con fotografías de Tere Recarens. Algunas de ellas pertenecían a piezas anteriores, otras no: en la cama mientras un chico mira un calendario; con su compañero en el baño; caminando por Nueva York; tirada en unas cajas; los motivos de unos azulejos; la fachada de su casa en Berlín que conserva los disparos de la Segunda Guerra Mundial; una fotografía de infancia en la que aparece alguien de su familia y en la que Tere Recarens aseguraba que está escondida bajo unas bolsas; tapando un sumidero para evitar que entren las ratas; con unos tipos en un bar; en la peluquería, leyendo en el suelo, en la foto de su boda en Tailandia o con sus últimas bragas llenas de rotos. Tere Recarens estaba en todas partes (de hecho muchas de sus piezas llevaban inscrito su nombre: *Wa Tere, Terremoto o Heitere, Weitere, Poltereit*). En ese estar en todas partes aparecía la misma actitud inconformista de los dibujos. Una actitud en la que ligaba su vida a su obra. En el texto que Chus Martínez escribió para el catálogo de la exposición *Heitere, Weitere, Poltereit*²⁰³ en el FRAC de Dijon en 2010, insistía en que más que de obras en el caso de Tere Recarens hay que hablar de una actitud que, de un lado, tenía que ver con un cierto inconformismo y, de otro, con la puesta en práctica de la libertad. Un inconformismo y libertad que no ejercía de forma ejemplarizante sino que trasmitía. De ahí que incluso el espectador fuese llamado a coger los falsos libros y que este hecho acabase configurando un paisaje de desorden: deshacer los libros, tirarlos al suelo.

Terremoto fue la primera gran instalación de Tere Recarens. En ellas también el espectador era incitado a provocar un destrozo comparable al de la estantería y los libros. La instalación llenaba el enorme espacio de la Capella de Barcelona de estanterías llenas de frágiles objetos de cristal. Las estanterías estaban sobre una precaria pasarela de madera que recorría en un circuito todo el

²⁰³ Tere Recarens. *Heitere weitere poltereit*. (Catálogo de la exposición en el FRAC de Bourgogne en Dijon del 7 de febrero al 16 de mayo de 2009). Dijon: FRAC Bourgogne, 2010

espacio. El caso es que al pasar por la pasarela los objetos iban cayendo. Visto el efecto, muchos visitantes saltaban y corrían a fin de provocar más roturas de cristales e incrementar el estruendo.

Frente a la consideración de la obra como objeto mercantil y en relación con la recuperación de las actitudes del conceptual, las propuestas de Tere Recarens problematizaban la condición objetual del trabajo artístico y más bien recordaban todas aquellas propuestas que no han trabajado sobre la obra planificada desde el principio como un objeto a colecionar, sino desde una actitud. Así el trabajo de Tere Recarens se relacionaba con aquellas manifestaciones artísticas más impertinentes herederas de Dadá: en la boutade que también implicaba el urinario de Duchamp, en el proceso de desmaterialización del trabajo artístico que inició o en la importancia otorgada al ‘cómo’ más que al ‘qué’. Por ejemplo, esa herencia Dadaísta en realidad era también una herencia que implicaba el trabajo desde la transdisciplinariedad. En las sesiones del Cabaret Voltaire se reunían artistas, escritores y músicos y sin embargo básicamente esas sesiones tenían que ver con la lectura de poesía (sin palabras), música (con sonidos o ruidos) y acciones de cabaret teatralizadas, y que más tarde se calificarían como performances. La experiencia Dadá es también una actitud.

En este sentido, un evento como *Terremoto* tenía que ver más con el ‘cómo’ que con el ‘qué’: por su carácter performativo, porque tenía que ver con la realización de una acción; y porque lo que destacaba era una actitud que tenía que ver con la transgresión, el vandalismo, la anarquía y hasta el desfogue personal. El proceso de destrucción provocado por *Terremoto* quedaba documentado en un vídeo que registraba una acción o un hecho.

Desde el final de los sesenta y durante los setenta en el contexto de las prácticas conceptuales del proceso de desmaterialización de la obra de arte, del esfuerzo por señalar la importancia de la intencionalidad y, en general, del concepto que rige el trabajo artístico quedaba la documentación. Ya hemos señalado como Bruce Nauman se había filmado sólo en su estudio a partir de 1968, después de destruir todas sus pinturas anteriores. En su estudio razonaba que si

era un artista y estaba en su estudio, todo lo que hacía allí sería arte. Así empezó a realizar una serie de acciones rutinarias que gravará en vídeo en ese espacio vacío: golpearse contra la pared (*Bouncing in the Corner*, 1968), recorrer el espacio zapateando (*Stamping in the Studio*, 1968) o adoptando distintas posiciones entre la pared y el suelo emulando las esculturas de Richard Serra (*Wall/Floor Positions*, 1968). Unos años más tarde, en 1971 John Baldessari se filmó a sí mismo adoptando diferentes poses y declarando ante cada una de ellas 'I'm making art': una broma maliciosa a los vídeos de Bruce Nauman. En ese mismo año Chris Burden se hacía disparar un tiro en el brazo dejando una grabación de ello. Y, como último ejemplo, en 1977 Ulay y Marina Abramovic esperaban a los visitantes de su exposición desnudos en el marco de la puerta, de tal forma que para entrar era preciso pasar entre ambos cuerpos desnudos entre el estrecho espacio que dejaban. Y de nuevo, documentación, ahora fotográfica, de la acción.

De la misma manera en 1997 Tere Recarens se fotografió el culo con sus bragas rotas (*Mes derniers calsons*); un año antes se había fotografiado después de dejar la cámara en posición de temporizador en la cornisa de la ventana de su piso y conseguir salir en la foto después de bajar corriendo todas las escaleras (*J'ai réussi*), en 1999 repitió la acción; también ese año se fotografió después de dar vueltas sobre si misma hasta caer desmayada; en 2002 recorrió Estonia saludando a todo el mundo gritando la palabra 'Tere', cuyo significado allí es literalmente 'hola', de hecho ese fue el motivo del viaje, el resultado fue un vídeo-documento, *Etc.*; en 2003 saltó sobre Berlín con un paracaídas y una escoba intentando borrar las nubes para abrir el cielo de la ciudad (*Besenrien*); también fotografió dos escenas de su boda en Tailandia, *The Marriage*. Durante su estancia en Nueva York en 1999 realizó tres vídeos que constituyen una especie de trilogía de Nueva York: *Champion*, *Terespain* y *Watere*. En *Champion* aparece manteada por los chicos del P.S.1; en *Terespain* muestra su entrada en Estados Unidos cuando después de saltarse la seguridad aparece como una maleta más en la cinta transportadora de equipajes del aeropuerto; y, finalmente, en *Watere* aparece dándose una improvisada ducha y bailando con el agua que sale despedida de una boca de incendios rota en las calles de la ciudad.

En los vídeos y acciones de Bruce Nauman, John Baldessari, Chris Bruden y Marina Abramovic también aparecían los artistas haciendo algo. Pero de hecho, incluso en los casos más dramáticos como Chris Burden disparándose o en aquellos aparentemente más personales como Marina Abramovic y Ulay desnudos, el artista aparecía como objeto del trabajo. Su vida no estaba presente y no era lo ejemplar, el propio cuerpo era el soporte del trabajo. El régimen conceptual implicaba un distanciamiento frente a lo personal, frente al ‘yo’, el cuerpo es objeto, no sujeto. Tere Recarens reintroducía el yo del artista y su vida ejemplar en medio de estrategias documentales ligadas a una tradición conceptual. La operación era semejante a la de artistas como Félix González-Torres cuando en la primera mitad de los noventa recogía elementos formales propios del minimalismo (básicamente, una pila de objetos o una estructura cúbica) y los llenaba de contenidos personales: una pila de caramelos con su propio peso o un montón de papeles formando una estructura cúbica con mensajes personales. En los trabajos de Tere Recarens, ese ‘yo’ que parecía apartado de las estrategias de acción y documentales re-aparecía utilizando esas mismas estrategias. Sin embargo no se trataba del sujeto creativo inspirado que José Luis Brea calificaba de reaccionario, sino que el sujeto reaparecía como una forma ejemplar de rebeldía.

Esa rebeldía es uno de los elementos comunes que atraviesan la obra de Tere Recarens. Tere Recarens se mostraba constantemente, aparecía en todas partes, personalmente o su nombre inscrito en los títulos de buena parte de sus obras que provocaba ese giro en la presencia del sujeto. Pero, además ha trabajado como una constante la idea del salto o la caída que remiten a la idea de escapar, huir o rebelarse. Los objetos caían de estanterías, la artista saltaba en un paracaídas sobre Berlín, se precipitaba escaleras abajo hasta llegar a salir en una instantánea, quedaba mareada después de dar vueltas o volando sobre los chicos del P.S.1 de Nueva York. Además de la foto en la que la aupaban, en otra de las fotos que hizo en Nueva York se dejaba caer de espaldas desde la barandilla de unas escaleras para que la recogiesen en el aire otra vez los chicos del P.S.1. De hecho, esta era la versión abreviada del salto más grande que tenía programado.

El P.S.1 de Nueva York se ha anunciado a través de una fotografía en la que aparece el edificio entero en medio de Queens. Esa fotografía ha sido utilizada repetidamente por el centro como medio de propaganda y comunicación de sus actividades. La intención de Tere Recarens era repetir la instantánea pero con ella saltando desde el techo del edificio. Para ello se preparó a conciencia durante el año que residió allí: hizo cursos de acrobacia, ensayó con los bomberos la caída e hizo previsión de todos los elementos de seguridad necesarios. Pero, la obsesión por la seguridad, el miedo a un posible accidente y las consecuencias económicas fruto de las posibles denuncias de las aseguradoras llevaron al P.S.1 a impedir el salto. Así que finalmente Tere Recarens reeditó un póster con la famosa foto de la institución artística de Queens, pero sin ella, con un gran título en el que decía que ella estaba preparada para saltar, 'I was ready to jump', y la lista de todas las personas que habían participado en el proyecto.

Las obras de Tere Recarens han reflejado su trayectoria vital, los distintos lugares en los que ha vivido y visitado: Barcelona, Marsella, Nueva York, Berlín, Tailandia, Estonia, Mali, Irán... Ha desarrollado proyectos en todos esos lugares. Se encontraba con gente, participaba, colaboraba y dejaba su rastro, sin intentar desarrollar proyectos de los que se desprendiese un olor neocolonial al indicar a una comunidad lo que debe hacer. Y usaba su nombre de pila como muestra de su actitud. Como un antídoto o como el recuerdo de que el arte es un espacio de libertad.

Saltar en el caso de Tere Recarens tenía que ver con saltarse algunas normas preestablecidas: saltar los sistemas de seguridad y entrar en Nueva York como un bulto; saltar fuera de los lugares cerrados sean físicos, fuera de su apartamento, fuera de un centro de arte; saltando en el tiempo (en el Centro de Arte Santa Mónica en Barcelona preparó unos containers con objetos dentro que no se debían abrir hasta pasados diez años); o psíquicos como caer mareada de dar vueltas. Sus propuestas han tenido que ver con la reclamación de un espacio de libertad. Y entender que ese es el espacio que el arte ofrece. El arte como uno de los últimos reductos en los que salvar la doctrina de clases sociales y una puerta abierta para saltarse las normas. La estrategia de Tere

Recarens de reintroducir un elemento personal, la actitud, dentro de estrategias conceptuales, implicaba también definir el propio territorio del arte y considerar al artista como un desclasado.

En *Un texte rejete: A/Drift*, incluido en el libro de Bob Nickas *To live Free or Die*, el comisario neoyorquino ofrece algunas indicaciones precisas para los futuros comisarios. Así aconseja un método: “Placez près l'une de l'autre des œuvres qui, même dans un million d'années, ne donneraient pas l'impression de former une paire. Vous ne l'aurez probablement pas vu auparavant, mais si un espace suggestif s'ouvre entre elles, personne ne sera censé savoir que c'était un coup tiré à l'aveugle”²⁰⁴. Nickas llevaba al terreno del comisariado la célebre frase de Lautreamont que adoptaron los surrealistas como su fundamento: ‘el encuentro casual de una máquina de coser con un paraguas en una mesa de disección’. Y que está en el origen de aquella reclamación de Marcel Duchamp en defensa del urinario cuando decía que lo importante es que, al señalar el objeto y reubicarlo, Richard Mutt había dado un nuevo significado a un objeto conocido. Ese tipo de relación reveladora sobre las conexiones entre las prácticas de artistas de Barcelona en relación con la recuperación del conceptual había tenido lugar entre Tere Recarens e Ignasi Aballí. Ambos participaron en *Looking Further. Thinking Trough*²⁰⁵ una exposición de artistas de Barcelona en el Museo de Reykjavík en la que también participaban, entre otros, Mabel Palacín y Antonio Ortega. Tere Recarens mostraba *Besenrien*, el video en el que aparecía saltando en paracaídas sobre Berlín barriendo las nubes. Ignasi Aballí presentaba una nueva versión de *Errores*: esta vez como una serie de vinilos negros, que forman una especie de pinacoteca o exposición sobre el muro, que Ignasi Aballí borraba con Tipex de tal manera que finalmente la superficie quedaba blanca, como una pintura borrada. El trabajo de Ignasi Aballí implicaba una referencia a actitudes como las de Robert Rauschenberg en 1953 cuando borró y firmó como propio un cuadro de Willem De Kooning y era uno más de sus intentos por hacer pintura sin ninguno de los elementos que la definen: sin trazo del artista, sin narrativa, sin representación, sin nada que contar. En definitiva una reflexión sobre el trabajo del artista como

²⁰⁴ NICKAS, Bob. *Live Free or Die*. Dijon: Les Presses du Reel, 2000. p. 112.

²⁰⁵ TORRES, David G. (com.). *Looking further, thinking through* (Catálogo de la exposición en Reykjavík Art Museum – Hafnarhus, Reykjavík en abril-mayo de 2004). Barcelona, ICUB-Ajuntament de Barcelona, 2004

alguien que no hace nada, y así la valoración de un trabajo que no lleva a ningún sitio. De hecho *Errores* pertenecía a un grupo de obras de Ignasi Aballí que parecían afectadas por aquel mal que Enrique Vila-Matas retrataba en *Bartleby y compañía* la de los escritores que sienten la ‘pulsión negativa o la atracción por la nada’ que acaban no escribiendo o, mejor, que hacen de hacer nada su obra. Mientras en su vídeo Tere Recarens también aparecía borrando. La conexión entre borrar y corregir con Típex era evidente y manifestaba la conexión entre los trabajos de uno y otro artista.

Esa conexión vendría a corroborar la idea de que el arte se produce en contextos concretos en los que trazan ligámenes intensos y que por eso es una actividad discursiva, porque unos artistas discuten con otros. En concreto la conexión entre Aballí y Recarens ponía en evidencia cómo tras la afirmación lúdica, vitalista y rebelde del trabajo de ella hay un entroncamiento con las estrategias conceptuales. Entre ambos se abría ese espacio sugestivo del que hablaba Robert Nickas. Un espacio construido por la herencia de Dadá ya que sin duda en el desarrollo de una ‘pulsión negativa’ el referente que aparece en el paisaje es Dadá.

5.5. Post-performatividad y experiencia

5.5.1. Los rastros de la recuperación de la performance, la actitud y la experiencia

Las prácticas que recogía el Club 7, de las que hacía un acto de proselitismo, dedicación y reivindicación, estaban ligadas a la performance. El ideario del Club 7 no era tanto una apuesta en la senda de los manifiestos de algunos movimientos de las vanguardias como el *I am for a art* de Claes Oldenburg en 1961 en el que proclamaba un arte que se mezclase con la suciedad de la vida o los manifiestos Dadá llamando a la subversión, como una defensa de carácter lingüístico, es decir, una defensa de la performance y el arte de acción de manera decidida. Desde el arte de acción se reivindicaba una cierta oposición frente al mercantilismo del arte objetual comercializable y la temporalidad extensa de la exposición como su mecanismo de validación. Frente a ello la performance parecía oponer su carácter efímero y su característica eventual. Sin embargo, esa reivindicación también implicaba una reclamación institucional. Entre las premisas del Club 7 estaba ejercer una programación estable, al margen de quedar ligada la performance a la inauguración como acto festivo o ilustrativo. El mismo Joan Casellas en numerosas entrevistas y escritos²⁰⁶ ha reclamado un espacio institucional para la performance, aunque básicamente lo

²⁰⁶ BERTRAN, Albert. “Joan Casellas: «Mi suegro me dijo: '¿Sabías que Duchamp estuvo aquí?' »” En *El Periódico* <https://www.elperiodico.com/es/sociedad/20150901/joan-casellas-mi-suegro-me-dijo-sabias-que-duchamp-estuvo-aqui-4473539> (08.03.19)
<https://www.emporda.info/cultura/2017/03/24/joan-casellas-parla-lart-daccio/349500.html> (08.03.19)
<http://www.tea-tron.com/globosonda/blog/2013/02/20/encuentro-con-joan-casellas/> (08.03.19)

ha hecho desde la negación, es decir, desde la queja de la falta de atención por parte de los museos al arte de la performance. A pesar de que muchas de las exposiciones más significativas del contexto barcelonés y muchas de las prácticas de los artistas estaban atravesadas por la performance.

En efecto, exposiciones como *En l'esperit de Fluxus* o *Out of actions* estaban dedicadas al arte de acción y la performance. De la misma manera los trabajos de artistas como Antonio Ortega, Tere Recarens o Joan Morey estaban atravesados por la práctica de la performance aunque sus trabajos, al menos en el caso de Antonio Ortega y Tere Recarens, no fuesen estrictamente performances. De hecho el componente performático estaba implícito en los trabajos de artistas como Jordi Colomer, Mabel Palacín, Jordi Mitjà o Lua Coderch que, aun perteneciendo a generaciones diferentes pero cercanas, implicaban la presencia del cuerpo, la performatividad o la teatralidad. Obviamente todo ello tenía que ver con la recuperación de las estrategias conceptuales que habían llevado a unas prácticas que he calificado de 'post-neoconceptualismos'. Esos 'post-neoconceptualismos' tenían que ver con la puesta en práctica de trabajos que usaban la transdisciplinariedad y referentes formales del conceptual como el borrado, la clausura o la ausencia (en Ignasi aballí, Lua Coderch o Ignacio Uriarte).

La recuperación de claves performativas que llevaban a cabo trabajos como los de Antonio Ortega, Tere Recarens o Joan Morey, efectivamente enlazaban con la recuperación de las prácticas conceptuales en el seno de un contexto del arte institucionalizado. Y eran paralelas a trabajos de artistas como por ejemplo Francis Alÿs documentando pequeñas acciones de diversas caminatas por el mundo. De hecho, un trabajo como el de Francis Alÿs también ponía en evidencia los componentes de una condición biopolítica del sujeto. Es decir, esos trabajos tenían que ver con la puesta en primer plano de la actitud y la experiencia como instrumentos de un sujeto biopolítico. En este sentido enlazaban con las estrategias que Documenta X había institucionalizado bajo el título *Politics/poetics*.

La reintroducción del sujeto, que ja no era confesional en el sentido que tanto molestaba a José Luis Brea, sino desde la actitud y la experiencia como forma de posicionamiento político, era la estrategia que, marcada por *Politics/poetics* se instalaba en la consideración de las prácticas de numerosos artistas. La performatividad ya no se recuperaba desde una defensa lingüística, de hecho del arte de acción, sino que era asumida como una práctica incorporada entre las estrategias, modos y maneras en las que posicionarse como sujeto político a través de la actitud y la experiencia.

5.5.2. Efren álvarez, Mireia Saladrigues

En 2007 la antigua Galería Del Àngels cercana al MACBA cambió de ubicación y de nombre, pasó a llamarse Àngels Barcelona. Añadía la marca Barcelona en su nombre y hacía un replanteamiento de su estrategia y línea de artistas. Desde una programación en la que había incorporado algunas figuras herederas del informalismo catalán, en la nueva ubicación en la calle Fortuny evidenció desde el principio un intento por ligar las prácticas de artistas asociados a las estrategias conceptuales de distintas generaciones y contextos. Así tras exponer a figuras consolidadas como Pep Agut, que ya en el 2000 había hecho una gran exposición repaso de su trayectoria en el Macba, y Harun Farocki, videoartista con una amplia trayectoria internacional, la galería apostaba por dos artistas jóvenes, que estaban en torno a la treintena, Efren Álvarez y Mireia C. Saladrigues. Sus propuestas tenían una dimensión política, o bio-política, muy concreta, ya que aludían directamente al contexto social y político, una refiriéndose al contexto del arte de Barcelona y el otro en una crítica política más global. Para ello usaban los mecanismos de registro ligados a la teatralidad, la performatividad y el dibujo.

Cubría así un cierto hueco o dificultad de los artistas más jóvenes para dar el salto a las galerías y salir de los entornos de las convocatorias de Sant Andreu Contemporani, la Sala d'Art Jove, Can

Felipa u otras semejantes y frente al vacío de las antiguas programaciones de los project-rooms y el CASM. En un momento en el que el mercado global del arte aprovechaba la circunstancia de la crisis económica para agudizar la brecha y apostar por las grandes nombres como valor refugio. Es lo que quedaba patente en las ediciones de la feria Miami Art Basel, por ejemplo. Este fenómeno de recolocación del mercado del arte, más el desdibujamiento del entramado institucional del arte en Barcelona parecían ser uno de los motivos que provocaban tapón para la nueva generación de artistas, que también encontraba dificultades para abrirse al contexto internacional.

Justamente sobre la cuestión de la internacionalidad, sobre la idea de ‘salir fuera’ y sobre la discusión en torno al contexto local frente al contexto global, reflexiona la propuesta de Mireia C. Saladrigues. A partir de entrevistas a diversos críticos, comisarios y artistas de Barcelona había construido un guión que tres actores reproducían en una conversación de ficción en el vídeo titulado *Projecte E/F*. La conversación repetía algunos de los tópicos de esas entrevistas y retrataba una realidad conocida sobre los lugares comunes reiterados sobre ese anhelo de internacionalidad de la comunidad artística de Barcelona: el lastre que el franquismo había dejado, la falta de ayudas, la desarticulación del panorama barcelonés... Un retrato de la realidad de artistas, críticos y comisarios que dejaba una imagen triste y un retrato vergonzante, enfatizada por la puesta en escena: los tres personajes que manejaban la conversación parecían estar en un estudio en el Raval o Poble Nou, pero el acento y la dinámica de la conversación recordaban el de la zona alta de la ciudad. En realidad, realizaba el retrato hipster de una queja cómoda.

De ello se deducía un tono sarcástico que buscaba reflejar la realidad difícil del contexto del arte barcelonés tanto en términos de falta de recursos como también en ocasiones en términos de falta de ideas o cierta tendencia acomodaticia frente a la situación. Una de las peculiaridades era que ese componente crítico no quedaba en abstracto sino que durante el transcurso del vídeo los protagonistas detenían la conversación para explicar didácticamente quienes eran Dora García, Alicia Fràmis o que era el Premi Miquel Casablanques de Sant Andreu. De hecho, el propio

vídeo estaba afectado por la realidad y la actualidad del panorama. Afirmaba que Premi Miquel Casablanques era un proyecto finiquitado, y así había sucedido, solo que durante la grabación del proyecto de Mireia C. Saladrigues finalmente se había conseguido salvar la convocatoria. Parecía que entre ese y otros datos, dada la dimensión contextual y sincrónica de la propuesta, el vídeo corría el riesgo de mostrar datos obsoletos desde su misma primera exhibición. En cualquier caso el retrato entre sarcástico, irónico y vergonzante sobre el contexto artístico de Barcelona que hacía *Projecte E/F* y lo contextual de la conversación no sólo reflejaba el tipo de tópicos que circulaban por Barcelona, sino que eran aplicables en otros contextos como Berlín, París o Lisboa. De hecho así volvía a tener que ver con la cuestión de la internacionalidad que el propio vídeo planteaba o cuestionaba.

En la misma exposición, Efrén Álvarez aludía al panorama local con sólo cuatro dibujos en la entrada. Se trataba de dibujos que recordaban a los que se hacen mientras se atiende a clases o conferencias en los que se deja la mente divagar ante el aburrimiento. Los cuatro dibujos retrataban: la evolución del partido comunista ruso; cómo afectan a la monarquía las teorías de Adam Smith; las políticas de emigración del gobierno socialista de José Luis Rodríguez Zapatero; y las relaciones entre el antiguo partido de Convergencia i Unió y la familia Pujol. Los dibujos proponían caricaturas grotescas e irreverentes: la mano del entonces presidente Zapatero atravesaba varios culos hasta romper la cabeza de un niño, mientras otro se alimentaba de los restos. Los dibujos de Efrén Álvarez entroncaban con la tradición irreverente, crítica y ácida del dibujo desde los retratos de William Hogarth, en los que mostraba los excesos de su época, desentrañando una falsa moral que recubría prostitución o alcoholismo, y que recientemente había mostrado CaixaFòrum, pasando por Robert Crump y hasta Mark Lombardi y sus dibujos en los que reflejaba las relaciones entre poder, dinero y abusos. En este sentido, a partir de la tradición de la tira cómica y del dibujo como herramienta de crítica, la irreverencia, acidez y frescura de los dibujos de Efrén Álvarez formaban parte de una actitud que recuperaba para el espacio del arte un lugar para la denuncia y la crítica desde el uso del humor.

5.5.3. Pauline Fondevila

Con más antigüedad pero en una trayectoria paralela a Àngels Barcelona, la galería Estrany-de la Mota había contado básicamente con artistas ligados a la primera generación de inicios de los noventa. Ignasi Aballí era un caso idiosincrático ya que el artista siempre ha trabajado con esta galería en Barcelona. Pero por Estrany-de la Mota también pasaron artistas como Pep Agut, Francesc Abad o Eulàlia Valdosera. Y al igual que Àngels Barcelona a mediados de los años 2000 iniciaba la colaboración con artistas que suponían una renovación generacional: Francesc Ruíz, Bestué-Vives o Pauline Fondevila. El caso de Pauline Fondevila era especialmente significativo. Irrumpió en el panorama barcelonés en 2004. Proveniente de Francia y a resultas de una residencia en Hangar se estableció en Barcelona y colaboró con diversos agentes de la ciudad e iniciativas significándose como un agente especialmente activo en muy poco tiempo: en la presentación de un póster en Hangar Obert; en la exposición *World Painting* en la misma galería Estrany-de la Mota; o en un trabajo de comisariado en colaboración con David Bestué organizando la exposición de los seleccionados del Premi Miquel Casablancas en Sant Andreu. Tras toda esa actividad, en 2006 exponía por primera vez una muestra individual en su galería de Barcelona.

En todas aquellas apariciones ya mostraba algunos de los rasgos de su trabajo individual: usar el dibujo como mecanismo y recurso para trazar una especie de mapas personales hechos de diversas referencias. Por ejemplo, en el mural que presentó en *World Painting* mostraba un listado de nombres con los que sentía afinidad personal, sentimental y artística. El trabajo sobre referencias personales formaba el nudo de su obra. En su exposición en Estrany-de la Mota, un mural titulado *Share the darkness* (un título que ya había utilizado para el póster que produjo en Hangar Obert) mostraba los nombres de sus referentes como un vómito sobre el muro, casi como un ‘dripping all over’ que configuraba un mapa mental. En la serie de dibujos que daba título a la exposición, *Una extraña mañana de febrero en Gijón (Parte II)* la referencia al dibujo mental configuraba una especie de ensueño que fluye de un dibujo a otro como una ola.

Pauline Fondevila usaba el dibujo como un medio directo e inmediato para el trazado de mapas mentales. Recogía la formulación de André Breton sobre que el pensamiento se hace en la boca para aplicarlo a la mano como generadora de pensamiento en el divagar dibujando entre referentes. A resultas de ello sus dibujos tenían ese aspecto de desorden, de vomitera, ola o 'dripping'. De tal manera que el dibujo estaría ligado a un vaciado del sujeto ni expresivo ni arrogante afirmación del yo. Un sujeto que se mostraba construido a partir de referencias, hecho desde los márgenes, fragmentario y explicado a través de otros. El dibujo era así al mismo tiempo un recurso que ligaba el trabajo a las ideas, a la impresión personal y por tanto al sujeto, pero que mostraba un sujeto en construcción y fragmentario. Así establecía un complejo mundo de referencias que iban desde Goya, a Maurizio Cattelan, pasando por Los Planetas, Jeff Wall, Gilbert & George o Little Nemo.

Ese vaciado subjetivo se manifestaba en la omnipresencia de un personaje llamado 'P.' identificado tanto con la propia Pauline como con Pinocho, al asumir uno de los rasgos característicos físicos de la artista, una nariz destacada, e identificarse con el personaje italiano. Al mismo tiempo, la nariz de Pinocho servía para insistir en la voluntad de vaciado personal y poner un interrogante de duda: Pinocho en tanto que el gran mentiroso. De hecho, ese personaje 'P.' aparecía representado en una escultura de madera, como Pinocho, articulable: una especie de retrato de la artista manipulable.

5.5.4. David Bestué, Marc Vives y *Black Tulip*

Marc Vivés había colaborado en varios proyectos con David Bestué desde 2002 cuando aun eran estudiantes de Bellas Artes. En *Acciones en Mataró*, que realizan en 2003 documentaban una serie de acciones mínimas realizadas en las calles de Mataró, desde mensajes ocultos, leves gamberradas o mínimas acciones poéticas. Pilar Bonet escribe sobre los referentes de los que

partían para la realización de las acciones: “La influencia de nombres como Gabriel Orozco o Félix González Torres, la fascinación por las acciones de Weiss y Fischli, los souvenirs de Carlos Pazos, las prácticas situacionistas o el potencial del teatro del absurdo”²⁰⁷. Utilizaron la misma mecánica de acciones a medio camino de la cita y el absurdo documentadas en vídeo para *Acciones en casa* de 2005 y *Acciones en el cuerpo* de 2006. Finalmente en 2008 presentaban *La confirmación* en el CASM, un proyecto en el que aquellos elementos anecdotarios que jalonaban la narrativa de los vídeos se transformaba en una gran instalación que funcionaba de manera semejante a una atracción de feria, aquí el performer o quien performeaba la obra era el espectador. En los proyectos del tandem Bestué-Vives la referencia performática era evidente desde los títulos que se referían a acciones, pasando por las referencias constantes a artistas de la performance, hasta la incorporación de narrativas con los propios cuerpos o usando al espectador.

Después de pasar por la selección oficial de la Bienal de Venecia del año 2009 y de realizar una última exposición de acciones en la Fundació ‘la Caixa’ en 2001, David Bestué y Marc Vives dejaron de trabajar de manera conjunta. Mientras el primero desarrolló diversos proyectos en los que ha reflexionado sobre los parámetros de la arquitectura moderna a partir de anécdotas y analogías formales que aparecían en las series de acciones, Marc Vives por su parte ha desarrollado una actividad más cercana a la performance.

En 2013 su primera exposición de la que había sido la galería de los dos artistas, Estrany-de la Mota, llevaba por título *Nou origen* como una manera enfática de señalar que se trataba de un nuevo origen, al mismo tiempo que Marc Vives se cobijaba bajo el nombre ‘Black Tulip’, que hablaba de su trabajo como si tratase de un colectivo, camuflando la autoría. La exposición tenía lugar por etapas: desde su inauguración vacía en la que únicamente había puesto en marcha un montacargas anulado desde hacía años, y así recuperaba uno de los iconos del arte conceptual, inaugurar una exposición vacía; para en unas semanas llenar las paredes con un andamio; más

²⁰⁷ <https://www.calcego.com/artistas-y-obras/bestue-david-vives-marc/acciones-en-mataro/> (03.10.2018)

tarde cubrirlo e ir proponiendo un laberinto y un espacio confuso en el que además fue incorporando elementos audiovisuales. Como colectivo camuflado en Marc Vives o como artista escondido en el colectivo 'Black tulip', en cualquiera de los casos, buscaba cuestionar el espacio de la exposición y señalar su carácter performático.

5.5.4. Núria Güell

Núria Güell empezó a exponer en el panorama barcelonés a partir de 2010 con un tipo de trabajo en el que relacionaba práctica performática y compromiso político y social, de tal manera que sus proyectos enseguida obtuvieron un importante eco en el circuito. De hecho, a pesar o por ser justamente un trabajo en el que la dimensión política ha sido tan importante en 2013 presentó su primera exposición individual en la galería ADN en la que mostraba una selección de los proyectos más destacados que había realizado hasta la fecha.

En *Ayuda Humanitaria* de 2013 cuestionaba la ley de extranjería llevando al extremo su implicación personal. Convocó un jurado formado por trabajadoras sexuales cubanas para encontrar un marido con quien casarse y con el que efectivamente se casó, de tal manera que el residente cubano obtuvo la residencia española. Una vez en el Estado español se separaron. Esa mecánica en la que implicarse personalmente en los proyectos, caracterizará sus propuestas, ligando performatividad y acción política en la línea de artistas como Santiago Sierra, Teresa Margolles o el colectivo Democracia. Para denunciar la situación de los presos en el limbo legal de los CIES en España, Núria Güell estableció relaciones epistolares con muchos de ellos, que tras pasar la correspondiente censura por parte de los estamentos políticos, judiciales y policiales ha expuesto a modo de archivo, mostrando la contradicción de un estado que se califica de democrático pero que lleva a cabo prácticas de exclusión de determinados ciudadanos. De la misma manera, organizaba conferencias en las que explicaba sistemas para acabar con el sistema

bancario patrocinadas con entidades financieras o ha planificado el robo de una sucursal bancaria depositando sus instrucciones en una caja de seguridad.

En la línea de artistas como Hans Haacke, en el caso de Núria Güell no se trata tanto de que utilice recursos del arte conceptual, sino que ha usado el arte como un canal, como una herramienta a través de la cual plantear algunos conflictos sociales. De hecho, la galería o el museo aparecían como altavoz. Sobre la eficacia política de sus trabajos, la misma Núria Güell declaraba: “Creo que funcionan más a nivel filosófico, de potencia política, que a nivel de cambio del sistema. Pretenderlo me parece ingenuo. Operan a un nivel micropolítico, y es que las personas que han formado parte de la acción viven un pequeño desplazamiento donde se expandean los límites de lo que sería posible. Creo que este es el máximo al que pueden llegar este tipo de proyectos, que no es poco. Lo que veo más político ahora mismo es generar transformaciones a nivel subjetivo y expandir límites a nivel micropolítico”²⁰⁸. Esa conciencia de la imposibilidad de ser efectivos políticamente desde el arte más allá de la afectación en lo personal, tenía un sentido muy cercano a como planteaba diez años antes Catherine David la Documenta X bajo el título, que da la rubrica de este apartado, Politics/Poetics.

208 <https://onmediationplatform.com/docs/entrevista-a-nuria-guell/> (03.10.2018)

6. Conclusión

6.1. ‘Neo-academicismo’ contemporáneo

Apenas un año antes de que Damien Hirst visitase *New York Art Now* en las salas de la primera sede de la Saatchi Gallery en Londres, Mabel Palacín visitaba *L’art i el seu doble* en la antigua sala de exposiciones de la Fundació ‘la Caixa’ en el Palau Macaya del Passeig de Sant Joan de Barcelona. El neoyorquino Dan Cameron era el comisario de ambas exposiciones. La de Londres tenía lugar el otoño de 1987 y la de Barcelona, efectivamente un año antes, en otoño invierno de 1986-87. Ambas muestras tenían la misma intención: enseñar el trabajo de artistas del contexto artístico del Nueva York de entonces que proponían la reactivación de prácticas conceptuales, Minimal, neo-Pop y neo-Dadá basadas en estrategias apropiacionistas, cargadas de ironía, ideología, posicionamiento político y social, uso de nuevos medios y voluntad de cuestionamiento del sistema del arte. La lista de artistas en ambas exposiciones también era semejante. De hecho, la exposición de ‘la Caixa’ enfatizaba aun más que la de Londres los aspectos relacionados con apropiacionismo y posicionamiento político ya que incluía, además de los trabajos de Jeff Koons o Haim Steinbach, los de Barbara Kruger o Sherrie Levine. Ambas exposiciones reflejaban a una generación de artistas estadounidenses cuyas prácticas significaban un corte frente a la primacía de la pintura de los años ochenta. Prácticas que efectivamente se anclaban en estrategias que se habían llevado a cabo durante el conceptual y que aparecían retratadas en el libro de Lucy Lippard: *Six Years: the Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972; A Cross-Reference Book of Information on Some Esthetic Boundaries*. Así que las exposiciones de Dan Cameron mostraban a una generación de artistas estadounidenses que

recuperaban todas aquellas prácticas apropiacionistas, documentales, pero también Pop y Minimal.

Las diferentes exégesis sobre la gestación de la generación de artistas británicos de los años noventa, los YBA's, relatan el impacto que esa exposición y otras sobre minimalismo y arte conceptual tuvieron en Damien Hirst y compañía. Relatan cómo Damien Hirst era un asiduo en las exposiciones Saatchi. Martí Peran ha hablado del mismo impacto que *L'art i el seu doble* tuvo en artistas de Barcelona²⁰⁹. Artistas que en ese momento estaban estudiando o iniciando su trayectoria. Si Damien Hirst encerrando objetos o animales en formol copiaba las urnas de Jeff Koons (que a su vez copiaba las estrategias de repetición minimalista pero incorporando objetos pop), artistas como Mabel Palacín se fijaban en el uso de los eslóganes de Barbara Kruger o el uso de la fotografía como medio de expresión de Cindy Sherman. O, como mínimo, podían identificarse con ese tipo de prácticas que suponían un corte frente a la primacía de la pintura heroica de los ochenta.

Dos exposiciones muy semejantes y cercanas en el tiempo, en dos contextos diferentes tuvieron un impacto muy semejante y a la postre supusieron el inicio de un relevo generacional en las prácticas de los artistas. Este ha sido un punto de anclaje de esta tesis: que a partir de los noventa se produce un cambio generacional que coincide con un cambio en las maneras de enfrentarse a la producción artística.

El efecto precipitador que tienen esas dos exposiciones y la comparación entre Londres y Barcelona ha servido además como elemento detonante para establecer los puntos básicos de esta investigación. En primer lugar, la propia comparación Londres/Barcelona permitía desarrollar la idea de que las prácticas artísticas se generan desde contextos. Es decir, frente al modelo de capitalidad única en arte o incluso frente a la idea de un internacionalismo más o menos difuso, el impacto de una exposición en una determinada generación de artistas en un lugar concreto

²⁰⁹ PERAN, Martí. "10 apuntes para una década". En <http://www.martiperan.net/print.php?id=18> (04.09.18)

asentaba la idea de que la producción artística se genera desde contextos específicos. Así Barcelona aparecía como un contexto artístico específico, que sin embargo, como un nodo, se relacionaba con otros nodos. La perspectiva contextual de la producción artística aparecía en relación a una doble discusión: por un lado, la puesta en duda de la única capitalidad artística; y, por otro lado, la consolidación de la globalización como fenómeno que se inicia o explota en el paso de los años ochenta a los años noventa del siglo XX.

Así Barcelona aparecía como un contexto de estudio en un marco globalizado a partir de los años noventa. Este ha sido el contexto de análisis y objeto de estudio de esta tesis. De tal manera que, a partir de *L'art i el seu doble* se han analizado una serie de acontecimientos que fueron trabando el contexto artístico barcelonés: desde las reflexiones de José Luis Brea tanto en su ensayo *Las auras frías: el culto a la obra de arte en la era postaurática*²¹⁰ —en el que por primera vez marcaba las características de una generación relevante y señalaba cómo implicaba un retorno a las estrategias del conceptual—, como en *Anys 90. Distància Zero* —la primera exposición que intentaba mostrar sin distancia las características y los principales agentes de la nueva generación de artistas—; hasta las exposiciones que recuperaron las prácticas conceptuales de los setenta como *Art es just un mot. Idees i actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980*.

En segundo lugar, las exposiciones de Dan Cameron implicaban el retorno de las actitudes y estrategias del conceptual, el Pop y el Minimal reappropriado por una nueva generación de artistas de Nueva York. La nueva producción artística enmarcada en la globalización y desde una perspectiva contextual aparecía caracterizada por dos elementos: el retorno o recuperación de las prácticas ligadas al conceptual y el uso de ‘nuevos medios’. Empezando por el final, ‘nuevos medios’ era una terminología paralela a intredisciplinariedad que se empleaba para referirse al uso de lenguajes artísticos como la fotografía o el cine. Frente a esas terminologías hemos intentado demostrar como desde una perspectiva contemporánea era más adecuado hablar de la condición transdisciplinar de las producciones artísticas. Transdisciplinariedad implicaba que las disciplinas

²¹⁰ BREA, José Luis. *Las Auras Frías: El Culto a La Obra De Arte En La Era Postaurática*. Barcelona: Anagrama, 1991

son usadas o atravesadas, de tal manera que los artistas no son fotógrafos, pintores o videoartistas, sino que hacen uso de la fotografía, la pintura o el vídeo según las necesidades de cada proyecto. Así, hemos visto un cambio de perspectiva en la producción artística marcada por la transdisciplinariedad: la aparición del proyecto como referente de trabajo para los artistas. De tal manera que en la terminología que se adopta para hablar de arte desde los años noventa aparecen términos aliados con la idea de proyecto y no de obra definida acabada. El proyecto pone a las ideas por encima de la forma o el lenguaje y da importancia al proceso. Esa característica procesual es la que señalaba Nicolas Bourriaud en sus ensayos *Estética Relacional y Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*²¹¹.

Estas han sido las dos claves que han trazado el argumentario de esta tesis: la recuperación de las estrategias conceptuales y la condición transdisciplinar de las prácticas artísticas. En este sentido, la práctica de Ignasi Aballí ha mostrado de manera evidente los rasgos de la recuperación del conceptual, no solo en sus propuestas expositivas sino incluso en textos elaborados por el artista en los que mostraba su filiación con el arte conceptual. Por otra parte, Mabel Palacín parecía un claro ejemplo de artista transdisciplinar: desde la fotografía al vídeo para incluir aspectos de teatralidad.

Aunque retorno conceptual y transdisciplinariedad aparecían muy ligados. Efectivamente el arte conceptual está asociado a la transdisciplinariedad en la medida en la que ponía las ideas por encima de la formalización. Así, el conceptual asumía prácticas documentales que implicaban la utilización de la fotografía o el vídeo. Fotografías o vídeos que registraban acciones o performances, es decir, de nuevo prácticas híbridas y transdisciplinares que incorporaban elementos como la teatralidad. Todo ello ha formado parte de la ortodoxia del arte desde los

²¹¹ BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editores, 2008 (1998); *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editores, 2007 (2000).

noventa: por ejemplo en los casos estudiados de las acciones de Tere Recarens o los experimentos de Antonio Ortega.

Si en el contexto de la investigación ha sido relevante la coincidencia de las exposiciones de Dan Cameron en Londres y Barcelona, también lo es que finalizando la etapa de formación universitaria Antonio Ortega asistiese a las exposiciones *Art es just un mot. Idees i actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980* y *Anys 90. Distància Zero*, ambas en el Centre d'Art Santa Mònica. Como también es significativo que decidiese realizar una residencia de un año en 1999-2000 en Londres (ya que hemos establecido una comparativa paralela entre la capital británica y Barcelona). De hecho, el trabajo de Antonio Ortega no solo mostraba el engarce de la recuperación de las prácticas conceptuales con la transdisciplinariedad, sino cómo el retorno conceptual tenía que ver con la puesta en puesta en relevancia de la condición política e ideológica de las prácticas artísticas.

En efecto y siguiendo a José Luis Brea en una de sus expresiones más afines, de manera rizomática la ortodoxia del arte que se asienta a partir de los años noventa y que es el objeto de estudio de esta tesis, caracterizada por el retorno del conceptual y la transdisciplinariedad, va sumando capas. Empezando por la reintroducción de la performance y la documentación, que conlleva la aparición de la fotografía y el vídeo como formas de registro, pero también como lenguajes disponibles; para continuar con la condición política de las prácticas artísticas. Una condición política que en el contexto globalizado del arte quedaba definida en la Documenta X de Kassel dirigida por Catherine David bajo el título *Politics / Poetics*.

Última capa del rizoma: la recuperación de las prácticas conceptuales y la condición política del arte que proponía Catherine David en la Documenta X coincidía programáticamente con las intenciones del MACBA. El MACBA, inaugurado en 1995, es el punto de anclaje en el que explota la construcción del contexto artístico barcelonés. En efecto, para repasar la construcción del panorama artístico barcelonés era necesario revisar la construcción institucional de ese

panorama. De hecho, la globalización implicará la globalización del sistema del arte y, más allá, la globalización de su sistema institucional, es decir, de los museos, centros de arte, eventos, bienales, etc. que configurarán el contexto del arte contemporáneo.

Quizás ahí esté la diferencia más destacada que en esta tesis hemos podido señalar entre la producción desmaterializada, transdisciplinar y política del arte conceptual de los años setenta y su recuperación en los noventa. Mientras, la producción artística de los años setenta se dio en un marco de rechazo de la institución arte y, al mismo tiempo, de falta de recursos o inexistencia de un contexto institucional trabado (especialmente en Barcelona y España), su recuperación en los años noventa se produjo en un contexto de auténtica explosión en la construcción de infraestructuras destinadas al arte contemporáneo. De nuevo de manera rizomática, todo ello efecto de la globalización y los procesos de turistización de las ciudades.

En ese contexto institucional es donde se configuran las prácticas artísticas contemporáneas desde la suma de elementos conceptuales y transdisciplinares sin que se haya producido un nuevo corte epistemeológico como el que supuso el paso de las prácticas pictóricas subjetivistas de los ochenta a la adopción de la transdisciplinariedad en los noventa. Así, en el marco de estudio de la tesis hemos analizado producciones que ya no son herederas o recuperan las prácticas conceptuales de los setenta. Artistas que, de la misma manera que esa recuperación se produjo a principios de los noventa a través de los artistas americanos presentes en *L'art i el seu doble* y no solo directamente de las prácticas de los setenta, han adoptado la transdisciplinariedad y el conceptualismo desde un contexto en el que esas prácticas ya estaban asentadas. Y todo ello, insistimos, en un contexto institucionalmente construido y fortalecido. Eso es lo que nos ha llevado a hablar de un ‘neo-academicismo’ del arte contemporáneo.

6.2. Una exposición provisional sobre los noventa

Esta tesis entró en la fase final de redacción en plena pandemia provocada por el virus covid-19. Un dato que no tendría más relevancia en este contexto que la que ha podido tener para todos nosotros, seres humanos mortales en este planeta, es decir, un dato de relevancia total en nuestras vidas. Pero, además, en el marco específico de esta investigación la pandemia ha sido relevante en dos aspectos.

El primero es muy concreto.

En marzo de 2020 tenía que inaugurar en el MACBA una exposición que trataba directamente uno de los elementos de análisis de esta tesis. La exposición era *Acción. Una historia provisional de los 90*. Se trataba de una exposición sobre los noventa y en concreto sobre el arte de acción y la repercusión de la performance en las prácticas artísticas. Si la tesis defendida aquí tenía que ver con la recuperación de las estrategias de los artistas del conceptual en los noventa y en concreto de la performance, es evidente que la exposición podía arrojar alguna luz a la investigación o que por lo menos era necesario tenerla en consideración dada la coincidencia de argumentos.

Obviamente, la inauguración quedó postergada durante el confinamiento, entre otras cuestiones que claman al cielo, porque el museo permaneció cerrado. Finalmente la exposición se abrió al público el 10 de julio de 2020.

Una de las ideas que defiende esta tesis es cómo las actitudes del conceptual, por ejemplo la desmaterialización de la obra de arte vía performances, documentación, etc., regresa en los noventa en un contexto de progresiva institucionalización. Desde la perspectiva de los setenta podría parecer una contradicción la institucionalización de prácticas dematerializadas como la performance. Sin embargo, la recuperación de la performance en los noventa justamente se asentaba en el paradigma de que las prácticas desmaterializadas provenientes del conceptual buscaban, se encontraban o se producían desde la institución arte. Así, en este sentido, no sorprendería la constante reclamación de visibilidad para la performance que surgió en el contexto de Barcelona en los años 90. Especialmente Joan Casellas había denunciado en diversas ocasiones que la performance estaba excluida del sistema institucional del arte. O que cuando aparecía lo hacía de manera anecdótica. De hecho, la formación del Club 7 dedicado a la promoción del arte de acción era un intento por reclamar un espacio estable para la performance (por minoritario que entonces fuese). De todas formas, la reclamación de un espacio institucional para la performance, como si este no existiese, contrastaba con el hecho de que un repaso a las programaciones de las principales instituciones del momento mostraba la vigencia de la performance y la performatividad: Jana Sterbak, Ana Medieta y Fluxus en la Fundació Tàpies, *Out of Actions* en el Macba o Sophie Calle y Rirkrit Tiravanija en la Fundació 'la Caixa'. En definitiva, la reclamación de un espacio institucional para la performance, o la denuncia del silencio sobre las prácticas performativas de las instituciones artísticas, en realidad se refería al silencio o falta de atención hacia el arte de acción producido desde el contexto barcelonés.

Probablemente, solo era cuestión de tiempo que tal proceso de absorción institucional se produjese. Efectivamente, *Acción. Una historia provisional de los 90* hacía un repaso a muchas de las prácticas ligadas al arte de acción de los noventa: desde Oscar Abril Ascaso y su 'Low Tech Music', a Joan Casellas y su 'Arxiu Aire', pasando por Lluis Alabern o las *Fotoperformances* de Borja Zabala y muchos otros. Además conectaba mínimamente la documentación sobre las propuestas de festivales y lugares en los que tuvieron lugar performances (haciendo especial mención al Club 7, por ejemplo) con los primeros trabajos de Antonio Ortega o Tere Recarens.

Al mismo tiempo, la exposición trazaba un recorrido por prácticas ligadas a la performance en el conjunto del Estado español. Así se remontaba a la referencia al grupo ZAJ con Esther Ferrer, el grupo los Torreznos y las acciones de Pep Espaliu en relación con el SIDA.

Así que *Acción. Una historia provisional de los 90* insistía en una de las cuestiones que desarrolla la tesis: la revitalización de las prácticas performáticas en los años noventa.

6.3. Del muro de Berlín al Covid-19

Pero había un segundo aspecto en el que la irrupción de la pandemia ha sido especialmente significativa para el desarrollo final de esta investigación. Se trata de un aspecto discursivo, casi de carácter profético, en el que los efectos del covid-19 han afectado a estas conclusiones.

La premisa de esta tesis era que el proceso de globalización a partir de la disolución del bloque soviético, con la caída del muro de Berlín como hito fundamental, había tenido una afectación directa en el sistema de las artes. Veíamos cómo el proceso de globalización en arte iba acompañado de un cuestionamiento de la idea de capitalidad artística, la puesta en duda de un arte occidental superior, la apertura hacia nuevos contextos artísticos y su multiplicación. Todo ello aparecía acompañado de procesos como la explosión institucional. Y en términos de producción de los artistas suponía un retorno a las prácticas conceptuales de los años setenta y la apertura hacia lo que entonces se denominaban ‘nuevos medios’ o multidisciplinariedad y que aquí hemos optado por llamar transdisciplinariedad. La tesis desarrolla la hipótesis de que en Barcelona, como en otros múltiples contextos, aparecía una nueva generación de artistas, creadores y agentes a partir de los años noventa en un contexto que desde entonces se caracterizaría por un triple fenómeno: la ‘explosión institucional’, el retorno del conceptual y la transdisciplinariedad. A eso lo calificábamos como un corte epistemeológico en el campo de las artes: el corte de la globalización, el corte de la nueva generación de los noventa, el corte que provocaban unas prácticas de regreso del conceptual y transdisciplinares. Un corte frente a la

producción anterior de los años ochenta considerada de manera genérica como un regreso a valores reaccionarios en arte tal y como hemos insistido retrataba el teórico José Luis Brea. Parte de las conclusiones de esta tesis, han pasado por considerar que ese corte había llegado para quedarse. Es decir, que desde los años noventa no se ha vuelto a producir un nuevo giro en la producción artística. Todo lo más, revisado el caso de Miami en comparación con la tendencia hacia la crisis de Barcelona, lo que se habría producido habría sido un incremento de la potencia o musculosidad del sistema institucional del arte internacional, básicamente el fortalecimiento del sistema mercantil del arte. Pero ese fortalecimiento del sistema mercantil no habría significado un cambio de paradigma. Insistiremos una vez más: a partir de los noventa se instaura un paradigma de las artes caracterizado por una producción anclada en el conceptual y transdisciplinar.

Así, esta investigación no solo es de extrema proximidad (el contexto de Barcelona en una mirada que abarca solo treinta años atrás), también tenía un anhelo prospectivo: no narraba una historia pasada, sino una historia caracterizada por unos modos de hacer que continúan presentes.

El potencial afirmativo hacia el futuro que implicaba considerar que se había producido un corte en la producción artística en el que continuamos instalados, ya no parece tan claro después de la pandemia. Hasta marzo de 2020 habitábamos en un mundo como si el preconizado fin de la historia y triunfo del capitalismo fuese un hecho, ya acostumbrados a la globalización, a haber hecho del arte un objeto de consumo y prestigio basado en ese retorno conceptual y transdisciplinar, en el que el arte contemporáneo como producción y como producto era reconocido, con un lenguaje propio reconocible (por ejemplo: un inglés internacional dedicado al arte, expresiones como bienalismo asumidas, incorporada la cultura del proyecto y la producción). El arte parecía instalado en una especie de cocina del arte contemporáneo: con algunas recetas y trucos era posible reconocer una producción contemporánea. Los más críticos y nostálgicos, desde Boris Groys a Martí Peran, hablaban de un neo-academicismo del arte

contemporáneo; y los más reaccionarios, desde Jean Clair a Ivan de la Nuez, criticaban un arte a la retaguardia.

Pero, desde el encierro doméstico, relacionándonos a través de zoom, jitsi, skype o teams y ante la incógnita de una crisis desconocida, ¿cómo no ya preconizar, sino ni siquiera avistar, un horizonte en que poder seguir afirmando que la producción artística continuará en la era de un neo-academicismo cuyo corte situamos a inicios de la década de los noventa? De hecho ¿podremos seguir hablando de producción artística tal y como la hemos entendido hasta ahora, sea transdisciplinar o multimedia?

Dicho de otra forma, si esta tesis afirma que el contexto de la globalización fue determinante en las formas que tomaron las prácticas artísticas a partir de los noventa ¿cómo no lo será la pandemia? o, más cauto, ¿podemos asegurar que la pandemia no tendrá una afectación potente en las formas de producción y distribución de la cultura? ¿Será posible seguir hablando de producción o proyectos en los términos en los que lo hemos hecho hasta ahora? Aventurándonos a hacer historia-ficción (al fin y al cabo esta es una tesis de extrema proximidad): ¿es posible que estemos ante los albores de un cambio sistémico de las artes semejante al que detectaba Larry Shiner con la consagración del capitalismo que supusieron la revolución francesa y la industrial? Si a partir de aquel corte empezamos a afirmar la idea del artista como sujeto independiente y toda una tecnología de distribución y consumo del arte, podría ser que la actual situación llevase a un cambio en el que reconsiderar la propia figura del artista, la idea del proyecto y del arte como producto único, ¿cómo hablar de teatralidad en un contexto en el que nos hemos quedado sin experiencia?

La construcción de un sistema institucional de las artes ha sido uno de los argumentos base de esta tesis. En octubre de 2020, en una de las pocas opciones de presencialidad universitaria, justo antes del segundo confinamiento, durante una visita con estudiantes a La Virreina. Centre de la Imatge, Valentín Roma, su director y compañero de departamento en esta facultad, insistía en

que era necesario replantearse las exposiciones, que el mundo ya no sería igual, que de hecho ya no era igual, y no se podrían hacer exposiciones como se han hecho hasta la fecha. No solo se refería a la pandemia, sino que la pandemia era el aviso. Valentín Roma planteaba cómo hablar en términos de multiculturalismo en pleno ‘black lives matter’, las revueltas producidas por los abusos policiales en Estados Unidos. ¿Qué expondrán los centros de arte y museos que tenga sentido exponer en un contexto global marcado por la telepresencialidad? ¿qué querrán, qué podrán explicar y cómo lo harán? Y si los turistas no vuelven a las ciudades ¿qué sentido tendrán los centros de arte y museos turistizados? Habrá que volver a mirar a lo próximo, a lo cercano y dirigirse a las personas.

Obviamente, como sucedía con el proceso de globalización, determinados sucesos sirven como hitos para poder marcar y relatar la historia (el muro de Berlín, las torres gemelas o la crisis del 2008), pero efectivamente los procesos son largos (desde la primavera de Praga en adelante, desde la guerra de Irak en adelante, o desde los procesos de especulación en adelante). De la misma manera, tal vez la pandemia sea la punta del iceberg de un proceso que entenderemos con la distancia. Un proceso en el que también habrán intervenido la irrupción de la generación nativa digital y las redes sociales o el replanteamiento de las maneras de comportarnos desde la sostenibilidad y la ecología. Tal vez recordaremos la irrupción del volcán Eyjafjallajökull de Islandia de 2010 y el bloqueo de todas las comunicaciones aéreas en Europa como una premonición.

Igualmente en arte podremos localizar claves en prácticas que ya ponían en duda la autoría, la producción o la exposición como fin, de la misma manera que en trabajos como los de Cyndy Sherman, Peter Halley o Sherrie Levine veíamos un puente entre la generación conceptual de los setenta y la de los noventa.

6.4. El fracaso del fin

En esta tesis se ha traído a colación en diversas ocasiones la referencia al fin de la historia de Fukuyama publicada a las puertas del proceso de globalización. Un texto que venía a loar el triunfo del capitalismo como una fórmula universal de bienestar. A la vista de los hechos es un texto que resulta como mínimo irónico sino fracasado. La propia historia ha respondido con contundencia: atentados contra las torres gemelas, guerra de Irak, crisis de las hipotecas basura, terrorismo internacional... Un ciclo de acontecimientos que ponen en entredicho ese fin de la historia y entre los que estamos viviendo el hasta ahora último episodio en forma de pandemia. Sin embargo, esta tesis sí que ha postulado que en el periodo de estudio de la investigación, desde principios de los noventa hasta casi ayer, en el campo del arte es posible que se haya producido tal fin de la historia si entendemos la historia del arte como suma de movimientos, de réplicas y contra-replicas. El postulado sería que al margen de las derivas y crisis socio-políticas y culturales, el sistema del arte a partir de los años noventa entró en el fin de su propia historia. De hecho tal supuesto se correspondería con la teoría de Mark Fisher del 'Realismo capitalismo' según el que afirma que efectivamente vivimos en el fin de la historia de Fukuyama, ya que a pesar de los cambios históricos, el mas importante y fundamental no varia: no hay un afuera del capitalismo²¹². En arte ese estado de estabilidad o de neo-academicismo habría provocado que los postulados defendidos en su día por José Luis Brea no se hayan visto refutados, sino refrendados constantemente. De hecho refrendados por el propio sistema del arte. Al fin y al cabo la

²¹² FISHER, Mark. *Realismo capitalista ¿No hay alternativa?* Buenos Aires, Editorial Caja Negra, 2018

exposición dedicada a la performance de los noventa en el MACBA recogía una profunda demanda por parte de performers como Joan Casellas por ser integrados en el sistema. Es decir, por hacer de la performance no algo exterior al sistema del arte, sino hacer de ella una institución. De alguna manera, este último gesto insistía en la capacidad fagocitadora de la institución, que hasta la fecha devoraba pero ahora recoge a aquellos que desean ser devorados.

Si José Luis Brea hablaba de auras frías, de estrategias de des-subjetivización del arte, de hibridación y nuevos medios, de cuestionamiento de la representación y de apertura del espacio del arte, todos esos elementos han formado parte de la definición de las prácticas artísticas desde los noventa en un entorno institucionalizado, de un nuevo academicismo. Un academicismo de cuño conceptual e institucional al mismo tiempo. Juan Albarrán Diego escribe en *Disputas sobre lo contemporaneo: arte español entre el antifranquismo y la postmodernidad* que “Brea había perdido la fe en la potencia transformadora del arte sobre la que había levantado sus propuestas curatoriales en los años noventa”²¹³. En 1980 Simon Marchan Fiz hablaba de un fracaso de la vanguardia, que la situación de recuperación de la pintura subjetivista y expresiva entonces era consecuencia del fracaso del proyecto de la vanguardia, veía un componente conformista en ese retorno a una sensibilidad pictórica, como un síntoma de la imposibilidad de transformación revolucionaria de la realidad que se habían impuesto las vanguardias²¹⁴. La sensación de fracaso del proyecto que había defendido en los noventa José Luis Brea sería diferente. Porque aquellas formas que había defendido en base a su potencial transformador las veía fracasadas no porque unas nuevas maneras las hubiesen desbancado (como había defendido frente a aquel arte de raíces reaccionarias), sino porque habían quedado desactivadas. Algo así como si el potencial transformador de las prácticas artísticas se hubiese quedado solo con la capa exterior de una estetización de formas políticas o en oposición.

²¹³ ALBARRÁN DIEGO, Juan. *Disputas sobre lo contemporaneo: arte español entre el antifranquismo y la postmodernidad*. Madrid: Exit. Producciones de Arte y Pensamiento, S.L., 2019. p. 25.

²¹⁴ MARCHÁN FIZ, Simón, “La utopía estética de Marx y las vanguardias históricas” en COMBALÍA, Victoria (ed.). *El descrédito de las vanguardias artísticas*. Barcelona: Editorial Blume, 1980. p45.

Sin embargo, de cara a detectar un posible nuevo orden post-fin de la historia del arte después de la pandemia, podríamos acogernos a cómo ese neo-academicismo ha intentado ser desbordado por pequeños eventos que han buscado situarse al margen de la institución arte, con trabajos limítrofes que no se han dejado asir con facilidad, prácticas que han buscado la posibilidad de desarrollarse en los márgenes. Prácticas que han mirado la posibilidad de desarrollar proyectos entre la literatura, el teatro, la performance, el arte... y que han hecho del apropiacionismo una estrategia creativa, desde la que generar relatos y experiencia. En *No más mentiras. Sobre algunos relatos de verdad en arte (y en cine, literatura y teatro)* intentábamos abordar el análisis de esas formas híbridas y trans anunciadas a partir de la crisis de la modernidad²¹⁵. Así, desde una perspectiva más amplia, el paradigma de formas de arte híbridas vendría de más lejos, abarcaría un marco temporal anterior a los noventa y cruzaría nuestra actualidad. La actual situación solo sería un impás en un proceso de democratización de las formas culturales a través del cuestionamiento de la unicidad de la obra de arte, la autoría única, etc.

Aún queda esperanza.

²¹⁵ TORRES, David G. *No más mentiras. Sobre algunos relatos de verdad en arte (y en cine, literatura y teatro)*. Barcelona, Como Ediciones, 2020.

6.5. Barcelona: blanca, gris y amarilla

Esta es una tesis sobre Barcelona. Una ciudad a la que le gusta pensarse y repensarse. Lo ha hecho en numerosas ocasiones, mirándose en París para construir su propia versión del plan Haussmann, durante las exposiciones Universales en el paso del siglo XIX al XX o en el siguiente paso de siglo entre los Juegos Olímpicos del 92 y el Fórum 2004. En todas esas ocasiones y en los 'in between' Barcelona era el sujeto de discusión. A la ciudad le gusta pensarse. Una historia recogida en novelas desde *La febre d'or* de Narcís Oller de 1890, pasando por *Vida privada* de Josep Maria de Sagarra de 1930, hasta *Últimas tardes con Teresa* de Juan Marsé de 1966. La ciudad ha dispuesto incluso sus propias instituciones en las que pensarse: La Virreina. Centre de la Imatge fue una institución bajo la dirección de Carles Guerra en la que como hemos visto parte de su función era pensar la imagen de la ciudad; o el CCCB como centro de cultura contemporánea de Barcelona es una institución que coloca al pensamiento sobre la ciudad en primer plano. También hemos repasado alguna de las muestras que han buscado mostrar la imagen del panorama artístico de la ciudad: desde las programaciones de La Capella y sus intercambios, hasta *Acción. Una historia provisional de los 90* dedicando una parte importante del recorrido a pensar la escena de la performance en Barcelona.

Josep Pla odiaba a la burguesía barcelonesa, detestaba su mediocridad y estrechez de miras. Él también escribió sobre Barcelona, críticamente, pensando que no conseguiría salir de esa 'grisor'. Mirarse al ombligo de manera condescendiente formaba parte de la 'grisor'. Sería la cara de la

moneda que menos nos interesa de ese pensarse y repensarse de Barcelona. La otra cara de la moneda caería del lado de Josep Pla: la capacidad para ser críticos y autocríticos. Barcelona tiene lo mejor y lo peor siempre a un milímetro de distancia.

Lo que hemos narrado aquí ha sido un breve capítulo en la historia de la ciudad en relación con la construcción de un panorama artístico. Eso nos ha hecho reivindicar la idea de contexto, de la práctica artística como una forma de trabajo en comunidad, de inteligencia colectiva. Al optar por estudiar determinados casos de estudio como metodología investigadora, es cierto que nos han quedado muchos nombres en el tintero y que darán para seguir ampliando la investigación. Pero, en definitiva, lo que hemos explicado aquí (y forma parte de las hipótesis de partida) ha pasado en otras ciudades con otros nombres. Lo que ha pasado en Barcelona es semejante a lo que ha pasado en otros lugares. Barcelona ha sido el caso de estudio sobre el proceso de institucionalización del arte que se inicia en los años noventa.

De la misma manera que en los noventa apareció una generación de artistas en Barcelona tan interesante como la de cualquier otro lugar, la manera como afectó la crisis del 2008 al sector del arte y cultural en Barcelona tampoco fue una cuestión única de esta ciudad, sino que afectó al conjunto de la producción artística global. Seguramente la ciudad turística que emergió tras los Juegos Olímpicos del 92 no regrese, porque no sabemos si los turistas volverán. Habrá que repensarlo todo. Ahora, serán necesarios otros planteamientos. Justamente, tal vez sea el momento de revisar, de volver a mirar a esos trabajos híbridos y trans al extremo, de pensar en una producción cultural más democrática. Tal vez ese sea el futuro post-pandemia en una tesis que trate el periodo posterior al fin de la historia del arte.

Habrá que esperar.

En una serie de pósters producidos coincidiendo con la crisis de 2008, Alex Gifreu recordaba un lema de Joe Strumer, líder de The Clash: “The future is unwritten”.

7. Anexos

7. 1. Aclaración sobre la naturaleza de los anexos.

Estos anexos incluyen una selección de entrevistas realizadas en el periodo entre 2005 y 2008.

Entre los entrevistados figuran el entonces director del MACBA, Manuel J. Borja-Villel, o el del CASM, Ferran Barenblit, así como entrevistas a algunos artistas significativos analizados o tratados en el conjunto de la investigación. Todas ellas fueron publicadas en diversos medios. En su conjunto han aportado material y multitud de datos para el desarrollo de la tesis. Para el lector también creemos que aportaran información complementaria. Una vez más se trata de material que oscila entre ser fuentes primarias y secundarias. Efectivamente, aunque están realizadas durante el periodo de estudio, como sucede habitualmente en las entrevistas, los sujetos ofrecen miradas históricas al trabajo realizado. Es especialmente llamativo en el caso de los directores de instituciones que expresan las líneas principales que han querido tratar y cuales eran las intenciones del museo o centro de arte.

7. 2. Entrevista a Manuel J. Borja-Villel, director del MACBA²¹⁶

P: En estos diez años el MACBA ha supuesto un gran cambio en la estructura de la ciudad; también el mismo museo ha cambiado mucho.

R: Hace casi ocho años que estoy aquí, pero hay algunas ideas que había empezado a trabajar en la Fundació Tàpies, no todo evidentemente, porque la Fundació tiene su especificidad, pero son las ideas que me impulsaron a cambiar de institución. Por ejemplo, el interés por repensar el modo en que los museos construyen las narraciones históricas, las estrategias de visibilidad, la necesidad de conferir al espectador un carácter de agente, un interés por la ciudad, por un espacio público... Empecé a trabajar en ello a partir de 1995/96 con la exposición de Craigie Horsfield en la Fundació Tàpies. También allí inicié una investigación concreta sobre cierto tipo de artistas como Marcel Broodthaers o Lygia Clark. Si tuviese que caracterizar de algún modo estos diez años, me referiría sin duda al intento de redefinir el museo como estructura política y de conocimiento, la voluntad de encontrar modelos nuevos que nos sirvan para entender el presente en el que vivimos y que sean capaces de favorecer nuevas formas de relación y de identidad. Algunos momentos claves fueron los generados en torno las movilizaciones del 2001 (*Antagonismos, Procesos Documentales y las Agencias*); y en el 2004, el proyecto *¿Cómo queremos ser gobernados?*

²¹⁶ TORRES, David G. "Entrevista a Manuel J. Borja-Villel" En *A-Desk*. Barcelona, septiembre 2006

P: No ha habido una evolución lineal.

R: No creo. Ha habido una evolución lógica: una cosa nos ha llevado a la otra, sin una actitud excluyente. Me hace gracia cuando nos acusan de ser talibanes. Si por talibán se entiende tener un programa monolítico, no ha sido así en absoluto. Aunque tampoco hemos hecho un programa ecléctico, en el que todo vale, no importa qué.

Seguramente esos comentarios tienen que ver con una etiqueta, que voluntaria o involuntariamente tiene el museo: 'lo político'. Lo que me preocupa de estos comentarios es precisamente el hecho de la etiqueta misma, del 'labelling'. Sin embargo, es evidente que el trabajo no se hace en abstracto, sino en un contexto en el que hay reacciones. El discurso de un museo se conforma no sólo con lo que dices, sino con cómo los otros te dicen. Por un lado, el tener una etiqueta o una marca ayuda a la comunicación, a que el museo ocupe un lugar y que, incluso, llegue a más gente. Pero por otro, puede reducir los planteamientos discursivos.

P: Pero esa etiqueta o ese contexto del museo, por ejemplo, en Ignasi Aballí revelaba nuevas lecturas sobre su trabajo.

R: Sí. Pueden ser útiles, pero las marcas son una forma de reduccionismo que va en contradicción con lo que es toda obra de arte. Y en concreto respecto a lo político. Lo político se ha convertido en una moda. Por eso también, sin renunciar a la dimensión política de la práctica artística, que está ahí, en el museo estamos haciendo énfasis en el conocimiento, en la poética. Si en el 2001 el programa giró en torno a *Las Agencias y Antagonismos*, hoy en día las referencias del museo son *Arte y utopía* y el Programa de Estudios Independientes. Ello no implica, espero que quede claro, renunciar a la dimensión política del museo, ni caer en una especie de escapismo, sino repensar la política desde la poética, como ya planteó en su momento Marcel Broodthaers.

P: Podrías explicar qué implican esas referencias y, entonces, ¿cuál es el programa del museo hoy?

R: Hoy por hoy los museos siguen utilizando equipamientos y estructuras de otra época, en concreto, las del museo burgués. El gran reto con el que nos enfrentamos es saber cómo cambiar

estas estructuras. Esto implica un cambio a varios niveles: la narración, el dispositivo de exposición, la forma de colecionar y la necesidad de entender el público como agente. Como narración se trataría de entender la historia como una articulación de pequeñas historias, como una sucesión de archipiélagos y no como un gran continente, por utilizar el símil de Edouard Glissant. Del mismo modo, tenemos que hablar de una cierta naturaleza teatral de la obra de arte, en la que ésta es por definición performativa, una especie de pre-texto que sólo tiene sentido cuando se actualiza. La obra tiene sentido cuando la actúa el espectador: es preciso su agenciamiento. El museo debe de crear los espacios en los que esa performatividad de la obra, apropiación o agenciamiento tengan lugar. Implicaría olvidar que una colección se hace sólo de objetos únicos. Por ejemplo, compramos una obra a Pedro G. Romero que de hecho puede tener todo el mundo. Es algo voluntario: cambiar leyes de derechos, de copy-rights, trabajar en Creative Commons. He intentado redefinir el museo como estructura política y de conocimiento. La popularización del arte no ha incidido en una profundización de la experiencia artística.

P: Pero, todo eso está ya en *Le processus créatif* de Marcel Duchamp o en *Un Coup de Dés* de Mallarmé. ¿Tratas de trasladar esa misma experiencia al museo?

R: Desde luego Mallarmé, Marcel Duchamp y Marcel Broodthaers son muy importantes en este museo. Su experiencia —aunque de un contexto histórico muy diferente, salvo en el caso de Broodthaers que es más próximo a nosotros— es importante para crear una estructura política y de conocimiento. Sus implicaciones afectan también a lo político y lo legal e, incluso, a lo administrativo. Al trabajar con las Agencias, por ejemplo, los procesos organizativos propios del museo, los que le vienen impuestos, quedaban afectados por otro tipo de procesos, más lentos o largos, distintos. Tengo muchas esperanzas en que ese cambio de experiencia del museo pueda experimentarse a través del Programa de Estudios Independientes. Por un lado, porque tiene mucha menos visibilidad y, por otro, porque su estructura es muy simple y, así, está libre de muchos de los condicionantes de la institución arte.

P: Lo has citado varias veces, pero: ¿qué es?

R: En estos momentos es una estructura académica, un programa educativo, pero me gustaría que evolucionase hacia algo que estuviese a caballo entre el college y el museo propiamente dicho. Eventualmente podría construir una colección, de otro tipo, no en un sentido fetichista de los objetos, sino entendiendo que la obra de arte y la práctica artística desde ese punto performativo del que hablaba.

P: En definitiva, crees que el sistema arte sobre el que trabajamos no se corresponde con los tiempos en los que vivimos.

R: Posiblemente no haya habido otro período en la historia en el que el arte haya gozado de una popularidad mayor que en la actualidad. Pero, esta popularización no ha incidido necesariamente en una profundización de la experiencia artística. Al contrario, cada vez es más evidente que el arte y la cultura corren el riesgo de ser absorbidos en el magma de lo social. Este problema es más grave, si cabe, en un país como el nuestro, con unas estructuras educativas y culturales todavía muy endebles. Por ejemplo, sabes que desde hace tiempo he criticado a ARCO, no tanto porque tenga nada a favor o en contra de la feria (ni contra sus responsables, que me ha parecido grandes profesionales), sino por el hecho de que una feria gozase de esa centralidad equívoca como estructura de conocimiento.

P: Es una idea extendida que ARCO ha creado un contexto artístico en España. Y tú te posicionas frente a ello. Recordando lo de talibán, tal vez tiene que ver con mantener una postura y defender ideas con radicalidad e intensidad. Quizá éstas son herramientas a recuperar.

R: Hay que recuperar palabras como intensidad y radicalidad, pero también seriedad y conocimiento. Justamente porque vivimos en un momento de gran banalidad. Se va a los sitios a reconocer más que a conocer, y reconocer es reconocer etiquetas. De nuevo, las estructuras culturales y museísticas tal y como están hoy en día fomentan este tipo de aproximación. Los museos se han convertido en fábricas de crear eventos. Posiblemente, hoy lo radical sería hacer como máximo una exposición al año... con la consecuente caída de visitantes, ¡claro!. Implicaría

crear una estructura que fuerce determinado tipo de acercamiento y haría que nos preguntásemos si con la aparente popularización actual del arte estamos realmente promoviendo una cultura popular. Los tres modos en que nos relacionamos con la obra de arte son el paseo, la negociación o la discusión y la contemplación. Ninguno de los tres son ni incompatibles ni intrínsecamente buenos o malos. La forma en que se plantea la experiencia artística en los museos hoy tiene que ver sobre todo con el paseo y su problema es que éste sigue basado fundamentalmente en el consumo, cuando debería partir de una perspectiva crítica. Del mismo modo, la discusión puede ser del tipo que se promueve desde el Palais de Tokio, pero podría ser de otro tipo. Y la contemplación no tiene porque ser forzosamente pasiva. Para que funcionen los tres habrá que cambiar los modos de hacer.

P: En medio de una mercantilización del arte en la que también participan los museos: ¿qué posibilidades ves a estos otros modos?

R: Si repasamos los catálogos de las casas de subastas y los comparamos con lo que está ocurriendo en lugares como Latinoamérica, por ejemplo, nos damos cuenta de que la separación entre un mundo de consenso, ligado a los medios de comunicación y basado en el mercado, y otro antagónico, en el que se busca la creación de redes y la circulación de opinión, es cada vez más acentuada. Hasta el punto de que quizás ya no sea posible una reconciliación (aunque ya sabemos que no podemos menospreciar la capacidad del sistema por absorber aquello que se le opone). Los museos, efectivamente, tienden a participar y a ser cómplices de las estructuras de mercado, y a favorecer esa absorción del arte por lo social de la que hablábamos antes. Pero, también pueden ser estructuras poderosas de conocimiento. La solución posiblemente consista en trabajar en escalas diferentes, generar espacios que fomenten la educación y el intercambio y crear redes de libre distribución. Nosotros colaboramos de manera estrecha y continuada con muy pocas instituciones. Son instituciones de una escala más pequeña que tienen más fácil, por escala, evitar caer en el mercantilismo del público. Pero desde el museo me niego a dejar que otros escriban la historia. A mí me gusta especialmente participar del montaje de las exposiciones, porque creo que ahí hay conocimiento. No quiero renunciar a este conocimiento. En los museos

de historia del arte encontramos la historia burguesa de los siglos XIX y XX. Pero, por ejemplo, ¿dónde están los anarquistas, que fueron tan importantes en Cataluña? Alguien tiene que narrar esas historias. Quizá lo veo así, porque de formación soy historiador.

P: Siguiendo con ese ejemplo, en el trabajo político del Grup de Treball hay una intencionalidad artística, en los pasquines y demás material anarquista, siendo muy interesantes, no la hay. Y la cuestión de la intencionalidad, si seguimos a Duchamp, es básica.

R: Pero también fue Duchamp el que, a través del ready-made reconoció de un modo implícito que la obra de arte no es neutra y que es el contexto, el discurso en el cual se inscribe, el que le confiere un significado. Una silla en una casa es un mueble, colocada sobre una peana en un museo es otra cosa. Y ese discurso del que hablamos no está hecho exclusivamente de obras de arte, sino que se inscribe en un contexto más amplio en el que la información, las ideas, etc. juegan un papel. Así que el aspecto documental de una exposición puede llegar a ser muy importante. Por otro lado, aunque la intencionalidad primera de un pasquín sea la información o la movilización, hay en ellos una dimensión estética que puede ser muy importante y cuya narración puede llegar a convertirse en alguna de esas pequeñas historias (los archipiélagos) de los que hablábamos.

P: Todo esto es lo que define, otra etiqueta, el ‘modelo MACBA’.

R: No fuimos nosotros quienes pusimos la etiqueta.

P: En cualquier caso, ese modelo siempre se ha definido a la contra.

R: En un principio lo que intentamos fue entender qué modelos existían, cuál era el modelo de museo moderno y cuál el que domina en la época posmoderna. Entendimos que era necesaria la búsqueda de otro nuevo. En ningún momento el término modelo quería tener nada de normativo o canónico, sino que se trataba de una categoría meramente historiográfica. Y también lo hemos utilizado porque nos fue bien como estrategia para tener cierto peso y adquirir

autonomía. Ha sido útil frente a los políticos y ha sido útil para ser más populares. Ha tenido sus ventajas, pero, claro, volvemos a caer en el problema de la marca y el reduccionismo.

P: Cuando la institución asume una función crítica: ¿no está usurpando el lugar natural del espacio crítico, su independencia? y ¿no lo está institucionalizando?

R: Es cierto que la crítica institucional se ha convertido en un género en sí mismo y que, como género, su capacidad de “redención” pasa más por la estructura de sus enunciados que por su propia efectividad política. Pero, por otro lado, no sé cuál es el lugar natural del espacio crítico de que me hablas. Me cuesta mucho pensar en un afuera del mundo en que vivimos en el que la pureza del juicio crítico sea factible. En este periodo del capitalismo cognoscitivo que nos ha tocado vivir no hay un adentro ni un afuera y más bien creo que ese espacio crítico se produce en las fracturas del sistema.

P: Hablas de la función crítica del museo. Pero, ser antisistema a veces es la manera de ser más fiel al sistema. En fin, no será que el museo cumple determinado papel ya asumido.

R: ¡Que somos los raros y ya está bien y que poco a poco te acabas convirtiendo en algo endogámico que no molesta! ¡Que en toda familia hay una oveja negra y está muy bien! Sí, es algo que puede ocurrir. Depende del juego y la capacidad para moverse en ese margen en el que puedes utilizar algo como el ‘modelo MACBA’ a tu favor. Y también de la voluntad de cuestionarse. Por eso lo fundamental es una ruptura estructural que aún no hemos hecho. De trabajar sobre un modelo a la contra, hemos pasado a trabajar en un modelo que dice lo que queremos ser.

P: Ese deseo de especificidad es explícito: en la página web aparecen casi programáticamente cuales son los intereses del museo.

R: El gran museo de la modernidad es el MOMA, que sirvió a la clase que lo organizó para entenderse y para darse a entender a los demás. Un museo tiene que crear modelos discursivos que nos hagan entender mejor el mundo en el que vivimos y que, a la vez, lo cuestionen. El gran

problema de la situación global de la que venimos hablando es la falta precisamente de ese discurso.

P: ¿Si el MOMA explica la historia del arte del s. XX, el MACBA quiere explicar la del XXI?

R: Obviamente. Pero, la suya era la historia de los continentes, la del s. XXI es la de los archipiélagos. Por lo tanto nuestra escala es mucho menor y asumible. Precisamente, la colección ha sido un gran handicap en el museo: desde el hecho absurdo de discutir sobre cuando empieza, hasta la realidad de que no se tenían fondos.

Además, si recuerdas, el listado de nombres que circulaba en un principio tenía algo de los 40 principales, tenía algo de esos rankings de artistas que se publican de vez en cuando basados en los precios que sus obras alcanzan en las subastas...

P: Un canon.

R: Un canon de mercado. Pero, lo cierto es que una gran parte de los museos actuales responden a estos parámetros. La especificidad de Barcelona era tener un museo de arte contemporáneo como todo el mundo. Algo que es bien poco específico.

P: La colección finalmente está formada por otras colecciones en cesión. ¿De un defecto, la escasez de fondos, se ha hecho virtud, hacer una colección de 'acogida'?

R: Sencillamente, no podíamos hacer el museo 'clon'. No teníamos los recursos, pero tampoco nos interesaba. Así que la solución fue acoger obras de colecciones, como las de Onnasch, y al mismo tiempo ir comprando cosas, no marginales, pero al margen: desde (en su momento) Dieter Roth hasta Tucuman Arde. Todo esto articulado con una realidad local, fundamental, que coincide con el momento antes de la transición.

P: Respecto a la relación entre lo local y lo global. Es evidente que el MACBA está teniendo una enorme progresión en el exterior.

R: Hace un tiempo que lo empezamos a notar, por la posición que, sin ser obviamente ni el

Pompidou ni el MOMA, el museo ha ido adquiriendo en determinadas esferas de opinión. También por la atención que se le dedica a nuestras exposiciones y actividades...

P: Y esa progresión: ¿cómo afecta a la ciudad, a Barcelona, y en concreto a la relación con la comunidad artística, que a veces ha sido problemática?

R: Por un lado, el museo está en un barrio concreto de la ciudad y contribuye, sin duda, a ese mismo efecto de 'gentrification' que critica. Por otro lado, creo que el programa es suficientemente fuerte como para contraponerse a un modelo turístico de la ciudad.

Respecto a la comunidad artística. Se nos ha acusado de no exponer artistas de aquí.... es un latiguillo que sufren bastantes directores de museo. En primer lugar, no creo que la función de un museo sea ni la subvención ni la promoción de lo local. Creo en los proyectos del museo, no en espacios alternativos y menos en jugar un cierto paternalismo, con los jóvenes, etc. Creo en un discurso y en crear unos espacios de diálogo. Ese diálogo ha sido constante. Y las exposiciones han seguido siempre una lógica, desde el proyecto de las Agencias hasta *¿Cómo queremos ser gobernados?*

Ahora bien, también es cierto que las propias dinámicas de toda institución de una cierta escala tienden a frenar una mayor capilaridad, que es deseable. Tenemos bastantes esperanzas en que el Programa de Estudios Independientes sirva precisamente para generar esos espacios de intermediación que llevamos ya algunos años buscando.

P: El MACBA, que ocupa esa buena posición exterior, debería de ser un agente importante de la ciudad.

R: Si desde el museo nos gustaría que el MACBA fuese el MOMA del s. XXI, también desearíamos que Barcelona llegase a ser el Dusseldorf de los años setenta. Pero ahora, como autocritica para todos: aquí hay artistas, hay instituciones, pero falta opinión; que se generen ideas y circulen.

7.3. Entrevista a Ferran Barenblit, director del CASM²¹⁷

P: La programación de exposiciones en Santa Mónica se hace desde la llamada ‘mesa curatorial’: ¿Qué es?

R: Es una mesa en la que se invita a dos comisarios independientes para, durante un período determinado, formar el equipo que decide la programación de exposiciones, e involucrarse en la planificación de otras actividades y tomar muchas de las decisiones relacionadas con el centro.

P: ¿Es un órgano democrático?

R: Sí, en el que yo me sumo como uno más, sin evidentemente renunciar a mis responsabilidades como director. Más que de democracia hablaría de debate.

Pero también es una estructura que en sí es la solución a un problema institucional.

Surge del intento por superar una tradición muy ibérica de confiar la programación de los centros de arte a profesionales externos, aunque cada vez más aparece la figura del curador integrado en los equipos de los centros. Como free-lance me había visto cómplice de un sistema de, como dice Gerardo Mosquera, ‘hardware sin software’. Por otra parte, en el sistema germánico, nórdico y anglosajón el curador está en el equipo del centro dedicándose a hacer la programación. Quizá me hubiese gustado repetir este modelo aquí, pero había una dificultad práctica: lo complejo de la contratación en la administración pública. La mesa curatorial me parecía un punto de encuentro entre ambos.

²¹⁷ TORRES, David G. “Entrevista a Ferran Barenblit” En *Butlletí*. Barcelona, Centre d’Art Santa Mónica, octubre 2005.

P: En una ocasión recuerdo que preguntaron a Miguel von Hafe Perez, uno de los miembros de la primera mesa curatorial, si pensaba seguir viviendo en Oporto, porque era incompatible con ser un comisario en un medio internacionalizado. Fue hiriente pensar que había gente en arte que consideraba que era un error vivir en Oporto.

R: En una ciudad aparentemente más ‘periférica’ que Barcelona, como es Oporto, Miguel ha reclamado la atención al contexto portugués. Traer a un comisario con una situación de más poder en París o Alemania no era jugar las cartas adecuadas de Santa Mónica.

Pese a esas complicidades, alguna vez se ha criticado que nos contradecíamos.

La discusión y la disensión forman parte del trabajo. Ahora, Frederic Montornés, incorporado a la mesa curatorial, pregunta hasta el fondo por todo.

P: ¿Cabría pensar que Frederic Montornés viene a llenar la cuota de comisariado local y Jacob Fabritius, también nuevo en esa mesa, es un cambio de Oporto a Copenhague?

R: Podríamos decir que sí. Con las diferencias en los modos de trabajo y de discurso.

P: ¿La presencia de artistas portugueses va a ser remplazada por la de artistas daneses?

R: Me sorprendió que las primeras ideas que traía Jacob no era de artistas nórdicos. Por otra parte, viene con una intensa voluntad por conocer el entorno local.

P: Pero, espero que muestre qué sucede por allí.

R: De hecho, Escandinavia es un entorno muy interesante.

P: ¿Seguir con este esquema significa que renuncias a hacer colectivas? ¿cierras así las puertas a comisarios sino trabajan en la mesa?

R: Muchas veces hemos pensado invitar a otros comisarios, no lo hemos hecho, pero no me cierra a nada. De todas maneras, por el CASM pasa muchísima gente que trabaja y produce proyectos.

P: ¿Cuándo calculas que se producirá un nuevo relevo en la ‘mesa curatorial’? o ¿no va a haber más?

R: La esencia de la mesa es un cambio con un ritmo, como hasta ahora, lo suficientemente lento para que cada comisario pueda definir un proyecto propio y lo suficientemente rápido para mantener una renovación de perspectivas.

En alguna ocasión se ha insinuado que no ha habido suficiente arte local.

Primero habría que definir dónde está el límite de la localidad. Pero, en cualquier caso, estamos trabajando intensamente no sólo con artistas locales, sino en todos los proyectos que se hacen al margen de las exposiciones. El rol del centro es generar un contexto internacional de calidad para el arte de aquí. Y, sobre todo, producir una pieza de referencia de los artistas que exponen.

Podríamos exponer sólo artistas locales, pero quizás no vendría nadie de fuera. Es curioso, porque en Madrid creen que cumple una cuota local: siempre ha habido por lo menos un artista de Barcelona en cada serie de exposiciones.

P: Pero, ¿ha sido una cuota?

R: Ha sido pura convicción: la de la responsabilidad frente al panorama local.

P: ¿Qué espacio ocupa el CASM en una ciudad llena de instituciones dedicadas, en mayor o menor medida, a arte contemporáneo? Tiene que convivir con el MACBA, la Fundació Tàpies y la Miró, CaixaForum y la Sala Montcada de la Fundació ‘la Caixa’, La Virreina y La Capella e, incluso, el CCCB.

R: Entre todas esas instituciones el espacio que queda es forzosamente reducido.

Afortunadamente hay una buena relación entre todas. Pero, ha sido Santa Mónica la que ha tenido que buscarse un hueco, la que debía re-situarse en el contexto local. Las exposiciones individuales son un hecho distintivo. Y, sobre todo, nos hemos volcado en generar un contexto para la producción local.

P: Pero, por ejemplo, exponer a Pep Agut delimitaba las funciones del MACBA, donde había hecho una gran exposición que repasaba históricamente su trabajo, frente a Santa Mónica, donde produjó una pieza en concreto.

R: Lo que dices de Pep es importante para demostrar que esto no es una carrera y que no existen jerarquías. Ahora expone Maria Normand, una figura del arte contemporáneo que viene de los años setenta y que está encantada de hacerlo con artistas treinta años más jóvenes que ella. En la plaza central de Goteborg en edificios contiguos, está la biblioteca, el teatro, el museo, la kunsthalle, la sala de conciertos y el centro de fotografía de Hasselblad. La kunsthalle y el museo tienen directores diferentes y programaciones independientes y nadie cuestiona porqué tiene que haber una kunshalle.

P: En alguna ocasión se ha acusado a Santa Mónica de no tener líneas.

R: Bueno, también nos acusan de todo lo contrario. Creo que un centro de arte tiene que tener una perspectiva amplia. Está obligado a recoger trabajos diferentes. Si volvemos a definir su lugar en la ciudad: creo que debe generar muchos proyectos y servir de plataforma. Para eso hay que trabajar en muchas direcciones.

P: ¿Cómo ves la recepción de lo que se está haciendo?

R: Creo que el contexto local ha dado una buena respuesta. Las inauguraciones son intensas y, a veces, pueden ser un buen índice de la respuesta. Pero, claro, es imposible estar al margen del conflicto. El público en general es más difícil de valorar, es difícil acercársele. Hemos crecido de público, pero no sé si es puramente circunstancial.

P: Has mencionado la dificultad de contratación de la administración pública: ¿eso quiere decir que el CASM no es independiente?

R: No tiene una personalidad jurídica propia. Santa Mónica define sus contenidos, desde aquí tomamos las decisiones relacionas con la programación. Al mismo tiempo, forma parte del

Departament de Cultura y no es autónomo en decisiones como personal, imagen y prensa, contratas, etc.

P: Uno de los rasgos característicos de tu llegada es una nueva reforma del edificio. ¿Por qué se reformó?

R: Tenía serias carencias. Había sido pensado y remodelado en los ochenta: el recorrido de la visita no tenía sentido; el estado general era inadecuado; las salas de exposiciones estaban consideradas como un espacio para escultura y otro para pintura; dos espacios más, en la primera y segunda planta, eran poco útiles para exposición; y no disponía ni de ascensor para el público, ni aire acondicionado. Se trataba de poder ofrecer buenas condiciones de trabajo. Y además, económica e institucionalmente era posible afrontarlas.

P: ¿Sigues pensando que las reformas fueron las adecuadas?

R: Creo que conseguimos espacios de trabajo razonables, aunque es verdad el claustro continúa siendo difícil. Allí eliminamos el suelo de mármol, el gresite y la rejilla que colgaba del techo ganando en luz natural. No es un edificio de nueva planta: es un convento barroco con una larga historia. Hay cosas que, ahora, habría hecho diferentes.

P: ¿Cuales?

R: Creo que la recepción no está bien resuelta. En cambio me gusta mucho que la entrada sea a pie de calle, por la rampa no funcionaba. Pero le hace falta una recepción, ahora es un espacio híbrido.

P: Sigue siendo un poco confusa la comunicación entre los espacios. Tal vez es una cuestión de señalética. De hecho hay una reforma que no se usa: la comunicación por la pasarela.

R: Quizá hay que solucionar la señalética. Por otro lado, la pasarela era importante para el arquitecto, pero yo no la considero imprescindible. Al principio pensábamos que el visitante

sería guiado, que habría un recorrido. La práctica ha demostrado que eso no es posible con el tipo de trabajo que hacemos.

P: La única sala que seguía siendo un pasillo tras la reforma (en la segunda planta), ahora son oficinas.

R: Esa sala arrastraba el modelo anterior de uso como pasillo y seguía sin ser un buen espacio. Sólo se pudo usar para casos muy concretos.

P: El CASM ha mantenido un esquema de tres exposiciones en tres salas. ¿Cómo valoras las exposiciones que han roto ese esquema, como este verano Silvia Prada en las escaleras?

R: De momento se va a mantener el esquema tres salas tres exposiciones. Pero, en la idea original pensábamos que nos encontraríamos muchas más cosas por el centro. Así que los dibujos de Silvia en las escaleras recuperan esa idea. Este es un proyecto sin jerarquías: exponer en la segunda planta no es más importante que en el claustro. De la misma forma, las actividades no tienen porque ser menos importantes que las exposiciones. De hecho, hay actividades que, por ambición y trabajo, tienen un peso muy grande en el conjunto de la programación.

P: Christian Jankowsky ya expuso en diciembre de 2003 en Santa Mónica y este año volverá a exponer.

R: Desde el inicio, planteamos que el proyecto con él sería en dos fases: una primera presentación de trabajos existentes y posteriormente, la producción de un nuevo trabajo. La primera fase dio a conocer su trabajo. Aspectos puntuales, como su conferencia en la Facultad de Bellas Artes, funcionaron muy bien. Este modelo de trabajo me parece una experiencia interesante y, además, creo que dará como resultado un muy buen trabajo. Christian era la persona adecuada para hacerlo, porque él necesita imprescindiblemente servirse de los productores de imágenes del lugar en el que va a trabajar.

P: Pero, trabajar con insistencia con el mismo artista, hasta ahora, es algo que hacían las galerías y los comisarios free-lance. ¿Cómo justificas esa repetición de colaboración desde un centro? Sobre todo pensando que se trata de dinero público, que en principio debe aplicarse en pluralidad.

R: La primera exposición no tuvo un coste elevado. Creo que el compromiso con Christian es circunstancial, todo está dentro del propio marco del proyecto general, la próxima será la segunda parte de un proyecto, tan sólo hemos dejado dos años entre una parte y otra. Si no hubiésemos dejado claro desde el inicio que estábamos haciendo un proyecto en dos partes, sí que se podría decir que decidí repetir un artista dos años después. No se me ocurre que vaya a pasar con otros artistas, aunque con algunos de los que han expuesto hemos hecho otros proyectos. Por ejemplo en Los Angeles hicimos un proyecto modesto: una selección de vídeos de artistas de Barcelona que habían expuesto aquí, con Mabel Palacín, Martí Anson, Carles Congost, Tere Recarens y Pep Duran.

P: De la programación de actividades se encarga Antonio Ortega. Antonio ha introducido nuevos formatos como las discusiones a puerta cerrada de *Capital* o el espacio 'Consulta', un nuevo modelo de espacio de documentación.

R: Siempre he pensado que los formatos no expositivos tenían que ser tan importantes como las propias exposiciones. De hecho, un tercio del espacio no está dedicado a exposiciones: toda la primera planta con la sala de actos, el aula y los espacios de Consulta. Pero las discusiones a puerta cerrada de *Capital* y de *Alternativas a la exposición*, a pesar de ser un esfuerzo por aplicar I+D al arte, pueden ser vistas como actividades elitistas. Esta estructura la pensó Antonio Ortega como una forma de producción de pensamiento, de la misma forma que se producen obras. Señaló temas de interés y críticos con capacidad de llevarlo a cabo. No se habla a espaldas de nadie y el objetivo es sacar una publicación, es decir, hacerlo público. Es un estudio, un intercambio de impresiones, entre profesionales que Amanda Cuesta en un caso y Beatriz Herraez en el otro han seleccionado, que sólo se puede hacer a puerta cerrada, con la finalidad de sacar unas conclusiones.

P: No se han editado catálogos de artistas, ni de las exposiciones. ¿Por qué?

R: Con doce, trece o catorce proyectos de artistas por año, más actividades y Consulta, no creo que tenga sentido hacer tantas publicaciones. Y aparentemente no hay razón para hacerlo con unos proyectos y con otros no. El pequeño catálogo por exposición no iba a dar resultados en cuanto impacto o generación de contexto deseables. En cambio, concentrar todo en una publicación que recoja el conjunto del trabajo en el centro, que permita tener miradas transversales y además hacer otras al margen de la publicación anual, sí.

P: Se ha hecho un esfuerzo de comunicación y difusión del arte a través de este mismo boletín, el CASM vol.1 o las publicaciones concretas como la de Amanda Cuesta con *Capital*.

R: Pero, no sé si hablaría de difusión y comunicación, porque si en una cosa flojeamos es en la comunicación. La invisibilidad de muchas cosas que hacemos no nos gusta, pero es difícil generar noticias, que es lo que pedía Catalina Serra en el foro de la Quinzena d'Art de Montesquiu²¹⁸.

P: Dado que es difícil conseguir eco en los medios, Santa Mónica ha fabricado su propia fórmula con este boletín.

R: El boletín es importante por lo sencillo que es: una simple hoja doblada en cuatro. Es un arma fundamental de comunicación y con la que, además, fuimos pioneros.

P: No sabía nada del proyecto de Los Angeles del que has hablado. ¿Crees que se comunica bien lo que se hace?

R: Usamos canales de comunicación como el email. Pero tampoco es fundamental que todo el mundo sepa todo lo que se hace. Por ejemplo, ahora mismo se presenta en Grenoble la exposición de Marcel Dzama que aquí se vio en primavera. No sé si es un dato que le importe mucho al visitante del centro o al lector del boletín, aunque sí lo sea para el proyecto del CASM.

²¹⁸ Foros de la Quinzena d'Art de Montesquieu: "QUAM 05 Mind The Gap", Vic, del 9 al 16 de julio del 2005

P: ¿Por qué no hay página web propia? Es un elemento esencial de difusión y comunicación.

R: La habrá pronto. Aquí también dependemos del Departamento de Cultura.

P: ¿Qué papel crees que juega Santa Mónica en el panorama internacional?

R: Creo que nuestro modelo de trabajo se entiende muy bien fuera, sobre todo en Escandinavia, Alemania o Inglaterra, básicamente porque su papel se entiende como el de una kunsthalle. Por otra parte, creo que ha sido importante que el CASM se haya convertido en punto de contacto para algunas personas.

P: Y ¿qué papel juega en esa tan cacareada promoción exterior del arte español?

R: La promoción exterior no puede depender de una institución como esta. Puede participar de algunas formas. Básicamente, produciendo una pieza de referencia para determinados artistas, pero sobre todo trabajando en un contexto de igualdad al arte de aquí y al de fuera.

P: ¿Cuál es tu posición frente a las estrategias de promoción del arte español en el extranjero?

R: Estamos en un momento de indefinición, se está dibujando un nuevo panorama y espero que se definan las estrategias.

P: En términos generales: ¿cómo ves estos dos años?

R: Creo que el modelo que pensamos hace casi tres años y que se empezó a aplicar efectivamente hace dos está funcionando bien: poner el acento en generar trabajo en arte, en producir obras y trabajos de artistas cuya cara más visible es la exposición, pero también otras herramientas como las actividades o las publicaciones. Y destacaría el hecho de la cantidad de gente que ha pasado por aquí para trabajar en un proyecto concreto y que en algún momento han considerado esto su casa.

7.4. Entrevista a Francesc Ruíz²¹⁹

P: ¿Cómo empezaste a usar el cómic y el dibujo en tu trabajo?

R: Al principio hacía esculturas que eran maquetas de edificios, es decir, ya había un interés por la multitud y por los lugares públicos, donde pasan cosas. Así que pasé a contar esas cosas. No hay nada programático y tampoco sé hacia dónde iré, ni me lo planteo de esa manera, como un programa a seguir. Aunque, en realidad lo de los cómics es una recuperación: siempre han estado ahí en mi vida.

P: El cómic tiene algo de ‘friky’.

R: No estoy de acuerdo. En los ochenta la producción de cómic es tan grande y popular que no es que no fuese ‘friky’, es que era mainstream, ¡era moderno!. Piensa en TBO, Mortadelo y Filemón, pero por otro lado, yo descubrí el cómic adulto (Víbora, CIMOC, Cairo y Makoki) cuando se los robaba a mi hermano mayor. Te puede dar por la ópera, por el cine, por el cómic o por qué se yo. Simplemente, cómic y cine son cultura popular, y ser friky (adoro a los frikys) es un estado mental.

P: ¿Qué te interesa del cómic ahora?

²¹⁹ TORRES, David G. “Entrevista a Francesc Ruíz”. En Butlletí. Barcelona, Centre d’Art Santa Mònica, abril 2006

R: El interés tiene que ver con la comodidad que supone el medio. Por un lado, llegué a él desde la representación de la multitud, los grupos, asociado a una determinada densidad de imagen y de ahí aparece de manera muy natural el cómic. Pero, sobre todo, da la posibilidad de representar y dar visibilidad inmediata a diversos asuntos. Entre otros muchos aspectos, me interesa el cómic como visibilización de la cultura gay en Ralph Koenig, en el Yaoi, o en las revistas de colectivos les/gay/trans para los que es una herramienta importante. Pero también me interesa cómo es utilizado por grupos católicos ultraconservadores en Estados Unidos para atacar a esos colectivos. El cómic como producción cultural es tan viejo como el cine. Lo importante es que es un medio ágil para trasmitir ideas y considero tiene un potencial increíble.

P: Depende cómo lo utilices.

R: Claro. En Jerusalén, vi en una librería de viejo un montón de cómics del Oeste. Es decir, que en un momento dado, en Israel se consumió mucho cómic western: la conquista de un territorio, los indios y los colonos... Lo que demuestra que el cómic tiene la capacidad de reflejar más cosas de las que está contando. Y me interesa todo ese potencial del cómic y cómo puede inmiscuirse de muchas maneras. Y me interesa más todo ese poso del cómic que no el dibujo en sí.

P: Has dicho que es un medio inmediato.

R: Sí es un medio inmediato y democrático, cualquiera puede hacer cómic de cualquier manera, es barato, e incluso la distribución es algo que te lo puedes montar tú. Ahora se está haciendo cómic en Internet que es muy interesante, con gente como Scott McCloud que utiliza esa idea del cómic expandido pero a través de la red. También se está viviendo un auge del cómic autobiográfico, como un medio brutal: es el caso de Fabrice Neaud, que ha llegado a tal nivel de compromiso autobiográfico en sus diarios que acabó perdiendo a sus amigos. Esa potencia es propia del cómic y se está recuperando en nuevas e interesantes producciones. Evidentemente, me nutro de todo esto

P: Barcelona es un lugar o tema de que está presente en muchos de tus trabajos.

R: Es que soy de Barcelona. Soy un artista que vive aquí y, si tengo que hablar de cosas, hablo de lo que conozco. Ahora bien cuando voy a otro sitio, trabajo sobre ese otro lugar.

P: Pero la Barcelona de tus trabajos no es tan evidente.

R: Es una ciudad que está ahí. Y el Corte Inglés que estaba en uno de mis dibujos no es algo no evidente. Lo que pasa es que no lo voy a representar tal cual, hago un filtro. Pero tampoco muestro nada que no éste ahí, que no suceda o que no pueda suceder. Una cosa es una supuesta normalidad visible y otra es lo que pasa.

P: ¿Un poco David Lynch?

R: No explico nada que no conozca. Y a veces me han colocado una etiqueta de sexo y violencia, pero es que lo veo en todas partes. No sé si es que tengo ese filtro. Pero la violencia y el sexo están ahí, muy presentes.

P: Volviendo al cómic: ¿ves alguna diferencia entre el cómic en arte, en una exposición, y directamente como tal en una publicación?

R: Las categorías están cambiando y la institución arte está más relajada y más generosa.

Hablamos de cultura visual y de campo expandido del arte, y eso es un alivio.

P: Y ¿cómo ves está supuesta moda del dibujo y el cómic en arte?

R: El acercamiento crítico que se está haciendo actualmente al dibujo me parece muy superficial. Son importantes las exposiciones de conjunto en las que se presenta un tipo de producción concreta. Y me parecen buenas y generosas. Pero también hay que profundizar un poco más e ir al fondo. Por ejemplo, en la KunstHalle de Dusseldorf la exposición *Diving Trips. Drawing as Reportage* mostraba el medio y la narración gráfica aplicada al ámbito del reportaje, allí donde el dibujo puede entrar y la cámara de fotos no, como en los juicios. Incluso cuando desde el arte se intentan coger referencias se acude al Pop-Art y el Pop-Art no es cómic. Ad Reinhard hacía

cómico, no Andy Warhol ni Liechtenstein que hacían ready-mades. En paralelo a sus pinturas, Ad Reinhard tiene una enorme producción de cómic. Y lo utiliza para hacer crítica de arte.

7.5. Entrevista a Antoni Abad²²⁰

P: ¿En qué consiste *canal*ACCESSIBLE*?

R: En el 2001 vi por primera vez un móvil con cámara integrada. Descubrí que permiten registrar fotografías, audio y vídeo, y simultáneamente publicarlos en tiempo real en internet. Pueden minimizar la distancia entre una idea y su publicación en un instrumento muy económico. Y pensé que tenían el potencial de servir para algo más que para enviar imágenes de cumpleaños. *canal*ACCESSIBLE* tiene relación con una serie de proyectos que he hecho con teléfonos móviles con cámara integrada y, creo, que va más allá que las experiencias anteriores. En *sitio*TAXI*, *canal*GITANO* i *canal*INVISIBLE*, los taxistas, gitanos y prostitutas nos explicaron quienes eran i qué quieren. Organizaron los canales temáticos en la web que decidieron en consejos de redacción semanales. Estos colectivos no están acostumbrados a explicarse y, al principio, no sabían muy bien qué decir. Pero, poco a poco, al explicar su día a día, fueron encontrando el hilo conductor de su discurso y acabaron explicando quienes son y qué quieren.

P: ¿Por qué *canal*ACCESSIBLE* va más allá?

R: *canal*ACCESSIBLE* amplifica las opiniones de un grupo de discapacitados físicos de Barcelona. Los emisores fotografían y envían a internet todos los obstáculos que se encuentran

²²⁰ TORRES, David G. "Entrevista a Toni Abad" En *Butlletí*. Barcelona, Centre d'Art Santa Mónica, noviembre 2005.

en su barrio, así que no sólo explicaran quienes son y qué quieren, también, de manera muy literal, enseñan dónde está exactamente cada problema.

P: ¿La intención es hacer un plano de la ciudad con todos los lugares inaccesibles?

R: Este es uno de los objetivos. Los otros los irán decidiendo los emisores según avance el proyecto.

P: ¿Será un plano de la Barcelona inaccesible?

R: En el Centre d'Art La Panera dimos el plano de la ciudad a los jóvenes gitanos emisores con el objetivo de que señalasen los lugares que frecuentan y descubrimos que hay muchos lugares en la ciudad a los que no van nunca. Pese a que por cuestiones de tiempo no pudimos mostrar en Lérida el plano resultante, en el MUSAC sí que mostramos el plano gitano de León, con el resto de la ciudad borrado, sin todo lo que habían señalado como lugar habitual: presentamos el León gitano. Ya veremos cómo evoluciona el caso de Barcelona. Sea como sea, el consejo de redacción de *canal*ACCESSIBLE* quiere presentar al final de la experiencia el plano de la Barcelona inaccesible. Ya veremos qué aspecto tendrá.

P. A lo mejor es toda la ciudad la que es inaccesible.

R: De hecho, uno de los emisores en una reunión previa opinaba que el plano de Barcelona acabaría cubierto por los puntos rojos con los que el dispositivo marca cada obstáculo publicado. El planteamiento inicial consistía en marcar simplemente los lugares de la ciudad por donde no es posible pasar. Y han empezado a marcar tiendas, bancos y oficinas a las que no pueden acceder. No contaba con ello, pensaba que sólo se referirían a la calle. Pero, claro, los espacios inaccesibles son muchos más de los que son responsabilidad del Ayuntamiento o el transporte público. No sólo se desvelan los errores, lo que no funciona, de lo público, también de lo privado. En definitiva el comercio, las oficinas o los cajeros no dejan de pertenecer a un espacio público en el que todos tenemos el derecho de acceder. El proyecto hace una propuesta inicial que ahora ya está en manos de los emisores y, en consecuencia, toma la orientación que los emisores deciden

en reuniones periféricas. El otro día, Khaled propuso publicar también los ejemplos de buena accesibilidad. La asamblea de emisores aprobó la propuesta, de manera que se creará un nuevo canal de información en www.zexe.net, la web del proyecto.

P: Un proceso democrático...

R: Una vez he planteado y entregado el proyecto mi función pasa a ser la de moderador.

P: Una cosa muy simple, dar móviles con cámara a discapacitados físicos, de repente pone sobre la mesa un montón de problemas.

R: Me parece justo que sean los propios afectados los que expresen sus problemas. La administración tiene que aprender a escuchar a los ciudadanos.

P: ¿Y qué es lo que muestras en *canal*ACCESSIBLE*?

R: Es muy sencillo: un breve texto explicativo del proyecto, fotografías de los emisores y una mesa de reuniones con ordenadores donde, además, los visitantes del claustro del centro de arte pueden consultar la evolución del proyecto.

P: Tienes que seguir con intensidad todo el proyecto?

R: Efectivamente, lo sigo día a día. De ser un artista que se pasaba el día delante del ordenador, he pasado a estar muchas horas en la calle con personas que, probablemente, no habría llegado a conocer nunca.

P: Una vez ha acabado la colaboración con una institución: ¿cada uno de los proyectos continua?

R: Tras la protección temporal que da la institución artística y del esfuerzo que supone organizar un grupo de emisores (50 en el caso de Barcelona), el mayor éxito del proyecto sería que estos colectivos ya provistos de móviles multimedia se organizasen para dar continuidad a un dispositivo de comunicación del que conocen el funcionamiento. De las cuatro ocasiones en las que se ha realizado la experiencia, sólo los taxistas de Ciudad de Méjico querían continuar. Sin

embargo, el patrocinador tenía que recuperar los móviles. Pese a ello crearon una asociación de taxistas desde la que hacerse oír y mostrar sus reivindicaciones. Los gitanos de Lérida y León, y las prostitutas de Madrid consideraron la experiencia acabada.

P: ¿Por qué crees que en esos casos no quisieron continuar?

R: Quizá porque no son profesionales de la comunicación y cuando ya han dicho lo que querían decir no encuentran cómo continuar su discurso. Tal vez deberían evolucionar hacia la creación de grupos de trabajo más precisos, profesionalizarse de alguna manera, con lo cual los canales perderían espontaneidad.

P: El hecho de que no continúen: ¿es un fracaso?

R: Don Facundo, que era uno de los taxistas emisores en Ciudad de Méjico y uno de los más implicados en el proyecto, me dijo un día: "Después de veinte años sentado en el taxi doce horas diarias en el tráfico infernal de esta enorme y caótica ciudad, este proyecto me ha hecho recordar que la imaginación existe". Creo que esta declaración ya fue un éxito. Aunque el mejor final fuese la continuidad independiente, más allá del paraguas artístico que hizo posible estos canales de comunicación.

P: Delante de esto no se puede hablar de éxito o fracaso.

R: Una de las preguntas que me hacían los primeros días algunos emisores discapacitados era que si *canal*ACCESSIBLE* serviría para algo. Las revoluciones ya no tienen lugar, pero quiero creer que existe la posibilidad de que se cambie la percepción que se tiene de determinados colectivos. Seguramente las barreras con las que se encuentran cada día no desaparecerán inmediatamente, pero quizás se produzca un cambio de sensibilidad en la gente que visite el canal en internet o en *canal*ACCESSIBLE*. Sea como sea, tendremos la oportunidad de comprobar si esta ciudad está tan bien adaptada, como se dice, a las necesidades de los discapacitados físicos. Y lo sabremos sin filtros, a partir de la propia experiencia del colectivo emisor.

P: De entrada son los protagonistas de un proyecto en un centro de arte y no en una exposición de pinturas hechas por discapacitados.

R: Es un acontecimiento que sucede durante un tiempo desde la calle y en internet, y que convierte al centro de arte en lugar de reunión. El espacio del centro cumple dos funciones: sirve como lugar de reunión de los consejos de redacción y, al mismo tiempo, muestra a los visitantes qué es lo que está pasando. Sigue una doble lógica funcional y pedagógica.

P: ¿Has pasado de ser un artista tecnológico a ser un artista social?

R: No acabo de estar de acuerdo con que los artistas sean aquellos intérpretes privilegiados a los que se autoriza a hacer comentarios sobre su sociedad. Creo que muchos de estos individuos autorizados por las instituciones, los comisarios, las galerías o la prensa, no hacen un buen uso de este privilegio. Para mí es un reto que colectivos considerados ajenos al entorno se apropien del espacio artístico.

P: Das instrumentos a otros para que hablen.

R: Sí, claro, pero a menudo me preguntan qué hago como artista. Evidentemente, en estas experiencias la autoría está desplazada. Son los propios participantes los que publican los contenidos que consideran adecuados a sus objetivos. Como artista mi trabajo consiste en crear dispositivos de comunicación móvil audiovisual en internet para que colectivos sin presencia activa en los medios de comunicación se expresen con total libertad.

7.6. Entrevista a Ignasi Aballí²²¹

P: Participas en PhotoEspaña con una instalación en el jardín botánico: ¿de qué se trata?

R: Es un encargo complicado: implica trabajar en un gran espacio, abierto durante dos meses y en relación a la fotografía. Finalmente, presento fotografías de malas hierbas, aquellas que nunca estarán en un jardín y que crecen espontáneamente. Provocan un contraste: las malas hierbas son una inconveniencia en un lugar preparado para la excelencia. Estas imágenes van acompañadas de textos extraídos de manuales de fotografía para jardines. De hecho el título es *Fotografía para jardines*.

P: ¿No es tu única intervención en PhotoEspaña?

R: También tengo una exposición en el Algarve en Portugal, aunque sea de PhotoEspaña, en Museo de Portimão. Tanto en una como en la otra, la fotografía y la imagen han quedado en segundo plano. Mi propuesta en Portimão consiste en dejar mi cámara todo el tiempo de la exposición en una vitrina. En realidad se trata de una acción, o más exactamente, una no-acción: como mi cámara estará allí no podré hacer fotos mientras dure la exposición. Acompañado la vitrina, hay de nuevo, textos. En este caso, del manual de la cámara sobre cómo cuidarla y cómo hacer una fotografía con ella. Además presento una serie que llevo tiempo trabajando, *Manipulaciones*. Son imágenes, también sacadas de manuales, con personas trabajando sobre

²²¹ TORRES, David G. "Entrevista a Ignasi Aballí" En *El Cultural*. junio, 2008.

fotografía: sólo se ven manos manipulando cámaras, instrumentos fotográficos... Son imágenes sobre cómo hacer imágenes.

P: Dejar de hacer fotografías o mostrar no las imágenes sino cómo se hacen: ¿ambas niegan la fotografía?

R: En ambos casos tomo una distancia frente al hecho de fotografiar y son semejantes al vídeo del Macba en el que filmé la máquina de un laboratorio fotográfico con los millones imágenes que salen en un día. En aquella, las fotografías eran de otros y mostraba el exceso de imágenes que nos inunda, como son un hecho cotidiano: todos tomamos miles de imágenes. Y la de ahora, pretende evitar este exceso. Parar. A ello se refiere el título: *Sin actividad*.

P. ¿Este no-hacer es un acto de resistencia?

R: Los artistas trabajamos con las imágenes y es pertinente preguntarse que quiere decir producir imágenes en el mundo contemporáneo y que estatuto tienen. Esto implica analizar la realidad, lo que ves y lo que te envuelve y tomar un punto de vista crítico desde el que negar la producción de nuevas imágenes. Aunque es una resistencia ingenua: nada de lo que haga disminuirá la actual proliferación ni afectará al uso que se hace de la imagen. Apenas puedes dejar claro que otras actitudes son posibles, que es posible ser más críticos con lo que nos rodea. En realidad, es una situación absurda: en una exposición de fotografía, no hacer fotografías.

P: ¿Absurdo o humorístico?

R: En el fondo habla del humor que tiene lo trágico. Puede ser trágico: "mira este, ya no sabe que hacer o se le han acabado las ideas". O sesudo: lo que comentábamos de reflexión sobre la imagen. O también cómico: "en una exposición de fotografía este deja la cámara". Está en el límite de la estupidez y la seriedad, porque no hay concesiones a que la obra sea más digerible. Es una pieza profundamente austera: una vitrina con una cámara de ocho centímetros en una pared de 21 metros.

P: PhotoEspaña con dos intervenciones: desde la exposición en el Macba y en la Bienal de Venecia tu presencia y visibilidad se ha multiplicado. ¿Cómo lo llevas?

R: Ha habido un aumento de demandas e iniciativas significativo desde las exposiciones en el Macba, Ikon Galery y Serralves. Por un lado, es estimulante ver que tu trabajo interesa y que puedes desarrollarlo y hacer lo que querías. Y por otro, el tiempo que tenía para reflexionar se ha hecho más corto, aunque la experiencia ayuda a saberlo gestionar. Al fin y al cabo, todas estas exposiciones las he hecho con 45 años, después de veinte de trabajo, a veces, sordo, duro y solitario. Aunque nunca me había preocupado de tener visibilidad, siempre me ha preocupado más el trabajo, que lo que hiciese tuviese interés.

P: ¿Sigues dando clases?

R: Sí, ahora con menos tiempo. Es una parte del trabajo que me gusta: poder intervenir en la pedagogía del arte, el contacto con artistas jóvenes... Es muy estimulante, en ambas direcciones: poder trasmitir tu experiencia y recoger lo que ellos ofrecen, que te obliga a estar al día.

P: Recientemente también has comisariado una exposición en tu galería en Madrid, Elba Benítez

R: Un día hablando con Elba sobre pintura salieron una serie de nombres que son referencias para mí o están en mi imaginario cuando trabajo. Y me propuso hacer una exposición sobre pintura. Finalmente se titula “Pintura (aun)” y recoge la obra de siete artistas (desde On Kawara a Jonathan Monk) que trabajan en relación con la pintura o reflexionan sobre ella, en un momento que creo es difícil para la pintura. No es una exposición de tesis, sino algo muy próximo, sobre lo que me interesa y sobre cuales son mis compañeros de viaje. No haría otra exposición.

P: ¿Es una exposición que explica tu obra sin tu obra?

R: Sí. Me explica a mí aunque yo no esté.

P: Participas con fotografías e instalaciones en un evento como PhotoEspaña y haces una exposición con pintores que dices que son tus referentes ¿cómo compaginas ambas cosas: pintura y fotografía?

R: Empecé como pintor y mis referentes en muchos trabajos son de la pintura. Me interesa mucho, aunque no tanto como práctica. Es una relación de posibilidad e imposibilidad. La exposición de Elba muestra lo que forma buena parte de mis referentes. Y sí, me sorprende estar en un lugar dedicado a la fotografía. Aunque, claro que también he hecho fotografía. La verdad es que muchas muchas veces me piden obras para una cosa y para la contraria. Me parece bien. Creo que quiere decir que el trabajo es susceptible de ser interpretado y leído de distintas maneras. Desde el principio esta era mi aspiración: realizar una obra que no se agotase en la primera lectura. Porque eso es lo que me pasa con los artistas que más me gustan: siempre descubres cosas nuevas.

7.7. Entrevista a Joan Morey²²²

Desde finales de los noventa Joan Morey desarrolló su trabajo en propuestas que siempre han tenido que ver con la performatividad: en acciones documentadas en sus primeros trabajos en vídeo o en presentaciones altamente sofisticadas, pautadas y ritualizadas en las que ha mezclado referencias al arte de acción, la danza a través de Yvone Rainer, el pensamiento de Michel Foucault, las prácticas de sometimiento sexual, el cine de Pasolini... En 2007, presentó un importante y ambicioso proyecto en el Centre d'Art Santa Mònica titulado *POSTMORTEM*. Consistía en un espacio en forma de ataúd en el claustro del centro que funcionaba como un plató en el que se desarrollaron diversas performances a puerta cerrada. Además, en monitores se mostraba documentación del proyecto que se podía seguir a través de la web (www.elmalejemplo.com). En la siguiente entrevista Joan Morey habla de los orígenes del proyecto, de performance, de la relación con el público...

Pregunta: ¿En qué consiste el proyecto *POSTMORTEM*?

Respuesta: Cuando me propusieron realizar un proyecto para el CASM automáticamente pensé en el espacio del Claustro. Fue una reacción inmediata probablemente ligada a una gran frustración frente al panorama del arte actual, y que, tal vez, un site specific para dicho espacio pudiera convertirse en una válvula de escape. Aún así progresivamente creció el desencanto al darme cuenta que, casualmente, quien me invitaba en este momento era el mismo comisario que

²²² TORRES, David G. "Entrevista a Joan Morey" En *El Cultural*. marzo, 2007.

inauguró mi primera exposición de envergadura destinada a ocupar el espacio central de La Capella, hace diez años.

P: Otro espacio con connotaciones religiosas...

R: En cualquier caso, La Capella brindó una oportunidad muy especial en mi carrera, pero ahora me resulta menos atractivo que entonces construir una obra emblemática, prefiero analizar el hecho de que diez años después Frederic Montornés vuelva a proponer mi nombre ¿qué ha pasado en el contexto para que el único margen de confianza siga permaneciendo en unos pocos comisarios?. La propuesta me ilusionó puesto que mi obra actualmente no se enmarca con demasiada fluidez en el 'Mercado del Arte' (en estos momentos ni tengo una galería que respalde mi trabajo ni tampoco ocupo ningún lugar significativo en las estructuras del arte): ando bastante desamparado. Posiblemente la oferta apareciese en un momento poco adecuado (o esa fue mi primera reacción) porque no contaba con el humor suficiente para afrontar los condicionantes que plantea una propuesta de este tipo: rechazar soluciones formales similares a los artistas anteriores expuestos allí y seguir trabajando dentro de los mismos códigos en los que habitualmente se inscribe la obra. Por lo que *POSTMORTEM* surge de la revisión de los mecanismos, soportes y lenguajes utilizados en los últimos diez años a manera de autopsia, parte del análisis de obras realizadas bajo las siglas de *STP* ('Soy Tu Puta') a proyectos más complejos como *NUEVA OLA* o *Desencert* (en Espai Zero1 del Museu Comarcal de la Garrotxa, Olot. 2004), *DOMINION* (En P_O_2, Terrassa. 2005) o *EL MAL EJEMPLO o el Enemigo Interior* (en las salas de exposición de "Sa Nostra", Baleares. 2005/06), todas ellas supeditadas a los mecanismos de la performance.

P: Señalas aspectos de diálogo con el propio centro y lo que se ha hecho en ese espacio.

R: Inevitablemente hay que competir con este tipo de hándicaps, cumplir con las expectativas creadas en y desde el ámbito artístico o con el espectador y adaptarse a la demanda del comisario. Después de mis últimos proyectos decidí continuar trabajando en la misma línea discursiva y

formal, aunque en términos de rentabilidad sea la peor opción: invertir toda la energía en algo que no puedes colocar en el mercado del arte.

P: No creo que haya que leer un proyecto sólo en términos de mercado, sino de apuesta.

R: Sí, pero aunque la rentabilidad sea de otro tipo, quizá simbólica a largo plazo, hay que vivir de algo, ¿no?. A menudo no sólo te cansas de apostar sino que además convives con la indiferencia, la desilusión, el desinterés y la imposición de etiquetas múltiples que distorsionan la realidad de tu obra, la dimensión del trabajo e incluso interfieren en la profesionalización. Actualmente no me importaría desprenderme de todas las etiquetas que han marcado mi trayectoria: la moda, el mariconeo, las cuestiones de género o la cultura de club... Hay que aprender a usarlas. Frente a tal despliegue de obstáculos tratas de obtener el mejor beneficio soportando una actitud serena y coherente con la parte ideológica de tu discurso. Pero al final aparecen tantas marcas que ya no distingues el producto. De ahí la incorporación de una gran losa, una sólida lápida casi infranqueable como imagen de este proyecto.

P: El proyecto básicamente consiste en esa gran lápida.

R: Alegóricamente me he colocado una lápida mortuoria encima, pero aplicada como uno más de los atrezos estético-conceptuales. Dicha lápida, la web (www.elmalejemplo.com), los textos, la documentación de las performances..., tratan de crear un marco mercadotécnico a una reflexión introspectiva sobre mi trayectoria personal.

P: Hablas de ejercer control sobre tu trabajo: ¿porque crees que son otros los que lo tienen?

Q: Intento hacer evidente en el terreno del Arte el vínculo que puede establecerse entre la figura del artista y 'l'esclavemaître' (o 'siervoseñor') que Dominique Quessada atribuye a la filosofía, la publicidad y al control de la opinión. *Soy Tu Puta*, no debe leerse unidireccionalmente como artista-institución, artista-audiencia... sino como una afirmación aplicable a cualquier usuario/ espectador de la obra. Así, por ejemplo, tanto el asistente invitado al proyecto como aquel que conciente cita para acceder a alguna de las performances debe vestir íntegramente de negro y

someterse a todo el protocolo asignado en cada acción; convirtiéndose automáticamente en acompañamiento formal y conceptual. Por este motivo se ha fabricado un set dentro del claustro, para obtener condiciones en las que suelo trabajar cómodamente: el lugar privilegiado y un público manipulado. Así la sala de exposición aparece compartimentada en un gran cubo negro, que sirve como receptáculo de un cubo blanco/espacio de representación y de los vídeos de documentación de aquello que sucederá en el interior de éste, cuestionando así todos y cada uno de los modelos expositivos.

P: ¿De cuantas performances consta el proyecto *POSTMORTEM*?

R: A modo de paneles: una sólo para prensa, dos con invitación, cuatro con cita previa y tres a puerta cerrada.

P: Y luego todas quedan documentadas en los vídeos.

R: Excepto los paneles sin público, que van a desvanecer desdibujados en el cripticismo y el malgasto de haber sido producidos.

P: En un mundo del arte de visibilidad abierta, de uso pasivo del público, tú haces una selección de público, incluso, de no público.

R: Esto responde al eterno conflicto de que la cultura es de todos. Sí, lo es, mientras te interese la cultura. No voy a adaptar mis códigos a un sistema pedagógico para que se entienda mi labor como creador. Que sea el público quien valide el trabajo está a años luz de mis pretensiones puesto que el prototipo de museo que propone nuestra actual ministra de cultura me interesa muy poco o nada. Se puede educar y enseñar todo, pero mientras estés preparado para ello; de momento no tengo ninguna intención de explicar mi obra con claridad y sencillez y menos aún de convencer a nadie de su validez en el contexto cultural. Por ese motivo hay cuatro performances con cita previa en las que el visitante deberá manifestar su interés para acceder a ellas y tomarse la molestia de inscribirse, adaptarse a unos requisitos concretos y esperar confirmación de asistencia. No debería decirlo, pero esta manera de hacer articula una

transparencia turbia o falsa libertad del espectador frente a la obra, un proyecto muy lejano de ser para todos los públicos puesto que el público va a someterse voluntariamente a un ejercicio de adiestramiento y selección. Podríamos aplicar aquí una de las frases de oro de Dora García: 'El arte es para todos, pero sólo una élite lo sabe'.

P: Pero para nada es poco visual.

R: No, no... pese al hermetismo y a las pocas facilidades de comunicación este proyecto es puro formalismo, fruto del amaneramiento y repleto de inconformismo y reacciones agrias.

P: Has trabajado mucho la presentación del proyecto.

R: Y la escenografía dentro del contexto. El uso de elementos formales 'adecuados' al arte catalán reciente (como podría ser una escultura en madera con cierta entonación teatral) puede remitirnos a otros muchos trabajos de artistas de los últimos años en un intento de forzar el diálogo entre generaciones o establecer relaciones cómplices.

P: Evidentemente, la relación que planteas con el público, amo-esclavo, tiene su espejo formal en los elementos de las propias performances.

R: Podríamos decir que sí. La relación amo-esclavo, a partir de múltiples matices estéticos del fetichismo (cuero, stilettos, máscaras, látex...) e incluso de la alta costura, adopta una apariencia muy cuidada y casi conservadora en el proyecto y reduce al espectador a un papel determinado sin el cual no sería posible la realidad misma de la obra. Cabe insistir en que no hay amo sin esclavo ni esclavo sin amo. Aplíquese entonces al espectador y a la obra de arte. Aunque debemos también considerar aquí el placer y la frustración del acto masturbatorio, en todos sus aspectos y lecturas.

P: Y los textos leídos en las performances...

R: Son fragmentos de textos y ensayos que precisan de esa escenificación para ser entendidos como pretendo. Por ejemplo, el guión de la actriz del Panel 1, que precede al proyecto, ha sido

construido a partir del Prefacio de M. Foucault introduciendo el *Antiedipo* de Deleuze y Guattari, sustituyendo solamente 'Antiedipo' por 'el proyecto' y 'Deleuze y Guattari' por 'el artista'. Los fragmentos, frases, sentencias... aparecen como códigos y herramientas a partir de las cuales obtener respuestas subjetivas mediante las que el espectador puede infiltrarse en el discurso global de la obra, ayudado de las imágenes, palabras, sonidos..., que desde su fragmentación, variación y bucle le conducen a una experiencia malversada.

P: ¿Más que de lo performático habría que hablar de lo teatral?

R: En mis primeras performances, frente a un espectador acostumbrado a la representación (aquel que adoptaba una situación pasiva) forcé la relación preestablecida entre audiencia y obra (a través de la repetición, fragmentación, no narración...) con el fin de crear situaciones incómodas e incitar nuevas vías de lectura. Posteriormente la provocación o tal interacción con la audiencia fue desapareciendo en pro de utilizar al público directamente. Al grabar la performance algunos espectadores manifiestan un rechazo a ser registrados, dando un portazo simbólico, pero esa reacción se reduce a algo calculado que ni pertenece al ámbito de la representación ni a lo teatral, sino que pone en práctica la teorización del discurso.

P: ¿Nunca te han reventado ninguna performance?

R: Para mi el reventón está en las ausencias, se me hacen dramáticas. No despertar interés suficiente para que la obra pueda llevarse adelante o no poder domesticar a quien verdaderamente te interesa es desesperante.

P: La relación amo-esclavo no se reduce a una relación artista-público.

R: Más bien tiene que ver con la vida y el arte, el sexo y la muerte, el poder y la subordinación... Por ejemplo, cuando aparece lo sexual en mi trabajo lo hace de manera estética y simbólica, pero nunca es el leimotiv. Cuando bebo fluidos de un actor, me refiero en sentido figurado a lo cíclico, al círculo vicioso, al eterno retorno..., de la misma forma que cuando una actriz lee el mismo

texto repetidas veces. Pueden haber connotaciones sexuales, pero éstas pertenecen a asociaciones con lo sociológico, lo político y lo económico.

P: Guillaume Désanges en una conferencia en el CASM explicó las diez actitudes de la performance: hacerse daño, beber fluidos, pasar miedo... Hay algo impudico en la performance.

R: Aunque en mis trabajos aparezca registrando la performance en vídeo o siendo partícipe activo en ella existe una barrera que impide el diálogo directo entre artista-spectador. Sigue manteniéndose ese respeto 'romántico' hacia la figura del artista que poco tiene que ver con lo impudico sino más bien con el exhibicionismo y el voyeurismo. Aunque finalmente estás enseñando tus procesos de trabajo, mostrando tus intereses, debilidades, miedos, frustraciones y vicios... ¿Cómo no vas a llevar la vida real a la vida profesional?. Si no hay compromiso no hay obra. Los proyectos no deberían ser proyectos artísticos sino proyectos ideológicos y manifestar claramente la posición de quien los ejecuta frente al arte, la cultura o el presente. Y ahí sí aparece una desnudez impudica entorno a lo político, la ideología o, como mínimo, se crea micropolítica.

7.8. Entrevista a Martí Anson²²³

Desde el 18 de diciembre de 2004 hasta el 6 de marzo de 2005, Martí Anson intentó construir un barco en el claustro del Centre d'Art Santa Mònica. Un proyecto condenado al fracaso (el barco podía salir sin romperse), pero que durante casi tres meses llenó el tiempo de exposición de trabajo y de expectativas.

P: ¿Por qué un barco?

R: Para podérmelo llevar.

P: Pero para sacarlo: ¿habrá que romperlo?

R: Sí.

P: Haces un barco para podértelo llevar, pero no sale. Al menos lo acabarás...

R: No creo que me dé tiempo.

P: Y piezas y dinero para acabarlo, ¿tampoco tienes?

²²³ TORRES, David G. "Entrevista a Martí Anson" En *Butlletí*. Barcelona, Centre d'Art Santa Mònica, marzo 2005.

R: Eso sí. Aunque la empresa suministradora de Valencia no ha respetado los plazos de entrega. De hecho, vino alguien de Menorca que también intentaba hacerse un barco para ver si existía la empresa de verdad, porque a él no le habían suministrado nada.

P: Todo este trabajo ¿es una pérdida de tiempo?

R: Sí. Trabajo en una cosa que tiene un valor físico. Es una valorización del trabajo, y del trabajo físico en arte.

P: Sobre algo que no sirve para nada.

R: Sí que sirve, durante tres meses la gente viene a verlo y dice cosas y pregunta que cómo lo haces, si sale o no (cosa que nadie duda), se produce una relación cotidiana en la que no preocupa demasiado si se trata de arte o no.

P: ¿De donde viene el título *Fitzcarraldo*?

R: De la película del mismo título de Werner Herzog en la que el protagonista intenta construir una ópera en el Amazonas, que ya es una cosa bastante de 'pirado'. Pero además para hacerla necesita traer un barco a un río que no tiene acceso posible y para ello lo transporta de un río a otro haciéndolo pasar 'a pulso' sobre una montaña. Para rematar la jugada, Werner Herzog lo hizo de verdad, la película no es una ficción, sino que trasladó un barco de un río a otro a través de una montaña con ayuda de los indios Yanomami.

P: De todas formas, ¿el título apareció después de pensar la pieza?

R: Sí, de hecho fue François Piron quien cuando conoció el proyecto me habló de la película. Finalmente le aporta un aspecto literario que funciona muy bien con la producción, que al fin y al cabo es como una novela. Quiero decir, que al no ser un producto acabado, empieza, no sabes el final, vas 'leyendo' página a página...

P: Es curioso que sólo gente del arte es la que ha pensado que no te había dado tiempo a acabar la pieza, que es una lástima que el barco no estuviese hecho para la inauguración.

R: Es el problema del objeto final, terminado, bien puesto, bien iluminado, limpito.

P: Y eso que has hecho piezas que se caracterizaban por un acabado impecable.

R: Es que en realidad, cada día está acabado, pero claro de una manera distinta cada vez, cada día varía. Y hay elementos azarosos que no puedo controlar, como el retraso en la llegada del material o si he tenido que estar de viaje. Todo esto hace que el trabajo varíe. Nunca había estado en una situación que no controlase.

P: Sólo habías planeado el guión básico: hacer un barco.

R: Dentro de una cosa muy simple, hacer un barco, aparecen mil elementos de azar. Y esto nunca se muestra. Como he dicho, es la primera vez que no tengo todo controlado. Al ser como una narración en la que cada día escribes una página, los factores externos te condicionan a diario. He trabajado durante muchos días, y todo ello conlleva un esfuerzo y un entusiasmo. Y también ha implicado a otras personas que han colaborado y se han apuntado por voluntad propia a ayudar a trabajar en un proyecto un tanto absurdo.

P: ¿Qué te ha pasado para hablar ahora de entusiasmo si tus proyectos habían tenido que ver con la frustración?

R: Bueno si quieras puedes decir que aquí la cosa frustrante es construir un barco que ni tan siquiera verá el agua. Sin embargo, durante el proceso pasan muchas cosas.

Tampoco pensaba que surgiesen aspectos personales: la gente que se ha prestado a ayudar, el gusto por el propio trabajo físico, el disfrute de ver cómo avanza, que sabes que lo echarás de menos. Un trabajo que parecía muy frío se ha vuelto muy próximo.

P: Has cambiado el sitio. Si el lugar de trabajo del artista es el taller, ahora el lugar es el centro de arte.

R: Sí. La pieza no es un barco, sino trabajar haciendo un barco. El trabajo es lo importante. Lo de ser un barco es casi anecdótico. Si quieras puedes buscar una explicación formal en linea con mis trabajos anteriores: ya que he trabajado en otras ocasiones con elementos arquitectónicos y habitables, pues este es un barco con algunas características de vivienda. Es un yate, una vivienda flotante. Pero, vaya, es básicamente una excusa. Porque, insisto, la pieza es el trabajo y la documentación de los días trabajando. De tal forma que el barco desaparece, se pierde precisamente como ese objeto estético que ahora parece tener una importancia brutal. Se dará más importancia a lo que ha pasado y lo que no ha pasado, si he trabajado o no. Y el objeto se perderá por el propio aburrimiento del hecho, como los DVD que documentan todo el proceso. Y al romperlo, se da más valor al trabajo, a lo que he hecho durante tres meses que al resultado.

P: Has cambiado el esquema de trabajo 'creativo' que atribuimos a los artistas.

R: Es un problema relacionado con el valor que atribuimos al arte. Y sí, resulta que hay ciertos esquemas preestablecidos, incluso dentro del mismo mundo del arte, que modificas simplemente al venir a trabajar de lunes a viernes con un horario. De hecho, muchas personas me han reclamado no estar el fin de semana que es cuando más gente viene de visita, pero es que el fin de semana no se trabaja.

P: Básicamente has estado tú expuesto todo el rato.

R: Es el proyecto en el que estoy trabajando pero eso no tiene ninguna implicación personal: es un barco, con unas instrucciones. No es artístico en términos formales, pero sí lo es la actitud con la que lo afronto. Y es la primera vez que disfruto de un proyecto durante el tiempo de exposición. Siempre me he divertido durante el proceso de montaje y preparación, pero no una vez inaugurado.

P: ¿Las exposiciones son aburridas?

R: Podrían ser más divertidas. Hay una cierta desvinculación entre las cosas cuando pasan de verdad y cuando se enseñan. Hay un desfase entre todo lo que supone el trabajo en arte, no sólo

el hecho físico de hacer algo ni en el de pensarla, también toda la discusión que hay alrededor y lo que se enseña. Yo he hecho un intento por salvar ese hueco, no sé si es un buen intento, pero es un intento. Después de inaugurar tienes la sensación de que la exposición queda abandonada. Aquí no sé si se ha venido por la exposición o por el barco, pero creo que se ha venido más por el barco, y es ahí y a diferentes niveles como ha aparecido la participación.

P: ¿Ves el panorama artístico aburrido?

R: Sí, pero no tiene que ver con el valor, sino con la falta de energía. Si hay algo que pretende superar ese aburrimiento se hace a partir de una participación del público activista y de carácter social. Y tampoco es eso. Por otro lado, las actividades alrededor de un museo se están convirtiendo en más interesantes que lo que hay dentro. Es normal que compitan así, porque la competencia cultural y de espectáculos, con música, el cine, la televisión, es muy grande.

P: Así que con este proyecto has ofrecido espectáculo.

R: Se trata de jugar un poquito. Evidentemente que hay algo espectáculo, estoy aquí encerrado trabajando a la vista del público. Los artistas nunca estamos en la exposición y aquí estás expuesto de manera muy directa a una valoración, como un jugador de fútbol al que le tiran las almohadillas.

P: ¿Y te han tirado almohadillas?

R: No. La reacción del público ha sido buena, se preocupan por el barco, que es algo que interesa mucho, así como el hecho de hacerlo sólo.

P: ¿Es sólo eso entonces un pequeño espectáculo?

R: No sé. A veces hacer cosas sin valor es bueno, está bien disfrutar del propio tiempo, sin pensar en dinero o en beneficios, sino en el puro disfrute.

8. Bibliografía

8. 1. Nota sobre la bibliografía.

La organización de la bibliografía por formato (artículos, libros, catálogos, webs...) presenta en apariencia una mayor facilidad en el proceso de clasificación. Sin embargo, el mero formato no aporta especiales herramientas al objeto de estudio. Y al mismo tiempo, la propia naturaleza de las fuentes bibliográficas de esta investigación dificultan su diferenciación por el formato: una crítica en un diario puede aparecer también en el archivo web de la publicación, una entrevista formar parte de un catálogo individual y un catálogo tener el formato de libro.

Por otra parte, la organización de la bibliografía sobre un tema de estudio cercano en el tiempo y el espacio presenta algunas dificultades. La primera es la diferenciación clara entre fuentes primarias y fuentes secundarias: en 2020 un texto del 2010 sobre una serie de situaciones institucionales en la ciudad que se remontan al 2000 ¿es fuente primaria o secundaria? La línea de separación es estrecha, de la misma manera que la línea de separación entre un archivo web y la publicación original lo es.

Ante tal tesisura, se ha optado por una clasificación más o menos híbrida, cuya principal función es poder ordenar y guiar al lector entre las diferentes fuentes consultadas. Así, la ordenación entre ‘Catálogos exposiciones colectivas’, ‘Catálogos exposiciones individuales y textos sobre

artistas', 'Obras referencia', 'Fuentes primarias', 'Fuentes secundarias' y 'Otras fuentes de consulta' no siempre es fruto de una separación estricta.

En 'Catálogos exposiciones colectivas', el lector encontrará todos los catálogos de exposiciones a los que hace referencia la investigación y que han nutrido este estudio en los que han participado diversos artistas. Entre ellos hay tanto catálogos de exposiciones históricas que fueron una referencia anterior al periodo de estudio de esta tesis, como aquellos que forman parte integral del estudio. Sin embargo, no aparecen otras obras compendio de artistas que incluimos al final como 'Otras fuentes de consulta'.

Bajo el epígrafe 'Catálogos exposiciones individuales y textos sobre artistas' se reúnen no solo los catálogos de exposiciones individuales, sino también aquellos textos que en otro tipo de volúmenes están dedicados exclusivamente a un artista, también los libros de artista o de autor. Y quedan excluidas las críticas de exposiciones, incorporadas en 'Fuentes primarias'.

La diferenciación entre 'Fuentes primarias' y 'Fuentes secundarias' no requiere grandes explicaciones, salvo por el hecho de que en 'Fuentes primarias' no aparecen los catálogos que están registrados en 'Catálogos exposiciones colectivas' y 'Catálogos exposiciones individuales y textos sobre artistas'. 'Fuentes primarias' y 'Fuentes secundarias' recoge básicamente bibliografía en formato artículo o crítica de arte y en 'Fuentes secundarias' además aparecen libros y estudios posteriores.

Como 'Obras referencia' aparecen compendiados toda la bibliografía de carácter teórico, bien sea sobre cuestiones específicas del arte contemporáneo, bien sean aquellas de análisis contextual, cultural, social, político o de carácter literario que era necesario incorporar a la investigación. Y finalmente como 'otras fuentes de consulta' he recogido desde compendios de artistas hasta webs de información sobre el panorama barcelonés y de galerías, instituciones y artistas.

La intención, acertada o no, ha sido primar la posibilidad de que el lector pueda guiarse adecuadamente entre una amplia bibliografía que en ocasiones escapa una categorización sencilla por razones de formato o producción.

8. 2. Catálogos exposiciones colectivas.

13 Crítics. 26 Fotògrafs. (Catálogo de la exposición en el Centre d'Art Santa Mònica de Barcelona del 21 de abril al 31 de mayo de 1992). Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1992.

48 Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia. (Catálogo general de la 49 Bienal de Venecia del 13 de junio y el 7 de noviembre de 1999). Venezia: Editorial Marsili, 1999

49 Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia. (Catálogo general de la 49 Bienal de Venecia del 10 de junio al 4 de noviembre de 2001). Venezia: Editorial Marsilio, 2001

51 Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia. (Catálogo general de la 49 Bienal de Venecia del 12 junio al 6 noviembre de 2005). Venezia: Editorial Marsilio, 2005

52 Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia. (Catálogo general de la 49 Bienal de Venecia del 10 junio al 21 noviembre 2007). Venezia: Editorial Marsilio, 2007

ARAKISTAIN, Xabier; MARTÍNEZ, Rosa. *Trans Sexual Express: Barcelona 2001: A Classic for the third Millennium.* (Catálogo de la exposición en el Centre d'Art Santa Mònica del 27 de junio al 30 de septiembre de 2001). Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2001.

ARMSTRONG, Elizabeth; ROTHFUSS, Joan (com.). *En l'esperit de Fluxus.* (Catálogo de la exposición en la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona del 25 de noviembre de 1994 al 29 de enero de 1995). Barcelona: Fundació Tàpies, 1995.

Art es just un mot. Idees i actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980. (Catálogo de la exposición en el Centre d'Art Santa Mònica del 15 de enero al 1 de marzo de 1992). Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1992.

BADIA, Tere; MARZO, Jorge Luis; SÁNCHEZ, Rosa (com.). *Singular Electrics. Sobre Tecnologías Particulares.* (Catálogo del ciclo de exposiciones en el Espai 13 de la Fundació Joan Miró de Barcelona del 05 de noviembre de 1998 al 18 de julio de 1999). Barcelona: Fundació Joan Miró, 1999.

Barcelona Art Report 2001. <http://universes-in-universe.de/car/barcelona/art-report-01/espanol.htm> (16.06.18)

BLISTÈNE, Bernard; CHATEIGNÉ, Yann (com.) *Un teatro sin teatro.* (Catálogo de la exposición en el MACBA de Barcelona entre el 25 de mayo de 2007 y el 11 de septiembre de 2007). Barcelona: MACBA, 2007.

BORJA-VILLEL, Manuel J.; CABANAS, Kaira M.; RIBALTA, Jorge. *Objetos relacionales. Colección MACBA 2002-2007.* Barcelona: MACBA, 2010

BREA, José Luis (com.) *Anys 90. Distància zero.* (Catálogo de la exposición en el Centre d'Art Santa Mònica de Barcelona del 22 de junio al 14 de agosto de 1994). Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. 1994

BREA, José Luis. “La fotografía en els marges de l'art”. En *13 crítics, 26 fotògrafs.* (Catálogo de la exposición en el Centre d'Art Santa Mònica de Barcelona entre 21 de abril y el 31 de mayo de 1992). Barcelona: Centre d'Art Santa Mònica, 1992.

CAMERON, Dan (com.). *Cocido y crudo.* (Catálogo de la exposición en el MNCARS de Madrid del 14 diciembre, 1994 al 6 marzo, 1995). Madrid: MNCARS, 1995

CAMERON, Dan (com.). *L'art i el seu doble.* (Catálogo de la exposición en el Palau Macaya de la Fundació 'la Caixa' en Barcelona del 27 de noviembre de 1986 al 11 de enero de 1987). Barcelona: Fundación Caja de Pensiones, 1987.

CAMERON, Dan (com.). *NY art now.* (Catálogo de la exposición en la Saatchi Gallery de Londres de setiembre de 1987 a enero de 1988). Londres: Politi, 1988.

CARPENTER, Ele; GUSSIN, Graham. *Nothing* (Catálogo de la exposición en la Northern Gallery for Contemporary Art, Sunderland, del 12 abril al 2 de junio de 2001; el

Contemporary Art Centre, Vilnius, Lithuania, del 22 de junio al 19 de agosto de 2001; y el Rooseum - Centre for Contemporary Art, Malmö, entre octubre y diciembre de 2001). Londres. Sunderland: Northern Gallery for Contemporary Art, 2001.

CLOT, Manel (com.). *Inter-Zona: Arts Visuals I Creació Contemporània a Barcelona*. (Catálogo de la exposición en la Virreina de Barcelona del 13 de abril del 2000 al 18 de junio del 2000). Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura, 2000.

CREUS, Maia; FERRE, Rosa (com.). *Visions de futur 2000. Utopies/distopies: Visions després del mur. Certamen temàtic d'art contemporani que reuneix exposicions i altres activitats a 31 centres d'art a catalunya*. (Catálogo de las exposiciones en diversos espacios de Catalunya durante el 2000). Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura. Barcelona, 2000.

DAVID, Catherine (com.). *Documenta X. The book*. (catálogo de la exposición celebrada en Kassel entre el 21 de junio y el 28 de septiembre de 1997). Kassel: documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, 1997.

DOCTOR RONCERO, Rafael. *Ofelia y Ulises Ophelia and Ulysses. En torno al arte español contemporáneo*. (Catálogo de la exposición en isla Giudecca durante la Bienal de Venecia entre el 10 de junio y el 24 de noviembre de 2001). Toledo: Bremen Ediciones, 2001

FERRÉ, Rosa; MARTÍNEZ, Chus (com.). *Vostestaquí Instruccions D'ús*. (Catálogo de la exposición en el Palau de la Virreina de Barcelona del 22 de junio al 2 de septiembre de 2001). Barcelona: Institut de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona, 2001

GUILBAUT, Serge (com.). *Bajo la bomba. El jazz de la guerra de imágenes transatlántica. 1946 - 1956*. (Catálogo de la exposición en el MACBA de Barcelona del 5 de octubre de 2007 al 7 de enero de 2008). Barcelona/Madrid: MACBA / MNCARS, 2007

La Biennal De Barcelona: Joves Creadors Europeus. (Catálogo de la exposición en la Casa de la Caritat de Barcelona del 5 al 30 de octubre de 1989). Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1989.

La Biennal De Barcelona: Joves Creadors Europeus. (Catálogo de la exposición en la Casa de la Caritat de Barcelona del 29 de septiembre al 22 de octubre de 1987). Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1987.

LEBRERO, José (com.). *Artifical. Figuracions contemporànies*. (Catálogo de la exposición en el Centre d'Art Santa Mònica del 21 de enero de 1998 al 15 de marzo de 1998). Barcelona: MACBA, 1998.

MARTÍN, Jean-Hubert (com.). *Magiciens de la terre*. (Catálogo de la exposición en el Centre Georges Pompidou y la Grand Halle de París entre el 18 de mayo y el 14 de agosto de 1989). París: Centre Georges Pompidou, 1989

MARTÍN, Jean-Hubert (com.). *Magiciens de la terre. Retour sur une exposition légendaire*. (Catálogo de la exposición en el Centre Georges Pompidou y la Grand Halle de París entre el 2 de julio al 8 de septiembre de 2014). Paris: Centre Georges Pompidou & Éditions Xavier Barral, 2013.

O'HARA, Frank (com.). *New Spanish painting and sculpture*. (Catálogo de la exposición en el MOMA de Nueva York entre el 20 de Julio y el 28 de Septiembre de 1960). Nueva York: MOMA, 1960

PÉREZ RUBIO, Agustín. *Bad Boys*. (Catálogo de la exposición en la oficina de correos de Venecia del 15 de junio al 2 de noviembre de 2003). Madrid: Turner Libros, 2004

SANTOS, Manuel (com.). *Cuatro direcciones. Fotografía contemporánea española 1970-1990*. (Catálogo de la exposición en el MNCARS de Madrid del 19 septiembre al 22 diciembre, 1991). Madrid: MNCARS, 1991.

SCHIMMEL, Paul. (ed.). *Campos de Acción: entre el performance y el objeto, 1949-1979*. Mexico D.F.: Editorial Alias, 2012.

Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection. (Catálogo de la exposición en la Royal Academy de Londres entre el 18 septiembre y el 28 de diciembre de 1997. Londres: Thames and Hudson Ltd., 1998.

STEGMANN, Petra (com.). *“The lunatics are on the loose...” European Fluxus Festivals 1962–1977*. (Catálogo de la exposición en la Akademie der Künste de Berlín del 13 julio al 12 de agosto de 2012). Berlín: Down with Art!, 2012.

Tiempo como materia. Colección MACBA. Nuevas incorporaciones. Guía de la exposición. MACBA, 2009

TORRES, David G. (com.). *Looking further, thinking throught* (Catálogo de la exposición en Reykjavík Art Museum – Hafnarhus, Reykjavík en abril-mayo de 2004). Barcelona, ICUB-Ajuntament de Barcelona, 2004

8.3. Catálogos exposiciones individuales y textos sobre artistas

ABALLÍ, Ignasi; MAH, Sérgio. *Ignasi Aballí habla con Sérgio Mah*. Madrid: La Fabrica, 2011.

ABALLÍ, Ignasi. “Breve historia de casi nada”. En *Butlletí del CASM*. 2006. nº. 21. p. 8-12.

ABRIL ASCASO, Oscar. *LTM: (Low-tech music)*. Málaga: Diputación Provincial de Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2004.

Antonio Ortega, Registre de caritat (Catálogo de la exposición en la Sala Montcada de la Fundació ‘la Caixa’ en Barcelona entre el 7 de abril y el 21 de mayo de 2000). Barcelona, Fundació ‘la Caixa’, 2000

ARMENGOL, David (com.). *Momu ↗ No Es. Las Guerras Élficas*. (Catálogo de la exposición en el Espai Montcada de Caixaforum del 26 de junio al 14 de septiembre de 2008). Barcelona: Fundació ‘la Caixa’, 2008.

Carlos Pazos. No me digas nada. (Catálogo de la exposición en el MACBA de Barcelona del 9 de marzo de 2007 al 6 de mayo de 2007). Barcelona: MACBA, 2007

Caso de Estudio. Ignasi Aballí (Catálogo de la exposición en el IVAM de Valencia de noviembre a marzo de 2018). Valencia, Generalitat de Valencia, 2018.

CLOT, Manel. “Cosas que siempre (te) he dicho. (En torno a la obra de Mabel Palacín)”. En *Artecontexto: arte, cultura, nuevos medios = art, culture, new media*, nº 3, 2004, p. 68-82

CLOT, Manel. "Mabel Palacín. La noche americana". En *Untitled*, nº 11, 1996, p. 14-18

FERNANDES, João (com.). *Sin principio / Sin final - Whitout Beginning / Whitout End*. (Catálogo de la exposición en el MNCARS de Madrid del 28 de octubre de 2015 al 27 de marzo de 2016). Madrid: Departamento de Actividades Editoriales del MNCARS, 2015.

Franck Scurti. (Catálogo de la exposición en Le Parvis, Centre d'art contemporain de Pau, del 2 de julio al 10 de setiembre de 1998). Pau: Le Parvis, Centre d'art contemporain, 1999.

HISPANO, Andrés. *Intercambio de prisioneros. Un cadáver exquisito. Conversación entre Andrés Hispano y Mabel Palacín*. París: ActesSud/Altadis. 2004.

Ignasi Aballí: Secuencia Infinita. (Catálogo de la exposición en la Fundació Joan Miró de Barcelona del 1 julio de 2016 al 2 de octubre de 2016). Barcelona: Fundació Joan Miró, 2016.

Ignasi Aballí. 0-24 h. (Catálogo de la exposición en el MACBA de Barcelona del 20 de octubre de 2005 al 8 de enero de 2006). Barcelona: MACBA, 2005.

Ignasi Aballí. Nada-Para-Ver. (Catálogo de la exposición en el Museo De Bellas Artes de Santander, entre Marzo y Abril del 2004). Santander: Ayuntamiento de Santander, Museo de Bellas Artes, 2004

LEYDIER, Richard. "Joseph Kosuth: Matter, Grey". En *Art Press* <https://www.artpress.com/2006/02/28/joseph-kosuth-145matter-grey-galerie-almine-rechparis-25-fevrier-22-avril-2006/> (20.01.19)

Mabel Palacín y Marc Vinyaplan: Snapshots, Part I. (Catálogo de la exposición en la Sala Montcada de la Fundació 'la Caixa' de Barcelona del 14 de diciembre de 1988 al 15 de enero de 1989) Barcelona: Fundació 'la Caixa', 1989

Mabel Palacín: La distancia correcta. (Catálogo de la exposición en el MUA de Alicante del 24 de octubre de 2003 al 24 de enero de 2004). Alicante: MUA, 2004.

Mabel Palacín: 180º (catálogo exposición en el Pabelló Català i de les Illes Balears en la Bienal de Venecia entre mayo y noviembre de 2011). Barcelona, Institut Ramon Llull y La Central, 2011

MARTÍNEZ, Rosa (com.) *Santiago Sierra. Spanish Pavilion. 50th Venice Biennale*. (Catálogo de la exposición en el Pabellón Español de la 50 Bienal de Venecia entre el 15 de junio y el 2 de noviembre de 2003). Madrid: Turner, 2003

ORTEGA, Antonio; BONET, Pilar; MARTÍNEZ Rubén. *Autogestió. Pràctiques DIY*. Barcelona. Fundació Miró, 2016.

ORTEGA, Antonio. *Demagogia y propaganda en arte según Antonio Ortega*. Barcelona: Biel Books. 2013

PERAN, Martí. *Domènec. 24 horas de luz artificial*. (Catálogo de la exposición en la Sala Montcada de Fundación 'la Caixa' del 27 de noviembre de 1988 al 17 de enero de 1999). Barcelona: Fundació 'la Caixa', 1999

PÉREZ SOLER, Eduardo. "Félix González-Torres. Las huellas del sacrificio". En *Lápiz*, 1996, N° 120. pp. 12-19

PÉREZ, Luis Francisco. "Mabel Palacín". En *Lápiz*. nº 152. 1999, pp. 47-50

RICHARDSON, Brenda. *Bruce Nauman: Neons*, Baltimore Museum of Art, Maryland, 1982, p. 20

Tere Recarens. Heitere weitere poltereis. (Catálogo de la exposición en el FRAC de Bourgogne en Dijon del 7 de febrero al 16 de mayo de 2009). Dijon: FRAC Bourgogne, 2010

STORR, Robert. "Interview with Felix Gonzalez-Torres". En *ArtPress*, 1995, nº198, pp. 24-32.

8.4. Obras referencia

BAUDRILLARD, Jean. *Pantalla total*. Barcelona: Anagrama, 2006 (1997).

BAUMAN, Zygmunt. *La globalización: consecuencias humanas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002 (1998).

BLAZER, David. *Curationism, How curating took over the art world and everything else*. Toronto: Coach House Books, 2014

BOLTANSKI, Luc; CHIAPPELLO, Ève. *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris: Gallimard, 1999

BOURDIEU, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama. 2006 (1997).

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editores, 2008 (1998)

BOURRIAUD, Nicolas. *Postproducción. la cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editores, 2007 (2000).

BREA, José Luis (ed.). *El punto ciego. Arte español de los 90*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1999.

BREA, José Luis. *El cristal se venga. Textos, artículos e iluminaciones de José Luis Brea*. Barcelona: RM Verlag, 2014

BREA, José Luis. *Las Auras Frías: El Culto a La Obra De Arte En La Era Postaurática*. Barcelona: Anagrama, 1991.

BRÜNNER, José Joaquín. *Globalización cultural y posmodernidad*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 1998.

BURGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, 1997 (1974)

COMBALÍA, Victoria (ed.). *El descrédito de las vanguardias artísticas*. Barcelona: Editorial Blume, 1980.

CUESTA, Amanda (ed.). *Capital*. Centre d'Art Santa Mònica. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. 2006.

DANTO, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2010 (1997).

DANTO, Arthur C. *Más allá de la Caja Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva poshistórica*. Barcelona: Akal, 2003.

DE DUVE, Thierry. *Clement Greenberg entre líneas*. Santa cruz de Tenerife: Acto Ediciones/ Fundación César Manrique, 2006.

DE LA NUEZ, Iván. *Teoría de la retaguardia. Cómo sobrevivir al arte contemporáneo (y a casi todo lo demás)*. Bilbao: editorial Consonni, 2018.

DELGADO, Manuel. *El animal público*. Barcelona, Anagrama, 1999

DELGADO, Manuel. *La ciudad mentirosa. Fraude y miseria del “modelo Barcelona”*. Madrid, Catarata, 2007.

DIEDERICHSEN, Diedrich. *Psycodelia y ready-made*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editores, 2010

DOCTOR RONCERO, Rafael (ed.). *Arte español contemporáneo, 1992-2013*. Madrid: La Fábrica, 2013.

DUDLEY, Sandra; et al. (ed.). *The Thing about Museums. Objects and Experience, Representation and Contestation*. Londres: Routledge, 2011.

- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Editorial Lumen, 1984 (1964).
- ELKINS, James. *Art and Globalization*. Penn State University Press, 2010.
- FOSTER, Hal. *El retorno de lo real*. Barcelona, Akal, 2001.
- FISHER, Mark. *Realismo capitalista ¿No hay alternativa?* Buenos Aires, Editorial Caja Negra, 2018
- FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI, 1998.
- FUKUYAMA, Francis. *El fin de la Historia y el último hombre*. Barcelona: Planeta, 1992.
- GARCES, Marina. *Ciudad Princesa*. Barcelona: Galaxia Guttenberg, 2018
- GARDNER, Anthony; GREEN, Charles. *Biennials, Triennials, and Documenta: The Exhibitions That Created Contemporary Art*. New Jersey: Wiley-Blackwell, 2016
- GREENBERG, Clement. *Arte y Cultura: Ensayos Críticos*. Barcelona: Ed. Paidós, 2002
- GROYS, Boris. *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra Editorial, 2014.
- GUASCH, Anna M. *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, Tipologías y Discontinuidades*. Madrid: Akal/Arte Contemporáneo, 2011.
- GUASCH, Anna M. *Arte y Globalización*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2004.
- GUASCH, Anna M. *Autobiografías Visuales. Entre el archivo y el índice*. Madrid: Siruela, 2009.
- GUASCH, Anna M. *El Arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997.
- GUASCH, Anna M. *El arte en la era de lo global, 1989-2015*. Madrid: Alianza Forma, 2016.
- GUASCH, Anna M. *El arte último del siglo XX. del posminimalismo a lo multicultural: 1968-1995*. Madrid: Alianza, 2000.
- GUASCH, Anna M. *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2003.

GUASCH, Anna M. *La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2006)*. Murcia: Cendeac, 2006.

GUASCH, Anna M. *La crítica discrepante Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2011)*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2012.

GUILBAUT, Serge. *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago: University of Chicago Press, 1983

HALLEY, Peter. *El retorno de lo real. La vanguardia a final de siglo*. Barcelona: Akal, 1997

HERNANDEZ NAVARRO, Miguel Ángel. *El arte a contratiempo. Historia, obsolescencia, estéticas migratorias*. Madrid, Akal, 2020.

JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. *Les avant-gardes artistiques (1918-1945). Une histoire transnationale*. Paris, Gallimard, 2017

LIPPARD, Lucy R. *Six Years: the Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972; A Cross-Reference Book of Information on Some Esthetic Boundaries*. New York: Praeger, 1973.

MARCHAN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Barcelona: Akal, 1986

MARCUS, Greil. *Rastros de carmín*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2019.

MORADIELLOS, Enrique. *1936. Los mitos de la guerra civil*. Barcelona: Editorial Península, 2004.

NICKAS, Bob. *Live Free or Die*. Dijon: Les Presses du Reel, 2000.

O'DOHERTY, Brian. *Inside the WhiteCube. The Ideology of the Gallery Space*. San Francisco: The Lapis Press, 1986.

OBERLIN, Kathleen C.; GIERNY Thomas F.. “Place and culture-making: Geographic clumping in the emergence of artistic schools”. En *Poetics*, Volume 50, 2015, págs. 20-43.

PEIST, Núria. *El éxito en el arte moderno: trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento*. Madrid: Abada Editores, 2012

RAMÍREZ, Juan Antonio (dir.). *Esculturas marginales: La arquitectura fantástica en España*. Madrid: Siruela, 2008.

RASULA, Jed. *Dadá. El cambio radical del siglo XX*. Barcelona: Anagrama, 2016

RICOEUR, Paul. “Narratividad, Fenomenología y Hermenéutica”. En *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura*, 2000, nº 25, pp. 189-207.

RUPERT DE VENTOS, Xavier. *El arte ensimismado*. Barcelona: Edicions 62, 1993.

SOLÁNS, Piedad. *Accionismo vienés*. Doností: Editorial Nerea, 2000.

VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama, 2000

ZIZEK, Slavoj. *Bienvenidos al desierto de lo real*. Barcelona: Akal, 2005

ZUKIN, Sharon. *The innovation complex : cities, tech, and the new economy*. New York, Oxford University Press, 2020

8.5. Fuentes primarias

ABU ELDAHAB, Mai; et al. *Notes for an Art School*. Manifesta, 2010. <https://manifesta.org/wordpress/wp-content/uploads/2010/07/NotesForAnArtSchool.pdf> (28.02.17)

Ante la dimisión de Ferran Barenblit del Centro de Arte Santa Mónica en http://www.culturadatabase.net/premsa/pdf/18-07-08_arte10.pdf (30.06.18)

Ant Farm Redux. (Catálogo de la exposición en el Frac Centre de Orleans del 12 de octubre al 23 de diciembre de 2007). Orleans, Frac Centre, 2007

ARMENGOL, David. “Entrevista a Bartomeu Marí, El museo no tiene ni debe hacerlo todo”. En *A*DESK, Instituto Internacional e Independiente de Crítica y Arte Contemporáneo*. <https://a-desk.org/magazine/el-museo-no-tiene-ni-debe-hacerlo-todo/> (28.06.18)

BADIA, Montse. “Alegaciones, apropiaciones y desobediencia civil”. En *A*DESK, Instituto Internacional e Independiente de Crítica y Arte Contemporáneo*. <https://a-desk.org/magazine/alegaciones-apropiaciones-y/> (05.10.18)

BADIA, Montse. “Canales de comunicación y detonantes de dudas”. En *A*DESK, Instituto Internacional e Independiente de Crítica y Arte Contemporáneo*. <https://a-desk.org/magazine/canales-de-comunicacion-y-detonantes-de-dudas/> (05.10.18)

BADIA, Montse. “Corrección y honestidad”. En *A*DESK, Instituto Internacional e Independiente de Crítica y Arte Contemporáneo*. <https://a-desk.org/magazine/correccion-y-honestidad/> (05.10.18)

BADIA, Montse. “El artista como bufón”. En *A*DESK, Instituto Internacional e Independiente de Crítica y Arte Contemporáneo*. <https://a-desk.org/magazine/el-artista-como-bufon/> (06.10.18)

BADIA, Montse. “Entrevista a Laurence Rassel: El feminismo es una posición que te permite poner en duda una situación dada”. En *A*DESK, Instituto Internacional e Independiente de Crítica y Arte Contemporáneo*. <https://a-desk.org/magazine/el-feminismo-es-una-posicion-que-te-permite-poner-en-duda-una-situacion-dada/> (06.10.18)

BADIA, Montse. “Nuevos relatos vs. colecciones inamovibles. Ciencia Ficción en Caixaforum”. En *A*DESK, Instituto Internacional e Independiente de Crítica y Arte Contemporáneo*. <https://a-desk.org/magazine/nuevos-relatos-vs-colecciones/> [(06.10.18)]

BADIA, Montse. “Querrías hacer lo menos posible y acabas haciendo más de lo que querrías. Una entrevista a Ignasi Aballí”. En *A*DESK, Instituto Internacional e Independiente de Crítica y Arte Contemporáneo*. <https://a-desk.org/magazine/querrias-hacer-lo-menos-possible-y/> (06.10.18)

BADIA, Montse. “Second Thoughts”. En *A*DESK, Instituto Internacional e Independiente de Crítica y Arte Contemporáneo*. <https://a-desk.org/magazine/second-thoughts/> (06.10.18)

BADIA, Montse. “Sobre museos y modelos”. En *A*DESK, Instituto Internacional e Independiente de Crítica y Arte Contemporáneo*. <https://a-desk.org/magazine/sobre-museos-y-modelos/> (06.10.18)

BERTRAN, Albert. “Joan Casellas: «Mi suegro me dijo: '¿Sabías que Duchamp estuvo aquí?'” En *El Periódico* <https://www.elperiodico.com/es/sociedad/20150901/joan-casellas-mi-suegro-me-dijo-sabias-que-duchamp-estuvo-aqui-4473539> (08.03.19)

BONET, Juan Manuel; POWER, Kevin (com.). *Museo de Museos 25 Museos de Arte Contemporáneo en la España de la Constitución*. (Hoja de sala de la exposición en el MNCARS de Madrid del 3 de diciembre de 2003 a 20 de febrero de 2004). Madrid: MNCARS, 2004

BORJA-VILLEL, Manuel J.; LEBRERO, José (com.). *Antagonismes: Casos D'estudi*. (Hoja de sala de la exposición en el MACBA de Barcelona del 26 de julio de 2001 al 14 de octubre de 2001). Barcelona: MACBA, 2001.

BORJA-VILLEL, Manuel. *Campos magnéticos. Escritos de arte y política*. Madrid: Los libros de Arcadia, 2020

BOSCO, Roberta, “Balance del Macba en la encrucijada”. *El País* https://elpais.com/diario/2008/01/29/cultura/1201561201_850215.html (13.06.18)

BOSCO, Roberta, “Un director, más allá de la crisis. 'Deseos y necesidades' es la última muestra que Bartomeu Marí inaugura en sus siete años al frente del Macba”. *El País* https://elpais.com/cultura/2015/06/16/actualidad/1434479568_819223.html (28.06.18)

BREA, José Luis. “La gente no es sensible”. En *L'escola invisible. Tallers de la QUAM 1988-1994*. Barcelona: Eumo Editorial, 1995. p. 24-29

BUCK, Louisa. *Moving Targets: A User's Guide to British Art Now*. Londres: Tate Gallery, 1997

ERASO, Miren. “Entrevista a Catherine David. «La estrategia del no lugar»” en *Zehar*, número 29, 1995.

GROSSKURTH, Brian. *Review of How New York Stole the Idea of Modern Art, by Serge Guilbaut*. University of Toronto Quarterly, vol. 54 no. 4, 1985.

GUERRA, Carles. “Gente como los Herbert.” *Cultura/s. La Vanguardia*. 22 de marzo de 2006. p. 2-3.

MANEN, Martí. “Entrevista a Vicente Todolí, Director de Tate Modern”. En *A*DESK, Instituto Internacional e Independiente de Crítica y Arte Contemporáneo* <https://a-desk.org/magazine/entrevista-a-vicente-todoli-director-de-tate-modern/> (12.06.18)

MANEN, Martí. *Salir de la exposición (si es que alguna vez habíamos entrado)*. Bilbao, Consoni, 2012.

MOLINA, Ángela. “Entrevista a Manuel J. Borja-Villel: Debemos desarrollar en el museo una pedagogía de la emancipación”. En *El País*, https://elpais.com/diario/2005/11/19/babelia/1132358767_850215.html (10.06.18)

MOLINA, Ángela. “Entrevista a Manuel J. Borja-Villel: Del arte me interesa la materia oscura, lo que no se ve”. En *El País* https://elpais.com/cultura/2017/11/28/babelia/1511896402_619308.html (10.06.18)

MOLINA, Ángela. “Entrevista a Manuel J. Borja-Villel”. En *El País* https://elpais.com/diario/2002/09/14/babelia/1031958367_850215.html (10.06.18)

MOLINA, Ángela. "Herbert, el coleccionista sin aura". En *El País* https://elpais.com/diario/2006/02/18/babelia/1140221168_850215.html (16.06.18)

MULLER, Channing. "Art Basel Miami Beach Returns to the Convention Center with Big Sponsors" En *BizBash* <https://www.bizbash.com/local-venues-destinations/miami-south-florida/media-gallery/13474650/art-basel-miami-beach-returns-to-the-convention-center-with-big-sponsors> (30.04.18)

PAUNÉ, Meritxell M. "Moritz Kung: No soy un vago". En *La Vanguardia* <https://www.lavanguardia.com/cultura/20120112/54244839992/moritz-kung-director-canodromo-no-soy-vago.html> (02.07.18)

PEERS, Alexandra. "Art Basel Miami Kicks Off Cautiously, Optimistically". En *Vulture* https://www.vulture.com/2008/12/art_basel_miami_kicks_off_caut.html (30.04.18)

PERAN, Martí. "Barcelona Art Report: primer balance". En *El País* https://elpais.com/diario/2001/07/23/catalunya/995850441_850215.html (30.06.18)

ROLNIK, Suely. "Geopolítica del chuleo". En *Transversal* <https://transversal.at/transversal/1106/rolnik/es> (02.07.18)

SANCHEZ, Mark; SANS, Jerome (eds.). *What Do You Expect from an Art Institution in the 21st Century? / Qu'attendez-vous d'une institution artistique du 21^{me} siècle?* Paris: Palais de Tokyo, 2001.

SERRA Catalina. "Bartomeu Marí toma el Macba". En *El País* https://elpais.com/diario/2008/04/10/cultura/1207778407_850215.html (20.06.18)

SERRA Catalina. "La Generalitat gastará un millón de euros en la reforma de Santa Mónica". En https://elpais.com/diario/2003/05/13/catalunya/1052788065_850215.html (20.06.18)

SERRA, Catalina. "Retirada de una de las piezas de "Trans Sexual Express"". En *El País* https://elpais.com/diario/2001/08/01/catalunya/996628054_850215.html (20.06.18)

SESÉ, Teresa. "MNAC y Macba, a la greña". En *La Vanguardia* <https://www.lavanguardia.com/cultura/20100721/53968289454/mnac-y-macba-a-la-grena.html> (02.04.18)

SESÉ, Teresa. "Santa Mònica. Quinto intento". En *La Vanguardia*, 19.11.13

TORRES, David G. (ed.). *Casm Vol. 1*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 2005.

TORRES, David G. (ed.). *Casm Vol. 2*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 2006.

TORRES, David G. (ed.). *Casm Vol. 3*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 2008.

TORRES, David G. “El problema Barceló”. En *a-desk.org* <https://a-desk.org/magazine/el-problema-barcelo/> (27.06.18)

TORRES, David G. “Entrevista a Ignasi Aballí” En *El Cultural*. junio, 2008.

TORRES, David G. “Entrevista a Joan Morey” En *El Cultural*. marzo, 2007.

TORRES, David G. “Entrevista a Martí Anson” En *Butlletí*. Barcelona, Centre d'Art Santa Mónica, marzo 2005.

TORRES, David G. “Entrevista a Ferran Barenblit” En *Butlletí*. Barcelona, Centre d'Art Santa Mónica, octubre 2005.

TORRES, David G. “Entrevista a Toni Abad” En *Butlletí*. Barcelona, Centre d'Art Santa Mónica, noviembre 2005.

TORRES, David G. “Entrevista a Francesc Ruíz”. En *Butlletí*. Barcelona, Centre d'Art Santa Mónica, abril 2006.

TORRES, David G. “Entrevista a Manuel J. Borja-Villel” En *A-Desk*. Barcelona, septiembre 2006.

TORRES, David G. “Entrevista a Manuel J. Borja-Villel” En *A-Desk*. Barcelona, septiembre 2006.

TORRES, David G. *No más mentiras. Sobre algunos relatos de verdad en arte (y en cine, literatura y teatro)*. Barcelona, Como Ediciones, 2020.

VIDAL OLIVERAS, Jaume. “Artistas fuera de contexto”. En *El Cultural*. <https://elcultural.com/Artistas-fuera-de-contexto> (17.04.2018)

VIDAL OLIVERAS, Jaume. “De gestión y pensamiento”. En *El Cultural* <https://elcultural.com/De-gestion-y-pensamiento> (30.06.18)

VIDAL OLIVERAS, Jaume. “Tere Recarens”. En *El Cultural*. <https://elcultural.com/Tere-Recarens> (02.07.2018)

VIÑAS, Verónica. *Entrevista a Rafael Doctor Roncero*. https://www.diariodeleon.es/noticias/cultura/rafael-doctor-roncero-director-del-musac-el-museo-no-va-a-heredar-fondos-de-junta-sino-que-queremos-partir-de-cero-_57374.html (20.04.18)

ZENAKOS, Augustine. “Manifesta no more”. En *Artnet* <http://www.artnet.com/magazineus/news/zenakos/zenakos6-5-06.asp> (28.02.17)

8.6. Fuentes secundarias

ALBARRÁN DIEGO, Juan. *Del fotoconceptualismo al fototableau. Fotografía, performance y escenificación en España (1970-2000)*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2012.

ALBARRÁN DIEGO, Juan. *Disputas sobre lo contemporaneo: arte español entre el antifranquismo y la postmodernidad*. Madrid: Exit. Producciones de Arte y Pensamiento, S.L., 2019.

ANDRADE BECERRA, Oscar David. *Conceptualización del terrorismo en Colombia (1978-2010)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales, Maestría en Estudios Políticos, 2014.

ANDREU, Marc. *Barcelona en carne trémula. Movimientos sociales y crítica al Fórum Universal de las Culturas 2004* <http://fundacionbetiko.org/wp-content/uploads/2012/11/barcelona-en-carne-tremula-movimientos-sociales-y-critica-al-forum-universal-de-las-culturas-2004.pdf> (28.02.18)

ARAMBURU, Nekane (ed.). *Historia y situación actual de los colectivos de artistas y espacios independientes en el Estado español (1980-2010)*. Vitoria: Archivos colectivos, 2011.

AYUSO, Berta; ESPERALBA, Berta. “Joan Casellas: Els artistes dels 90, generació perduda? Potser sí. Invisibilitzats? A consciència”. En *In Media Res*. <https://inmediaresmagazine.wordpress.com/2014/05/18/joan-casellas-ens-parla-de-lart-daccio-dins-del-marc-local-la-generacio-dels-90-invisibilitzada-per-les-institucions/> (03.02.19)

BENAVENT, Alba. “Las agencias: del proyecto a la acción”. En *A*DESK, Instituto Internacional e Independiente de Crítica y Arte Contemporáneo*. <https://a-desk.org/magazine/las-agencias-del-proyecto-a-la/> (17.06.18)

BONAMI, Francesco; ESCHE, Charles. “Debate: Biennials”. En *Frieze*. <https://frieze.com/article/debate-biennials> (28.02.17)

BOUISSET, Maïten; VERLAINE, Julie. “FONDS RÉGIONAUX D'ART CONTEMPORAIN ou F.R.A.C., France”, Encyclopædia Universalis <https://www.universalis.fr/encyclopedie/fonds-regionaux-d-art-contemporain-ou-f-r-a-c-france/> (20.09.18)

BUCHHOLZ, Larissa. “What Is a Global Field? Theorizing Fields beyond the Nation-State”. En *The Sociological Review Monographs*. 2016, nº 64. p. 31–60.

CALDUCH CERVERA, Rafael. “La incidencia de los atentados del 11 de septiembre en el terrorismo internacional”. En *Revista Española de Derecho Internacional*. 2001, Vol: LIII; nº 1-2. p. 173-202.

CASELLAS, Joan. “Tú y ese otro asunto: Cómo reinventamos la acción de los 90”. En <http://www.heterogenesis.com/Heterogenesis-5/H-43/Cas/asunto.htm> (28.01.19)

CASTRO FLÓREZ, Fernando. *Contra el bienalismo. Crónicas fragmentarias del extraño mapa artístico actual*. Barcelona: Akal, 2012.

CÓCOLA GANT, Agustín. “El MACBA y su función en la marca Barcelona”. En *CIUDAD Y TERRITORIO Estudios Territoriales*, XLI (159) 2009. <https://agustincocolagant.net/wp-content/uploads/2015/02/2009-Macba.pdf> (28.06.18)

COLLINGS, Matthew. *Blimey! from bohemia to Britpop: The London Artworld from Francis Bacon to Damien Hirst*. Londres: 21 PublishingLtd, 1997.

DAL POZZO, Nataly. *La Polémica Tàpies y el Conceptualismo catalán 1973-1985*. Tesis Doctoral, Universitat de Vic, 2017.

ESPINO, Luisa. “Cartografía múltiple de los museos”. En *El Cultural*. <https://elcultural.com/Cartografia-multiple-de-los-museos> (03.02.19)

GALLO, Rubén. *New Tendencies in Mexican Art: The 1990's (New Directions in Latino American Cultures)*. Londres: Palgrave Macmillan, 2004.

GÓMEZ, José A.; SÁNCHEZ, José A. (Coords). *Práctica artística y políticas culturales. Algunas propuestas desde la Universidad*. Murcia: Universidad de Murcia, 2003.

JACOBY, Daniel. “El método científico en arte”. En http://www.ub.edu/masterprodart_ati/wp-content/uploads/2013/01/Daniel_Jacoby_investigaci%C3%B3n.pdf (30.01.19)

JARQUE, Fieta. “Ferran Adrià divide al mundo del arte en la Documenta”. En *E/ País*. https://elpais.com/diario/2007/06/15/cultura/1181858407_850215.html (20.06.18)

L'escola invisible. Tallers de la QUAM 1988-1994. Barcelona: Eumo Editorial, 1995.

MARZO, Jorge Luis y BADIA, Tere. “Las políticas culturales en el Estado español”. En *soymenos.net* https://soymenos.net/politica_espanya.pdf (16.04.2018)

MARZO, Jorge Luis. *Arte moderno y franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España*. https://www.soymenos.net/arte_franquismo.pdf (28.03.18)

MARZO, Jorge Luis. *¿Puedo hablarle con libertad, excelencia? Arte y poder en España desde 1950*. Murcia: Cendeac, 2010

MARZO, Jorge Luis. “El sonido que pulula”. En *soymenos.net* <https://www.soymenos.net/sonido.pdf> (16-VI-2018)

MARZO, Jorge Luis. “Hacia la desaparición de los lados”. En *Lápiz*. 1989. nº 60. p. 66-71.

MEDINA, Cuauhtémoc. *Abuso mutuo: ensayos e intervenciones sobre arte postmexicano (1992-2013)*. Mexico: Editorial RM, 2017.

MUIR, Gregor. *Lucky Kunst: The Story of YBA*. Londres: Aurum Press, 2009

PALOMO CHINARRO, Ana María; FRIGOLA REIG, Joan; MARCA FRANCES, Guillem. “Quincena de arte de Montesquieu: análisis de una experiencia docente”. En *Opción*, vol. 32, núm. 8, 2016, pp. 440-46.

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

PATRICIA, Sloane; HOLLANDER, Kurt (ed.). *Licenciado Verdad. Grupos y espacios en México, arte contemporáneo de los 90*. Mexico: Editorial RM, 2017.

PERAN, Martí. “10 apuntes para una década”. En <http://www.martiperan.net/print.php?id=18> (04.09.18)

PERAN, Martí. “El curador en el purgatorio”. En *El País*. https://elpais.com/diario/2002/07/24/catalunya/1027472843_850215.html (30.06.18)

REUBEN HOLO, Selma. *Más allá del Prado. Museos e identidad en la España democrática*. Barcelona: Akal, 2002.

RIUS, Joaquim; SUBIRATS, Joan. *Del Xino Al Raval. Cultura i transformació social a la Barcelona central*. Barcelona: Editorial Hacer, 2008.

RIUS-ULLDEMOLINS, Joaquim. *Los Barrios de galerías. Espacio urbano y mercado del arte en Barcelona*, Congreso Español de Sociología, Pamplona. 2010

RIVIÈRE RÍSO, Henar. “Papeles para la historia de Fluxus y Zaj: entre el documento y la práctica artística”. En *Anales de Historia del Arte*, 2011, nº extra, pp. 421-436

RUIZ DOBLAS, Isabel (ed.). *Centre d'Art Santa Mònica: Generalitat de Catalunya : 1988-1998 : 10 anys 100 exposicions*. Barcixelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura. Direcció General de Promoció Cultural. Arts Plàstiques, 1988

SÁNCHEZ, José A. y GÓMEZ, José A. (Coords). *Práctica artística y políticas culturales. Algunas propuestas desde la Universidad*. Universidad de Murcia, Murcia, 2003.

STALLABRAS, Julien. *High Art Lite: The Rise and Fall of BritArt*. Londres: Verso Books, 1999.

VANDERLINDEN, Barbara; FILIPOVIC, Elena (eds.). *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*. Massachusetts: MIT Press, 2006.

VIDAL OLIVERAS, Jaume. *Galerisme a Barcelona (1877-2012). Descobrir, defensar, difondre l'art*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2012.

8.7. otras fuentes de consulta

*A*DESK, Instituto Internacional e Independiente de Crítica y Arte Contemporáneo.* a-desk.org (20.07.20)

ADN Galería <https://www.adngaleria.com/> (20.07.20)

Cream: Contemporary Art in Culture. Nueva York: Phaidon, 1998.

Cream 3. Nueva York: Phaidon, 2003.

Arts Santa Mònica <https://artssantamonica.gencat.cat/ca/> (20.07.20)

Bienal de Venecia <https://www.labienale.org/> (20.07.20)

CaixaFórum <https://caixaforum.es/> (20.07.20)

Can Felipa <http://www.cccanfelipa.cat/arts-visuals/> (20.07.20)

Carles Congost <http://carlescongost.blogspot.com/> (20.07.20)

Creamier: Contemporary Art in Culture: 10 Curators, 100 Contemporary Artists, 10 Sources. Nueva York: Phaidon, 2010.

Daniel García Andújar <https://danielandujar.org/> (20.07.20)

David Armengol <https://davidarmengol.com/> (20.07.20)

David Bestué <https://www.davidbestue.net/> (20.07.20)

Documenta <https://www.documenta.de/> (20.07.20)

Domenec <http://www.domenec.net/es/> (20.07.20)

Fabra i Coats. Fàbrica de creació de Barcelona <https://www.barcelona.cat/fabraicoats/> (20.07.20)

Francesc Ruíz <http://francescruiz.com/> (20.07.20)

Frederic Montornés <https://montornes.net> (20.07.20)

Fresh Cream. Nueva York: Phaidon, 2002

Fundació Joan Miró <https://www.fmirobcn.org> (20.07.20)

Galeria Àngels Barcelona <http://www.angelsbarcelona.com/> (20.07.20)

Galeria Estrany-de la Mota <http://www.estranydelamota.com/> (20.07.20)

Galeria Toni Tàpies <https://www.tonitapies.com/> (20.07.20)

GIONI, Massimiliano; CORNELL, Lauren; HOPTMAN, Laura. *Younger than Jesus: Artist Directory.* Viena: Phaidon, 2009.

GROSENICK, Uta (ed.). *Art Now, vol. 2. 137 artist at the rise of the new Millennium.* Colonia: Taschen, 2005.

GROSENICK, Uta (ed.). *Art Now. 137 artist at the rise of the new Millennium.* Colonia: Taschen, 2002.

Hangar <https://hangar.org/es/> (20.07.20)

HOLZWARTH, Hans Werner. *Art Now, vol. 3. The new directory to 132 international contemporary artists.* Taschen 2012

HOLZWARTH, Hans Werner. *Art Now, vol. 4. A cutting-edge selection of today's most exciting artists.* Colonia: Taschen, 2013.

Ice Cream. Contemporary art in culture. Nueva York: Phaidon, 2007.

Ignasi Aballí <http://www.ignasiaballi.net> (20.07.20)

Institut Ramon Llull <https://www.llull.cat/> (20.07.20)

Joan Morey <http://joanmorey.com/> (20.07.20)

Jordi Colomer <http://www.jordicolomer.com> (20.07.20)

Jorge Luis Marzo <https://www.soymenos.net/> (20.07.20)

La Capella <https://lacapella.barcelona/ca> (20.07.20)

La Muga Caula <https://www.lamugacaula.cat/es/> (20.07.20)

La Virreina. Centre de la Imatge <https://ajuntament.barcelona.cat/lavirreina/ca> (20.07.20)

Lluís Bisbe [http://www.luisbisbe.com/](http://www.luisbisbe.com) (20.07.20)

Mabel Palacín [https://mabelpalacin.com/](https://mabelpalacin.com) (20.07.20)

MACBA <https://www.macba.cat> (20.07.20)

Manel Margalef <https://manelmargalef.com> (20.07.20)

Marc Vives [http://marcvives.eu/](http://marcvives.eu) (20.07.20)

Martí Peran [https://www.martiperan.net/](https://www.martiperan.net) (20.07.20)

Mireia C. Saladrigues <http://www.mireiasaladrigues.com> (20.07.20)

Momu y NoEs [http://momuandnoes.com/](http://momuandnoes.com) (20.07.20)

Montse Badía <http://www.montsebadia.net/spip/> (20.07.20)

Núria Güell [https://www.nuriaguell.com/](https://www.nuriaguell.com) (20.07.20)

OLIVARES, Rosa (ed.). *100 artistas españoles*. Madrid: Exit, 2008.

ON MEDIATION Platform on curatorship and research <https://onmediationplatform.com/> (20.07.20)

RULE, Alix; LEVINE, David. “International Art English”. En *Triple Canopy*. https://www.canopycanopycanopy.com/contents/international_art_english (10.03.2017)

Sala d'Art Jove <http://www.saladartjove.cat/> (20.07.20)

Sant Andreu Contemporani <https://santandreucontemporani.org/ca/> (20.07.20)

Santiago Sierra <https://www.santiago-sierra.com/> (20.07.20)

Tere Recarens <http://tere.cat/> (20.07.20)

Universes in Universe <https://universes.art/es/> (20.07.20)

