

**n. 0**  
febrero  
2021

Andrea Fraser  
Joseph Kosuth  
Hal Foster  
Cristóbal Gabarrón  
Okuda  
Boa Mistura  
Diana Larrea  
Concha Jerez  
Inéditos  
1 Mira Madrid  
Isidoro Valcárcel Medina  
Isaac Julien  
Carlos Garaicoa  
Comisariado y covid-19  
Frederic Montornés  
Miguel Cereceda

revista de crítica  
cultural **(ex)pulsiones.**

# Índice

## Expulsar tras ser expulsado

En 1978 Andy Warhol tendía sobre el suelo de la Factory varios lienzos cubiertos de pintura a base de cobre invitando a sus amigos a mear sobre ellos para burlarse de los modos de hacer y ser del Expresionismo Abstracto. La capa de cobre se oxidaba de manera desigual al contacto con la orina de los cuerpos diversos que quedaban integrados en las piss paintings. De alguna manera el lienzo registraba no solo las expulsiones de artistas anónimos sino también el estado de cada cuerpo según la dieta y sus vicios.

Expulsado del panteón de la nueva abstracción americana, Warhol hizo de la expulsión un testimonio y una carta de presentación que abre este número 0 de (ex) pulsiones donde cada escritura expulsada delata nuestros vicios. Cada artículo quiere funcionar como registro de la persona que escribe. Si el cuerpo necesita expulsar fluidos, igualmente necesita echarse a escribir para ponerse en contacto con el mundo que le rodea.

## Créditos

Comité editorial: Irene Aguilera, Alicia Arévalo, Marcos Bartolomé López, Carmen C Santesmases, Aurora Carmenate Díaz, Ricard Casals Coiduras, Andrea Fontana, María Fornés, Paula García Cerezo, Martina Gozalo, Paula Leu, Lucas Marcos, Gema Marín Méndez, Pedro Merchán Mateos, Lucía Millet, María Nolla, Rubén Ojeda Guzmán, Manuel Padín, María Santandreu Ruiz, Francesca Todeschini, Vanesa Utiel Jacobo, Victor Valle, Rita Zamora Amengual.

Diseño y maquetación: Alicia Arévalo, Carmen C. Santesmases, Gema Marín Méndez, Pedro Merchán Mateos, Francesca Todeschini.

Edición y corrección de textos: Manuel Padín Fernández, Vanesa Utiel Jacobo.

Agradecimientos: a Fernando Castro Flórez por impulsar la expulsión.

**Editorial ..... 3**

## REVISAR EL ARTE CONCEPTUAL

El Museo adentro, dentro del museo: escribir prácticas/la práctica de escribir (por Andrea Fontana) ..... 6

Usar, tirar y reciclar la crítica. Sobre *Escritos (1966-2016)* De Joseph Kosuth (por Pedro Merchán Mateos) ..... 9

Arte y crítica para el futuro que no llegará. Comentarios sobre el libro *What comes after farce?* de Hal Foster (por Rubén Ojeda Guzmán)..... 12

## ARENAS MOVEDIZAS DEL STREET-ART

M(ONU)mento a Gabarrón: efeméride al cuadrado (por Ricard Casals Coiduras y María Santandreu Ruiz) ..... 18

"This meme (and article) was made by anti-okuda gang" Megalomanía y colorismo en el Faro de Ajo (por Paula García y Martina Gozalo) ..... 21

La promesa del color. Muros grises y lienzos empáticos. Entrevista a Boa Mistura (por Paula Leu y Gema Marín Méndez)..... 23

## PERFILES CRÍTICOS

¿Cómo hablar del pasado para poder configurar otro futuro? *De entre las muertas* de Diana Larrea (por Irene Aguilera Martín)..... 34

Interferencias en la desmemoria. Conversación con Concha Jerez (por María Fornés López y Rita Zamora Amengual)..... 36

Aberraciones y ensoñaciones. *Inéditos 2020* (por Lucas Marcos Barquilla) .. 40

Tejiendo una memoria común (por Vanesa Utiel Jacobo) ..... 43

Un artista en el balcón. Conversando con Isidoro Valcárcel Medina sobre expulsiones, éxodos y fugas: el arte de inventar nuevas formas de estar juntos (por Manuel Padín Fernández)..... 46

*Un anhelado enredo - Lina Bo Bardi* por Isaac Julien (por Marcos Bartolomé López)..... 55

Ciudad vista desde la mesa de casa. Ensayo sobre la obra reciente de Carlos Caraicoa y sus imaginarios de la ciudad contemporánea (por Aurora Carmenate Díaz)..... 57

## PRÁCTICA CURATORIAL Y COVID-19

Las posibilidades del espacio enfermo. Crítica y reapropiación de las estrategias curatoriales en el giro experiencial de la COVID-19 (por Alicia Arévalo, Carmen C. Santesmases y Francesca Todeschini) ..... 65

## RESEÑAS DE LIBROS

Pero esto ya es otra historia... Apuntes sobre *Especies de comisarios, especies de críticas* de Frederic Montornés (por Lucía Millet) ..... 72

¿A quién no le gusta un countach? Desgranando la crítica de arte a través de *Parcial, apasionada, política: la crítica en cuestión* de Miguel Cereceda (por Víctor Valle Simón)..... 75

Puede decirse  
contemporáneo  
sólo aquel que no  
se deja cegar por  
las luces del siglo  
y que logra  
distinguir en ellas  
la parte de la  
sombra, su íntima  
oscuridad

Giorgio Agamben

Vivimos un presente gobernado por la precariedad y la anestesia. El shock y la pantomima han llegado hasta los últimos rincones, colándose en nuestras casas y nuestras mentes. En este tiempo (desquiciado) de la indiferencia camuflada y del eterno retorno de lo mismo —como farsa y espectáculo— que se disfraza de novedoso, resulta necesario preguntarnos, como lo hace Giorgio Agamben, “¿De quién y de qué somos contemporáneos? Y, ante todo, ¿qué significa ser contemporáneos?”.

**(ex)pulsiones** surge a partir de la iniciativa del profesor y crítico de arte Fernando Castro Flórez (en el marco de las prácticas del itinerario de Teoría y Crítica de Arte del Máster de Historia de Arte Contemporáneo y Cultura Visual) de realizar un proyecto que, si bien tiene un carácter académico, también deja la puerta abierta a una posible continuidad en el tiempo. Con esta publicación, pretendemos recuperar el sentido intempestivo de lo contemporáneo para *tomar posición con respecto al presente*. Solamente siendo inactuales en relación a nuestra coyuntura (*todavía*)-pandémica, percibiendo las tinieblas y habitando entre tiempos —sin encajar ni coincidir nunca perfectamente con el presente— podremos entender nuestro momento histórico, dibujar *paisajes inéditos de lo sensible e inventar nuevas posibilidades de vida*.

El propio término “expulsión” que da nombre a la revista hace referencia, por un lado, a la acción de propulsar hacia el exterior algo o a alguien y, por otro, a esa dimensión desbordante de la pulsión —en relación a su conceptualización freudiana— como *brote, impulso o deriva*. Al contrario que esa *expulsión de lo distinto* descrita por Byung-Chul Han, pensamos en una *expulsión de lo mismo* como fuerza centrífuga o *resistencia creativa* capaz de generar éxodos y fisuras. Así pues, esta publicación, que ve la luz en el seno del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, tiene como fin (auto)expulsarnos de la Academia, que acoge y configura la norma. Como propone Andrea Fraser, *nosotros somos la institución* y debemos, por lo tanto, (des)habitarla e infectarla para esbozar así un *nuevo reparto de lo sensible*. Nuestra labor es la de adherirnos a nuestro tiempo, pero, a la vez, la de tomar distancia con respecto a este, adoptando, de tal forma, una postura indisciplinada y deconstructiva capaz de desplazar lo (re)conocido, reescribir el discurso hegemónico y absolutizar el disenso, acabando así con el consenso, circular y cínico.

Con todo ello, **(ex)pulsiones** es un espacio de interferencias y transferencias que nace con la pretensión de poner en valor el carácter crítico de la crítica de arte. En los textos aquí presentados, la escritura cobra vida como una práctica vibrante que atiende, sin inmunidad alguna, a lo *otro* y a lo prematuro; aquello que *no se puede decir ni pensar*. Encarnando una expulsión constante y mirando a la oscuridad de nuestro tiempo de frente, esta primera publicación de **(ex)pulsiones** asume la pulsión comunitaria de escapar de lo ya-dicho para analizar la *sonrisa demente de nuestro siglo* y aventurarse a la disidencia intelectual. Esta, y no otra, es la labor que nos interpela como críticos de arte contemporáneo.

EDITORIAL

03



REVISAR

EL

ARTE

CONCEPTUAL

# El Museo adentro, dentro del museo: escribir prácticas/la práctica de escribir

ANDREA FONTANA

Andrea Fraser escribe espacialmente. Sus palabras retumban en los umbrales gigantescos de los museos que la artista al mismo tiempo habita y participa en crear. Descendiente de una tradición conceptual que ha revolucionado la experiencia de los objetos artísticos, Fraser enfatiza la imposibilidad del artista de separarse de las instituciones dentro de las cuales opera. Es este reconocimiento de sí misma como fuerza creativa vinculada a las instituciones y de su trabajo crítico impregnado de fuerza institucional lo que la distingue de sus antecedentes conceptuales. La pregunta que Fraser plantea en y desde estos espacios liminares puede servirnos como clave de lectura de su *oeuvre*: ¿quiénes somos fuera de las instituciones si no engranajes dependientes de las estructuras que sus ancestros conceptuales rehuían? No hay un afuera, ni un adentro del Museo. Más atentamente, Fraser pregunta, ¿qué se puede esperar de lo que vemos en los espacios expositivos?

A través de estas preguntas se forma el eje de su desarrollo conceptual. Para responderlas, Fraser desarticula los mecanismos que sostienen y deterioran las mega-estructuras del arte contemporáneo. En cambio, no nos conduce ante una puerta que se abre mágicamente. Todo lo contrario: los textos reunidos en la compilación *De la Crítica institucional a la institución de la crítica* componen una —virtualmente— infinita constelación de puertas que se abren entre sí. De esta forma, el trabajo de Fraser acentúa las complejidades estructurales de nuestra experiencia del arte.

La artista estadounidense nos presenta un libro multiforme que se compone de un conjunto de ensayos, articuladas reflexiones psicoanalíticas, guiones performativos y pseudo-cuentos personales. Con esta heterogeneidad, a la vez expande y unifica dos de las figuras esenciales e inherentes al funcionamien-

to del mundo del arte contemporáneo: la del crítico y la de la artista. Fraser, *performance artist* y profesora, se sitúa en las fisuras que fracturan el Museo hoy en día. El punto de encuentro de estas dos efímeras figuras es el cuerpo. *Su cuerpo*.

Antes de introducirnos de lleno en el análisis, se debe señalar una consideración sobre esta colección textual poliédrica. Es revelador que el curador del MUAC-UNAM, Cuauhtémoc Medina, titule el prólogo que introduce a la lectura de este volumen “La Escritura como Acto”. Fraser escribe y produce, se sumerge en las olas abrumadoras del arte neoliberal sin esconder su cabeza, o más precisamente, sin retirar nunca sus pechos y su cuerpo. Fraser se desnuda, física e intelectualmente, frente a los mega-espacios museísticos, y así nos tiende una mano que no pretende guiarnos en un acercamiento pedagógico, ni aclarar lo que para el gran público permanece cerrado. Si se pudiera catalogar de alguna forma su obra y figura, quizás deberíamos pensar en una exploradora artístico-intelectual que no nos pretende clarificar nada, sino que, exponiendo sus debilidades y las bellísimas imperfecciones de aquello que la rodea, nos acompaña de manera vulnerable y dulce en las tinieblas del arte contemporáneo.

Resuenan en sus páginas nombres como los de Hans Haacke, Martha Rosler, Marcel Broodthaers o Asher. Este grupo de artistas conceptuales que operó entre Europa y Estados Unidos a partir de principios de los setenta, marca una profunda disolución de la dicotomía que separaba los artistas productores de crítica institucional de las instituciones mismas. Dejan como legado una nube de humo donde, para Fraser, no se puede diferenciar entre espacios operativos de los productores artísticos, artistas, estudios y galerías expositivas. En definitiva: la oposición entre artistas y espectadores resulta imposible. La transmutación de

la producción artística en una práctica post-estudio se ve acompañada de una serie de preguntas alrededor de la naturaleza de los objetos artísticos expuestos e idolatrados, del rol y la responsabilidad de los artistas con respecto a sí mismos y de los espectadores que gozan a través de sus miradas, más o menos atentas, de los frutos de su labor. Sin embargo, estos artistas conceptuales no logran llegar a una crítica de los espacios expositivos y de quien los atraviesa tan abierta a la diferencia como la que Fraser parece alcanzar.

Los textos aquí coleccionados abarcan varias décadas, siendo el primero estrenado en 1989 y el último en 2012. Parece relevante utilizar un lenguaje cinematográfico-editorial para abordar la presentación de estos textos en tanto en cuanto introducen matices vinculados a la espectacularidad del acontecimiento. Son pruebas materiales de acciones efímeras; esto conlleva una reconceptualización de la subjetividad de ambos: tanto del artista como del espectador. Fraser busca inexorablemente una nueva subjetividad que se aleje del espíritu materialista de los productos expuestos en los espacios museísticos. Una oda a Duchamp y sus *ready-mades* resulta ahora necesaria. Fraser trabaja con lo ya-disponible, con sus estructuras, con lo que estas alojan y al mismo tiempo ocultan.

En la obra artística de Fraser, el proceso es la matriz, la semilla en constante germinación. No podría ser de otra manera. Fraser elabora una crítica de sí misma y de sus alrededores con una especificidad y precisión quirúrgica. Produce textos, ensayos y artículos que proponen una reflexión autocrítica, retomando aquella actitud que impregna el arte conceptual y que invita a buscar la creación de un nuevo lenguaje en las obras mismas. Esto se expresa de manera clara y sincera. Su legibilidad es su fuerza. Reconociendo lo que siempre queda escondido entre sus palabras y sus acciones, aquello que permanece oculto tras los infinitos flujos monetarios que la apoyan, Fraser transfiere la responsabilidad de la autonomía artística desde sus propias manos hacia un colectivo institucional en constante formación, y por supuesto, también hacia nosotras lectoras y espectadoras.

Es imposible pensar sobre la obra de Andrea Fraser sin considerar la centralidad que el cuerpo, *su cuerpo*, ocupa en sus performances. A través de su profunda interdisciplinariedad intelectual, evita fijar

de manera jerárquica y absolutista la heterogeneidad de su práctica. El cuerpo y su otro son omnipresentes. Cuando en *Discurso de Apertura* sutilmente alude a previos discursos de críticos, comisarios y afines, o cuando en *Declaración de Artista* reconoce su propia posición problemática y liberadora dentro del mundo del arte, o cuando en *Untitled* (2003) la artista se vende por \$20000 a un coleccionista de arte, su cuerpo es al mismo tiempo transparencia opaca y matriz productora de significado.

Fraser funda su trabajo en la *site-specificity*. Se sitúa en los espacios museísticos, en sus salas de exposiciones en continua expansión y también en sus hermanastros —no menos insidiosos— las galerías y las fundaciones de arte. Navega, textualmente, entre las huellas y trazas de sus precursores conceptuales. Este conglomerado de espacios, más o menos tangibles, constituyen el marco investigativo-crítico del universo social de su entera producción artística.

Encontramos una honestidad radical en las memorias de las performances de Fraser. Apoyándose en el trabajo de análisis socio-cultural de Pierre Bourdieu, y con un fuerte marco psicoanalítico, Fraser se presenta al mismo tiempo como *performer*, como crítica de sí misma y como punto de constante diferida de su práctica artística. Su trabajo, en línea con el marco productivo conceptual, escapa de cualquier definición que no sea la que ella misma nos presenta. Es necesario entender en esta divergencia la resistencia a la desterritorialización de la experiencia artística pedagógica. Decir que las obras de Fraser son legibles, no debe implicar una concepción simplista de su producción. La vulnerabilidad y contundencia que caracterizan su trabajo, su implacable búsqueda situacional, sorprende a veces al lector que se encuentra frente a un continuo reposicionamiento. No hay respuestas ni una invitación a un cambio social. De nuevo, el proceso es aquí fundamental.

Hace tiempo que el arte, su práctica, su función social, sus aspectos políticos y su existencia misma, son cuestionados. La primera generación de artistas conceptuales mezcla y mestiza prácticas textuales, instalaciones que borran la barrera espacial estudio-exhibición y plantea un replanteamiento del rol socio-político del artista. ¿Dónde se sitúa, entonces, Andrea Fraser en relación a una corriente tan heterogénea como la del arte conceptual?

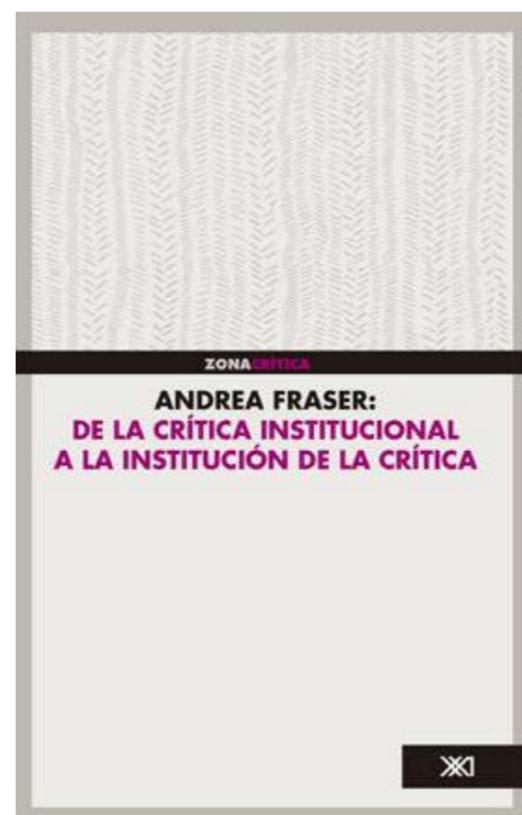
Su trabajo no “activa” ningún espacio, no busca dar voz a nadie. Fraser escucha, atentamente, a

través de su presencia corporal. Escucha la arquitectura que habla, las profundidades injustas inscritas en los proyectos museísticos. Tiende su aparato sensitivo-auditivo hacia el inconsciente invisible que la persigue. Quizás su mayor aportación a la esfera conceptual se pueda entender, en términos rancieros, en el acto de borrar la distinción entre el arte y lo político: una redistribución de lo sensible subjetiva. Basando su trabajo en una concepción de lo político inseparable de lo personal vivido —en un aquí y ahora en constante flujo—, Fraser logra generar disenso y se arma frente a las mismas manos que la sustentan. No hay alternativa. No hay un afuera. Somos la institución.

Andrea Fraser encarna y asume la segunda pseudo-consigna que Walter Benjamin presenta en *La Técnica del Crítico en 13 Tesis*: “Quién no tome partido, debe callar”. Benjamin es concluyente con sus palabras. Y Fraser, que reconoce en cada uno de sus textos una toma de partido inescusable, no se calla. No se calla cuando expone de manera calculada y fría a los dueños intocables del arte contemporáneo. No se calla cuando rompe la brecha dicotómica dentro-fuera del museo. No se calla y no se puede callar. Su agilidad y destreza crítica residen entonces en evitar sucumbir ante las tautologías que marchitan y corroen el mundo del arte contemporáneo. En la obra de Fraser, la diferencia sigue viva y no divide.



**Título:** *Escritos (1966-2016)* ▶  
**Autor:** Joseph Kosuth  
**Idioma:** castellano  
**Editorial:** METALES PESADOS  
**ISBN:** 9789569843198  
**Año de edición:** 2018  
**Plaza de edición:** Chile



◀ **Título:** *De la Crítica Institucional a la Institución de la Crítica*  
**Autor:** Andrea Fraser  
**Idioma:** castellano  
**Editorial:** Siglo XXI  
**ISBN:** 9786070307232  
**Año de edición:** 2016  
**Plaza de edición:** México

# Usar, tirar y reciclar la crítica

## Sobre *Escritos (1966-2016)* de Joseph Kosuth

PEDRO MERCHÁN MATEOS

La reunión de los escritos de Joseph Kosuth por primera vez en castellano supone un acontecimiento por y para la memoria del arte conceptual. Como dice Roc Laseca en el prólogo de esta edición, la tarea de leer estos textos hoy es una labor de recontextualización que permite deshacer toda la estilización que han sufrido las formas del conceptual. Pero la lectura no debe servir solo a la rememoración, sino que debemos mirar también a ese pasado ya considerablemente lejano e interrogar a la propia cuestión en nuestro contexto. ¿Quién es Kosuth hoy y qué fue del conceptual?

Plantearnos estas preguntas desde la crítica y desde el estudio de la Historia del Arte va en contra de la tarea que tuvieron que emprender los artistas conceptuales en unos años 60 en los que no encontraron un respaldo institucional que les introdujera en el debate del arte. Ni mucho menos querían estar dentro de este debate que era el Modernismo, una estructura vieja que se veía una y otra vez atacada por las instalaciones de Kosuth o las producciones bajo el sello *Art & Language*. El arte conceptual abrazó la innovación como estrategia para huir de la tradición cultural y de las reglas de un relato que había llegado a su fin. Efectivamente, las alusiones a lo posmoderno están presentes a lo largo de todo su ejercicio textual. De hecho, el propio Lyotard prologó la edición inglesa de los escritos de Kosuth. Buscadora del porqué en lugar del cómo y sometiéndolo al segundo al primero, la obra de Kosuth ya no era la ventana albertiana, ni siquiera planteaba algún vínculo con Picasso o el relato de la vanguardia histórica. La obra de Kosuth pertenecía a nuestro mundo, un mundo por describir.

Kosuth reivindicaba —y sigue haciéndolo a día de hoy— un presente, un aquí y un ahora que es totalmente opuesto al del formalismo greenbergiano.

Cuando la obra conceptual no trasciende podemos decir: *lo conceptual es ahora*. Y este *ahora* no es solo una manera de negarse al juego del Modernismo, sino una postura respecto a la cultura y a la política, una forma de escapar del mercado casualmente tautológico. Pero la apuesta por el *ahora* implicaba crear un nuevo relato, intervenir en aquello que el Modernismo había considerado como secundario frente al objeto de arte. Es aquí donde las obras de Kosuth y sus textos se unen. Por ello, es legítimo decir, y así nos lo confirman sus escritos, que la obra de Kosuth solo es una: el proceso-investigación sobre la producción de significado en la cultura. Texto y objeto son entonces materialidades *ready-made* donde se desarrolla la investigación. Como la obra de arte sucede en el discurso, pone en valor los lugares del mismo.

Aunque el tono del artista adquiriera tintes casi epopéyicos en su empresa de emancipación de los agentes del anticuado sistema del arte, existían unos condicionantes detrás que hicieron de la necesidad una bandera. La lucha contra el crítico y el grito de independencia respecto a la mediación cultural responde a este contexto material específico. La preeminencia del formalismo que contaminaba el paradigma del sistema del arte no permitía la entrada de un discurso como el que proponía el conceptual. Si no iban a ser reseñados de manera favorable, ellos mismos se convertirían en críticos, transformando su producción en crítica cultural. Por lo tanto, la gesta del carácter tautológico de su obra tiene una condición material muy clara: la necesidad de un discurso legitimador. Si bien esto puede ser entendido como el germen de la crítica institucional posterior, no debemos perder de vista la contradicción que presenta como todo aquello que la institución logra absorber. Si parecía que había un afán democratizador en la divergencia material de su obra, el libro y el texto acabaron siendo los nuevos lienzos.

La culpa desde luego fue de ellos. Siegelau y compañía contribuyeron a lo que el mismo Kosuth denomina “arte conceptual como estilo”. Las causas pueden rastrearse entre las líneas del mismo artista. La conversión del conceptual en una serie de problemas formales encajados en el relato del Modernismo se debe, en primer lugar, a la condición redundante devenida en autopromoción. La constante justificación del arte conceptual se va adaptando a los tiempos. Tanto es así que sus obras (textos, objetos y procesos) se verán respaldadas primero por un discurso antiformalista, después por la teoría del posmodernismo y el anticientificismo y finalmente por un arte público. El estancamiento de su propuesta basada en el pleonismo promueve la habitabilidad de distintos relatos. Así pues, el texto se presenta como un tejido de citas, la mayoría de ellas por supuesto sin comillas. La lectura, que recorre por tanto la cultura, es una arqueología de las reglas que Kosuth iba sumando a su propio juego para con el arte. Por ejemplo: si en un principio el público del arte conceptual tenía que estar exclusivamente compuesto por los artistas sin una perspectiva de mercado, esta premisa se vuelve insostenible a todos los niveles cuando entra la década de los años 80 con un mercado del arte cada vez más superpoblado. El giro ahora hacia la inclusión del espectador en su aparato hermenéutico puede interpretarse como un oportunismo. De hecho, los propios textos reflejan bien la evolución material del arte conceptual de Joseph Kosuth. En un primer momento, ante la ausencia de relato institucional por una clara falta de infraestructura sistémica, la discusión textual de Kosuth se dirige a la autonomía respecto del mercado y la crítica, a la producción de significados y a los artistas. Su evidente afán emancipatorio queda en el olvido hacia los años 90, cuando su obra es ya cultura (¿de masas?) y sus textos toman un tono prescriptivo que exhorta y dicta a la crítica lo que ha de hacer.

Vemos que, tras la constante del deseo de producción de significados, la obra de Kosuth responde, en todas sus vertientes, a distintas situaciones y culturas (hablando en términos del artista) muy concretas, siendo nuestra tarea evidenciarlas a través de las intenciones y las obras del autor. Frente a las contradicciones que podamos detectar, no podemos negar que Joseph Kosuth logró generar sentidos y un arte acerca del arte. El cinismo que sin embargo se esconde tras este logro adquiere presencia en varios puntos que se desglosan a continuación.

Por un lado, su proceso centrado en la significación venía a suplir la necesidad del mercado por rellenar esos vacíos presentes en la pintura o en la escultura del neoexpresionismo o la transvanguardia. Como un camaleón, cuando su estatus económico, histórico y simbólico estuvieron avalados por todo el sistema del que supuestamente había renegado, Kosuth dejará de lado su preocupación por la fagocitación del mercado, justificando su obra ahora a través de la antropología y el signo de lo común. Aceptada su condición en el star system del arte, ya no importa que el gusto y la moda sean algo despreciable por su vínculo con la moneda. Si en la condición posmoderna el mercado llena la tierra y el mundo de significado monetario, las obras de Kosuth son el proceso mismo de significación para evitar esto. En un momento dado, Kosuth se vincula a las estrategias virales de Gonzalez-Torres, pero nada más lejos de la realidad. El artista habla desde un canon reconocido y avalado por el mercado del que huía y por las instituciones que criticaba.

Por otro lado, tenemos que hablar del problema del espectador. Tomemos como ejemplo las *First investigations* que se convirtieron en obras que solo eran vistas (probablemente) porque, en palabras del artista, el espectador es invitado al museo, pero es extranjero al discurso. La tautología, más circular que elíptica, dificulta la entrada de un espectador que no se dedique exclusivamente a contemplar las estructuras de producción de significado que el autor investiga. Su defensa de la fusión entre las intenciones del artista y la obra no solo dejaba fuera la praxis de la Historia del Arte, sino que convertía al espectador en un consumidor de significados. Esto es problemático porque según avanza el tiempo y aparece el concepto de cultura de masas, Kosuth criticará cómo esta reduce el papel del hablante-oyente a la del espectador. ¿Son entonces los presupuestos de Kosuth menos válidos en el momento en el que hablan desde la institución? Aquí entra en juego otra cuestión: el artista como antropólogo.

Defendida por primera vez en los 70, su propuesta establece la forma y figura de un artista en lugar de un tipo de arte concreto. Este artista sería capaz de mostrar la complejidad lingüística de nuestras relaciones y estructuras definitorias. El arte se torna filosófico, tiene una función ontológica según Lyotard. El artista investiga pues cómo forjamos la institucionalidad, lo natural, la costumbre y los juegos del lenguaje de Wittgenstein. El oficio del artista trata

de alejarse de la alienación e indagar sobre las reglas del juego de la cultura para producir nuevos sentidos contra el borrado cultural que ejerce el comercio. Kosuth llega a afirmar que “los artistas trabajan con significados, no con formas (si es que fuera posible hacer tal distinción)”. Aboga por conocer la cultura de masas y sus efectos en la cultura tradicional para poder producir un cambio. Pero, ¿cuál es el fin de revelar las estructuras? Kosuth nunca responderá a esta pregunta, si bien el revelarlas tiene que ver con la reelaboración de reglas en el sentido lyotardiano, su fin no es claro. Tenemos que remitirnos una vez más a la materialidad del concepto. El artista como antropólogo es en realidad una redundancia del ejercicio contra la crítica y la Historia del Arte. De esta manera, el “artista antropólogo” desplaza la importancia del objeto artístico hacia el sujeto artista ignorado por las mencionadas disciplinas. Reivindica a los artistas como agentes con proyectos culturales a largo plazo. El “artista antropólogo” hace cultura mientras políticos y empresarios comercializan, en cambio, a corto plazo. Dicha cultura es, otra vez, tautológica, pues posibilita la expresión que más tarde se convierte en cultura. Hoy podemos decir desde nuestro realismo capitalista que ese hacer cultura solo instauró nuevos mitos.

Empezaba este texto con el reconocimiento del crimen contra la propia obra de Kosuth. Su litigio personal contra la crítica y el ejercicio de la Historia del Arte no admitiría, efectivamente, este tipo de diégesis, pues el programa conceptual-antropológico era en sí redundante. Constantemente Kosuth veía en la crítica el monstruo de Greenberg y todo lo que ello implicaba en el mercado, la cultura, las universidades, etc. Aunque consiguiera abrir el campo de la crítica, Kosuth se encerró en muchos casos en la autopromoción, la descripción y la prescripción. El modelo crítico de Kosuth iba contra el mantenimiento de la estructura formalista y contra la metamorfosis de la crítica en mera información mercantil.

Lo que hoy debemos rescatar es la pregunta sobre la verdadera intención de la Historia del Arte y de la crítica, que en Kosuth es similar a la definición de una silla. Quizás nuestra tarea no sea rebatir y defender la disciplina de la crítica y de la Historia del Arte como algo útil para los artistas, sino leer con el artista, entender este libro como obra. La objetividad impuesta a la Historia del Arte oculta una arbitrariedad —típicamente posmoderna— que es, de hecho, subjetiva. Si la conciencia artística nace de la subjetividad y tan-

to críticos como historiadores emiten saberes científicos bajo el lenguaje de lo narrativo, entonces podemos decir que ambos son parte del mismo asunto: la obra. Se equivoca por tanto Kosuth al asumir que el historiador pretende producir justicia, pues la ciencia había desbordado hace tiempo la justicia y la verdad. Efectivamente, todos somos movidos en última instancia por una suerte de entusiasmo. Si detrás de una obra hay una presencia subjetiva, detrás de cada crítica y estudio hay un *pathos*. Nuestra tarea parte del padecer. De hecho, el historiador del arte hoy y la crítica —parcial, apasionada y política según Baudelaire— van en contra de la rentabilidad, pues no producen, o no debieran producir, información (al uso).

Kosuth no ha sido capaz de resolver la contradicción de un arte que establece constantemente nuevas reglas y un arte que quiere criticar las reglas que él mismo ha impuesto. Más allá de todas las contradicciones que pueda plantearnos, no podemos demonizar al artista por formar parte del sistema, no se trata de eso. Nuestra cultura se mueve entre cadáveres. En este sentido, leer este libro es como entrar a un cementerio y no por ello retomarlo desde el presente es un error. ¿Siguen siendo los objetos la base para la Historia del Arte? Por supuesto. Quizás porque la historia (y la Historia) requiere del objeto. La proliferación de archivos responde precisamente a esta urgencia por el material y el conceptual acabó cayendo en la trampa de un mercado que no soportaba comercializar con significados. Los Escritos lanzan al presente la cuestión del papel del espectador en el conceptual y nos hacen preguntarnos si Kosuth es un historiador y si la empresa histórica del arte habla todavía con la voz de la objetividad, incluso cuando su misión es contraria a ella. Con todo esto, los Escritos deben ser tomados como un punto de partida para pensar sobre cómo debiera dirigirse el ejercicio de la crítica y de la historia del arte: leer leyendo y hacer haciendo.

# Arte y crítica para el futuro que no llegará

## Arte y crítica para el futuro que no llegará

### Comentarios sobre el libro *What comes after farce?* de Hal Foster

RUBEN OJEDA GUZMÁN

Son ya lugares comunes las distopías. No sólo en la ciencia ficción, que cada día se incorporan más a la ciencia que a la ficción, sino en la experiencia cotidiana. La debacle medioambiental, política, económica y social ha desbordado la caja de pandora del neoliberalismo hacia todos los rincones del lenguaje, hacia todos los rincones del mundo. Además, el ritmo exponencial que ha alcanzado el desarrollo tecnocientífico desafía cada vez más las ideas de futuro, verdad y realidad. Arrastrados por el alud de la actualidad, cualquier promesa de salvación hay que tomarla al menos como una farsa.

En el prefacio de *What Comes After Farce? Art and Criticism at a Time of Debacle* Hal Foster alude al multicitado *Dieciocho brumario de Louis Bonaparte* de Marx. En su obra, el filósofo alemán comenta que, cuando Hegel explica que todos los grandes hechos y personajes históricos del mundo aparecen dos veces, olvida añadir que la primera aparición es como una tragedia y la segunda como una farsa. La tragedia ejecutada por Napoleón en 1799 sucede en su toma de poder mediante el golpe de estado. La farsa vendrá en 1851 cuando su sobrino Napoleón III haga lo mismo. Marx argumenta que, más que una falta de aprendizaje, esta repetición evidencia que la burguesía estaba dispuesta a abandonar sus valores democráticos (*liberté, égalité, fraternité*) solo si eso significaba preservar su dominación económica.

Asimismo, en nuestro tiempo, Trump es quien juega de nuevo este papel. Al igual que al lumpenproletariado en la Francia de aquel entonces, el mandatario ha inoculado en millones de estadounidenses el *virus fascista*. De la misma forma, aunque disimulado en la democracia estadounidense, el papel de la tragedia lo protagonizó Bush durante el *espectacularizado* ataque al World Trade Center el 9 de septiembre

de 2001 que le permitió tomar decisiones autoritarias. Foster recuerda que a Bush le gustaba decir "I'm the decider". Si la farsa sigue a la tragedia ¿qué viene después de la farsa? Esto se preguntará Foster a lo largo del libro.

A pesar de que el mandato de Trump ha terminado (sólo algunos meses después de la publicación del libro en cuestión), el tiempo de la farsa no parece haber acabado aquí. Pero ¿qué es la farsa? Foster señala que la palabra deriva del francés *farcir*, rellenar, y usada para designar un interludio cómico en una obra religiosa. "Una farsa tal vez deba ser entendida, entonces como un momento intermedio, quizás en las líneas de *interregno mórbido* entre los viejos y los nuevos órdenes políticos" dice Hal Foster recuperando a Antonio Gramsci.

Por otro lado, con respecto a la palabra *debacle*, que es clave en el título del libro, Foster aclara que: "también proviene del francés "caída, colapso, desastre", su raíz *débâcler*, "liberar", del francés antiguo *desbacler*, "destrancar" que significa literalmente "la ruptura del hielo sobre un río" (...) "Debacle" puede hasta señalar a una dialéctica de la ruptura y el *hacerlo de otra manera* (making otherwise), con respecto a convenciones, instituciones, así como leyes."

Foster anima a pasar de la emergencia disruptiva a los cambios estructurales o, en su defecto a "presionar las grietas en el orden social donde se puede resistir y retributar al poder." El escritor estadounidense se dirige desde la crítica de arte porque piensa que en el ámbito cultural (museos y universidades), aunque sometidos en gran medida por los intereses de la plutocracia, existen lugares donde se puede ejercer cierta influencia para reclamar el espacio público mediante movimientos. Ejemplo de esto son *Occupy Wall Street*, *Black lives matter* y *#MeToo*.

A través de dieciocho ensayos, *What Comes After Farce?* desmantela los mecanismos que se ponen en función para perpetuar la dominación del autoritarismo y la plutocracia. Estos textos están organizados en tres bloques: Terror y transgresión (Terror and Transgression), Plutocracia y Visualización (Plutocracy and display) y Media y Ficción (Media and Fiction).

El primer bloque se concentra en los mecanismos con los cuales el autoritarismo se antepone como una promesa de seguridad ante el terror. De acuerdo con Foster, esto requiere de la espectacularización de la catástrofe y su consiguiente estetización. Aquí describe el trabajo que el artista español Francesc Torres realizó comisionado por el National September 11 Memorial Museum, *Memories remains*. Para este proyecto, el artista fotografió una serie de piezas recuperadas de las ruinas del atentado entre las cuales se encontraban objetos personales como anillos, lentes, llaves y monedas. Estas fotografías exponen a los objetos de una manera ambigua que no se identifican del todo con una disposición forense ni tampoco museográfica.

Quizás esta ambigüedad con la que se presentaban los objetos fotografiados por Torres los haga ubicarse, como diría el director ejecutivo de la autoridad portuaria de NY, Chris Ward, más bien en el campo de lo "sagrado". Este discurso de sacralización en torno al atentado del WTC produjo un vocabulario cuasi-religioso que parece haber justificado la *guerra contra* el terror mediante una suerte de retorno a las Cruzadas para acabar con al-Qaeda. El trauma de la tragedia humana tiende a convertir un evento histórico en uno teológico y, con ello, producir una excepción en la jurisprudencia, lo que vendría siendo equivalente a los milagros en la teología.

El 9/11 también vino a hacer del anacronismo una virtud. En 2011 el PS1, a cargo del MoMA, abrió la exposición *September 11* en la que, según Peter Eley, curador de la muestra, no seleccionó ninguna obra que tratara sobre los ataques ni producidas a partir de él. Sin embargo, quería mostrar que el acontecimiento tiene la capacidad de alterar a la obra de arte incluso de manera retroactiva. De esa manera, obras previas al atentado como algunos de los trabajos envueltos hechos por Christo o, de manera más contundente, *Woman*, *Hotel Corona de Aragón*, *Madrid* de Sarah Charlesworth del año 1980 pueden ser cargadas semánticamente de manera artificial para este propósito.

Estas confusiones (la de la sacralización y la temporal) son síntomas que producen un malestar de base difícil de resolver. Cuando los discursos se cruzan y se confunden (ocurren milagros) se dan las condiciones para que se produzca un estado de excepción. Esta es una oportunidad para que las autoridades suspendan excepcionalmente sus propios códigos legales bajo el pretexto de proteger a la ciudadanía. Sin embargo, como escribió Walter Benjamin en su último texto "On the Concept of History" antes de suicidarse, "este estado amenaza en ser no la excepción sino la regla". Si el lema del sujeto es *Cogito ergo sum*, el del estado sería *Protego ergo obligo*.

El trumpismo, como hemos visto, es un síntoma de la tragedia, manifestado con la sublimación del deseo plutócrata estadounidense. Así pues, los plutócratas americanos "estuvieron dispuestos a destruir leyes constitucionales, culpabilizar a los migrantes y movilizar a los supremacistas blancos con tal de aumentar sus capitales a través de desregularizaciones financieras, recorte de impuestos y negociaciones corruptas." Consecuentemente, otro elemento que el trumpismo vino a cristalizar fue la cínica desvergüenza de las élites ante sus contradicciones. Desde entonces, pareciera que las burlas son recibidas por parte de la plutocracia como regalos con los que alardear con todo el mundo.

Foster recuerda las palabras de Siegfried Krauer: "nunca antes una época había estado tan *informada* acerca de ella misma y nunca antes un periodo había sabido tan poco de sí". Esta es la paradójica condición que determina nuestro tiempo de sobreinformación que nos desborda hasta el punto que somos incapaces de interpretarla. Es en este contexto en el que la post-verdad toma un rol en la política de una manera sobrecogedora. No deberíamos olvidar cómo Trump se convirtió en el *data-president*. Igualmente problemática es la post-vergüenza y de aquí surge una preocupación puntual en Foster cuando pregunta: ¿cómo se puede menospreciar a un líder que no se avergüenza o burlarse de quien se alimenta de lo absurdo? ¿deberíamos tratar de añadir indignación a una economía mediática que se alimenta de lo mismo?"

En este estadio de degradación de la sociedad, que ya se venía fermentando desde el tacherismo ("there's not such thing as society"), Foster llama a la ocupación de los museos con, por ejemplo, los movimientos como *Occupy Museums* y *Decolonize this*

*Place*. Desea que no se deje la entrada gratuita a los “malos actores” del ámbito político. “El telos de la forma artística es un espíritu de la irreconciliabilidad” dice Paul Chan, a quien dedica un ensayo sobre su obra *Pentosophia (or le bonheur de vivre dans la catastrophe du monde occidental)* de la que exalta su alma (*ánima*) de incalculable urgencia: “en un momento sombrío, *Rhi Anima* reanima este espíritu de lo irreconciliable”.

En el segundo bloque *Plutocracy and display*, se aborda el insistente deseo de la plutocracia por ser representada en la cultura. De esa manera, se describe la apropiación de las estrategias culturales (características de la izquierda) por la derecha y la penetración de las lógicas del espectáculo en los museos. Foster comienza esta sección dedicando un ensayo a Jeff Koons. En este texto habla de su trabajo como un *regalo envenenado* en el que, por medio del kitsch, el porno y la estatuaria clásica, inculca la ideología del neoliberalismo, no sólo al exaltar el fetiche capitalista, sino al aspirar a la liberación de la vergüenza que produce el sexo y la clase (¿las bajas o las altas?). Pero, sobre todo, promueve la “autoconfianza en nosotros mismos” como un bien empaquetado para desarrollarnos óptimamente como trabajadores precarios que cambian de un trabajo a otro indefinidamente.

Para continuar con la línea de la comodificación del arte, dedica el siguiente ensayo a la obra de Marcel Duchamp *Belle Haleine, Eau de Voilette*, de 1921. La obra en cuestión es una botella de perfume reetiquetada y firmada por Rose Sélavy, el pseudónimo femenino de Duchamp. Para Foster, esta obra es la sublimación contraria al famoso urinario: el perfume contra el olor a orina, feminidad contra masculinidad, refinamiento contra vulgaridad, enigma contra obviedad. Cuando esta obra se exhibió en la Neue Nationalgalerie en Berlín en 2011, apareció dispuesta de manera teatral como un producto de consumo plutocrático. La obra fue vendida después por 7.9 millones de euros. Tal vez, con lo que nos estamos encontrando es que no hay ya un conocimiento crítico sino un conocimiento cínico.

En el capítulo *Exhibitionist* Foster habla sobre los nuevos modos de producir exhibiciones que han tomado un ritmo incesante (sintomático al de la producción de información actual). Esta circunstancia condiciona los comportamientos artísticos interdisciplinarios en una economía de trabajo cognitivo. Foster critica la pulsión vanguardista de Hans Ulrich Obrist

que le compromete al cambio incesante y a “inventar nuevas reglas del juego” o, al menos, “nuevos display feature” en cada exposición. De acuerdo con Obrist, inventar estas reglas y formatos puede ser una protesta contra el olvido pero, paradójicamente, es también la vía más rápida hacia la amnesia.

En *Gray boxes* analiza las adaptaciones arquitectónicas de los museos y argumenta que el actual megaprograma de los nuevos museos, que no está declarado pero es evidente es el entretenimiento. Es por ello que uno de los problemas, de acuerdo al autor, es que se invierta más en la arquitectura de los museos que en el uso que se le dará a estas *cajas grises*. Las modificaciones que el museo realiza priorizan las expectativas del consumo de experiencias. Por otro lado, habla sobre el coleccionismo de arquitectos, una práctica a la que las élites más elevadas han regresado. La diferencia de este retorno es que anteriormente los asociados de los museos, que aunque “eran barones ladrones” que extraían valor económico, ofrecían a cambio generosidad cultural. Actualmente, los asociados, los plutócratas contemporáneos, se sienten libres de compromisos cívicos.

Esta sección finaliza con un extenso ensayo sobre la obra del artista afroamericano Kerry James Marshall. Con su obra *Underpainting*, Foster comienza una narración sobre el desarrollo de la mirada subjetiva. Tomando como referencia a las *Meninas* de Diego Velázquez —pintura que constituyó la base para la construcción de la subjetividad burguesa—, Foster argumenta que las obras de Marshall están constantemente constituyendo la mirada de quienes no eran vistos como interlocutores subjetivos.

La última sección del libro *Media and fiction* es la parte que trata sobre aquellas imágenes que no están hechas para verse sino para que nos vean. A través de varios ensayos dedicados al trabajo de Harum Faruki, Hito Steyerl, Trevor Paglen y Sarah Sze, Foster apunta a la interrelación entre los modos de representación y medición con la guerra, la vigilancia y la destrucción. Habla del desarrollo de la automatización de la imagen y sus derivados nuevos modos de ver que no “son conscientes”. Es decir, imágenes que no son producidas para ser vistas por el ojo humano, sino para recopilar información.

El libro concluye apelando precisamente a la capacidad ficcional del arte. Esta capacidad, dice el autor, le permite resistir a la retracción del enmarcado positivista de lo real. La ficción, en palabras de

David Shields, no expresa un hambre de realidad. No desmitifica o disrumpe lo real sino que busca hacer que lo real vuelva a ser *real* otra vez. “El arte es lo que hace que la vida sea más interesante que el arte” dirá el actor que Tacita Dean hace hablar en su obra *Event for a stage*.

La publicación del libro llega en un momento oportuno para entender la debacle de nuestro tiempo, y “liberar” (to free) una dialéctica de la ruptura. Como sugiere el autor en el prefacio, es urgente aprovechar esta coyuntura para buscar otras formas de hacer. De esa manera, el libro presenta un problema al centralizar —como es común en la escritura crítica más leída— los ejemplos de resistencia en Estados Unidos y Europa (*Occupy wall street, Black lives matter, #MeToo, Decolonize This Place, Occupy Museum*). El autor no presta atención a los movimientos de África, Asia o Latinoamérica que, en algunos casos, han precedido o inspirado esos ejemplos. Buscar otras formas de hacer, ha de implicar otras formas de narrar y entender que el estado de emergencia lleva tiempo establecido en otros lugares del mundo.

No obstante, el libro nos ofrece perspectivas útiles para abordar, no sólo el arte que se produce en las condiciones del estado de emergencia, sino también el paradigma actual resultante de la situación pandémica. También plantea preguntas que serán necesarias de, al menos, tener en mente durante los próximos años. Sobre todo, la siguiente cuestión: si la farsa sigue a la tragedia, ¿qué irá después de la farsa?



**Título:**  
*What comes after farce?*  
**Autor:** Hal Foster  
**Idioma:** inglés  
**Editorial:** Verso  
**ISBN:** 9781788738118  
**Año de edición:** 2020  
**Plaza de edición:** Londres



ARENAS  
MOVEDIZAS  
DEL  
STREET-ART

# M(ONU)mento

## M(ONU)mento a Gabarrón: efeméride al cuadrado

RICARD CASALS COIDURAS Y MARÍA SANTANDREU RUIZ

Fue en 2003 cuando Cristóbal Gabarrón Betegón realizó su delirante *happening* 'El Deseo-Ave Fénix' en las inmediaciones del Museo Guggenheim de Bilbao. Su plan inicial (elaborado a lo largo de tres años, no vayan a creerse) era satisfacer el anhelo de la gente de montar en un Ferrari F-40, estrellar el coche y hacer renacer sus restos en forma de escultura. Sin embargo, la conmoción por los atentados del 11 de septiembre provocó que se le hiciese insoportable la idea de toda destrucción, de manera que renunció a su final apoteósico. No hubo ave fénix en aquella ocasión, pero ahora, casi dos décadas después, es el artista mismo quien renace de sus cenizas cuando muchos confiaban en que no volviese a acaparar los medios —y los espacios— como acostumbraba otrora.

Su entrada por la fuerza en el Museo Patio Herreriano ha vuelto a convertirlo en protagonista de artículos, noticias y comunicados oficiales. En un ejercicio evidentemente nepótico, el Ayuntamiento de Valladolid ha acordado directamente con la ONU la celebración de su 75 aniversario en la ciudad. La endeble justificación se basa en que allí tuvo lugar en el siglo XVI la Controversia de Valladolid, considerada —muy discutiblemente— antecedente de los Derechos Humanos. A esto se suma el hecho anecdótico de que Gabarrón, un artista estrechamente vinculado a la ciudad y a la ONU, comparta cumpleaños con la organización internacional. Con esta excusa, el equipo de gobierno municipal ha considerado oportuno imponer la exposición *Gabarrón, un humanista del color* al Museo Patio Herreriano, de cuyo Patronato y Consejo Rector forman parte Óscar Puente y Ana Redondo, alcalde y concejala de Turismo y Cultura de Valladolid respectivamente.

La muestra reúne 75 piezas que ocupan algunos de los espacios más significativos del Herreriano, así como la representativa Plaza de San Pablo, donde se sitúa *Universo Iluminado*, con la que Gabarrón ya ho-

menajeó el 70 aniversario de la ONU en Nueva York. Como es lógico, el director del museo ha rechazado públicamente esta injerencia política que atenta contra lo recogido en el Documento de Buenas Prácticas en Museos y Centros de Arte. La realización de una exposición por completo ajena al discurso museográfico y al plan director del museo daña considerablemente la imagen del Herreriano y deja constancia de bajo qué premisas opera en ocasiones la gestión cultural pública.

Una de las obras expuestas es *Our Hope for Peace*, que en 1986 se convirtió en el sello conmemorativo del Año Internacional de la Paz, marcando así el inicio de las colaboraciones de Gabarrón con las Naciones Unidas. Esta historia compartida es algo de lo que el artista está profundamente orgulloso. Incluso se tomó la molestia de elaborar una publicación digital dedicada específicamente a esta relación: *Gabarrón Foundation & United Nations*, todo un álbum de recuerdos. En realidad, son pocos los detalles que se dan de su trayectoria antes de 1986. No sabemos nada, por ejemplo, de su formación. Lo más personal que consta es que nació en la localidad de Mula en 1945, de la que es Hijo Predilecto desde 2003, y que a los seis años se mudó con su familia a Valladolid. Tampoco sabemos qué lo llevó a trasladarse en 1986 a Nueva York, donde sigue residiendo buena parte del año. Quién sabe si tendría algo que ver su contacto con Inocencio Arias, entonces embajador de España ante las Naciones Unidas y, posteriormente, muy cercano a la Fundación Gabarrón. Sea como fuere, queda claro que Gabarrón nace como artista con su sello para la ONU, algo que ya dice mucho de lo que sería su trayectoria posterior.

Desde esta primera colaboración adoptó un *modus operandi* que le aseguraba el éxito. Juan José Santos ya lo identificó en su artículo "Gabarrón Veritas": generar obras de arte con temáticas relativas a valores, figuras o eventos de aceptación masiva. Es

decir, piezas fáciles de vender a entidades no artísticas, como las Naciones Unidas o un gobierno municipal. Paralelamente también se ha encargado de crear fundaciones, organizar concursos de dibujo infantiles e incluso ha planteado algún proyecto de museo en el extranjero. En todo ese hacer ha tenido además la suerte de codearse con lo mejor de lo mejor del panorama español. Elena Vozmediano ha revisado estos contactos meticulosamente en varios artículos: desde Consuelo Císcar (exdirectora del IVAM) hasta Iñaki Urdangarín, pasando por personalidades como Alberto Ruiz Gallardón o Manuel Prado y Colón de Carvajal (administrador de los bienes privados del Rey Emérito); todos ellos investigados, juzgados o encarcelados por delitos de corrupción. Su red de amistades peligrosas y proyectos cuestionables es tan extensa que aquí lo llamativo es que no haya sido él mismo imputado.

Teniendo en cuenta estas (malas) influencias, no es de extrañar que sus defensores en esta nueva polémica sean, precisamente, políticos. Ana Redondo escribió una carta abierta que publicó El Norte De Castilla (diario que siempre ha sido fiel al artista murciano) a la que cínicamente tituló *Censura*. En esta arremete contra el director del museo, Javier Hontoria, y contra las asociaciones e instituciones artísticas que rechazaron públicamente la injerencia política, a quienes acusa de estar "íntimamente" relacionadas entre sí. Lo sorprendente de su insinuación es que quiera mostrar el apoyo del sector a la dirección del museo como algo opaco y de cariz corrupto. Está claro que ante el analfabetismo artístico de la política, el sector apoyará a un director que fue justamente elegido por concurso público gracias al proyecto museístico que presentó, siendo avalado —y alabado— por la propia Redondo en el momento en que tomó el cargo. Otro de los argumentos que esgrime la concejala es que el Patio Herreriano se sostiene con fondos públicos y, por lo tanto, siguiendo los Estatutos de la Fundación Municipal de Cultura a la que pertenece, debe servir a los intereses de la ciudad.

El interés en este caso es que Valladolid gane puntos con vistas a su candidatura para ser declarada Ciudad Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO; organismo que depende de la ONU, a la que provechosamente quieren homenajear por su 75 aniversario. Así, *Gabarrón, un humanista del color* celebra simultáneamente el nacimiento del artista y el de la organización. Atendiendo a este criterio cumpleañosístico-conmemorativo en espacios museísti-

cos, y a propósito de ambas efemérides, ¿por qué no albergar también en el Herreriano una exposición del 150 aniversario de Lenin y otra del 250 de Beethoven, mientras la 9ª Sinfonía y la Internacional convergen con la obra gabarroniana celebrando en una suerte de éxtasis artístico la magnificencia de la humanidad?

Más allá de estos delirios, o quizás en la misma línea, resulta pertinente mencionar al otro defensor de Gabarrón, un anónimo que, bajo el pseudónimo "Regalado", publicó en el Diario de Valladolid *Dirigir el Herreriano y Gobernar la Onu*. El "artículo" no tiene desperdicio. El supuesto periodista hace una apología del posicionamiento político favorable al humanista muleño y en contra del sector cultural, con una irrespetuosidad y un lenguaje más propios de Twitter que de un diario. En sintonía con la concejala Redondo, carga contra Hontoria aludiendo a su presunto sectarismo y expresa abiertamente la *necesidad* de que Valladolid acoja la exposición, aún más dice, "en estos tiempos de penuria económica". Otra vez, el menosprecio de cualquier criterio artístico y el rédito turístico como único (des)propósito.

Finaliza interpellando nuevamente al director del museo, declarando que "Gobernar el Herreriano, pase. Pero querer Gobernar la ONU, además de un capricho, se antoja un exceso". Es irónico que Regalado acuse a Hontoria de querer influir en las decisiones de las Naciones Unidas cuando la muestra fue avalada precisamente por Cristina Gallach. La socialista (como el ayuntamiento) es la actual secretaria de Estado de Asuntos Exteriores y para Iberoamérica y el Caribe, lo que la hace responsable de las relaciones con el organismo europeo por medio de la Dirección General de Naciones Unidas, Organismos Internacionales y Derechos Humanos. Nada sospechoso.

Gabarrón y sus valedores coinciden en su amor por la ONU. En un ejercicio de deliberada ceguera, deciden ignorar por completo cualquier discurso crítico y apostar por unos valores pretendidamente universales que hace ya tiempo que son cuestionados. El artista insiste una y otra vez en que su objetivo es mejorar con su arte la vida de la gente, aunque cuesta imaginar cómo va a aportar nada a nadie cruzarse con una bola de discoteca gigante o un par de monigotes coloridos por la calle. Lo que sí ofrecen sus piezas es la excusa perfecta para campañas publicitarias de trasfondo político y para mover grandes cantidades de dinero. Recordemos que su obra solo es "cotizada" por lo que instituciones políticas, en las

que casualmente tenía contactos, han pagado por ella. Rara vez ha logrado entrar en un museo, aunque en más de una ocasión ha optado por invadir sus contornos (como en *Deseo-Ave Fénix* o *Los misterios de Cristóbal Colón*, a las puertas del Prado). Cuando en 2006 logró exponer en el Chelsea Art Museum de Nueva York y posteriormente en el IVAM valenciano, se desató el escándalo. Ambas muestras habían sido patrocinadas por el grupo Trampolín, responsable de una macroestafa inmobiliaria, y organizadas por Consuelo Císcar, igualmente inmersa en actividades ilícitas. El currículum de Gabarrón es más un recopilatorio de amiguismos que de logros artísticos. Y ojalá se pudiese afirmar que la suya es una excepción dentro del mundo del arte.

Abarcar todas las corruptelas de este artista es tan imposible como enumerar los chanchullos vinculados a la cultura en nuestro país. Durante años su obra ha inundado el espacio público con total impunidad, haciendo gala de una capacidad prodigiosa para desenvolverse en un terreno que es más burocrático que artístico. Quizás por este motivo sus actividades han pasado hasta ahora (en general) más desapercibidas para la crítica. Que un ayuntamiento decida, por motivos ilícitos, poner una obra mediocre y cara en una rotonda es una cosa; meterla obligadamente en un museo del nivel del Herreriano parece —y solo parece— otra bien distinta. Las declaraciones públicas del sector del arte contemporáneo no se hicieron esperar y este que leen viene a sumarse a una larga lista de textos que denuncian la situación. Ninguno ha sido capaz de hacer recapacitar al equipo de gobierno vallisoletano y la exposición ha seguido adelante en las fechas previstas. Esto pone de manifiesto un conflicto de intereses que aqueja al campo del arte y la cultura en España desde hace años. No es la primera vez que un museo sufre una injerencia de este tipo y tampoco es nuevo instrumentalizar la actividad cultural con miras puramente político-económicas. Ahí está también el Faro de Ajo para recordarnos cómo no deberían ser las cosas. A la hora de la verdad, la capacidad de actuación del sector artístico se antoja limitada. Ya lo dijo Warhol y lo repitió C. Tangana: el mejor arte es el de hacer negocios. Lo turbios que sean esos negocios es cosa aparte.



**Imagen:** Cristóbal Gabarrón, *Universo de Luz* (2015), expuesto en la Plaza de San Pablo de Valladolid. Fotografía (2020).

# "This meme (and article) was made by anti-okuda gang"

## Megalomanía y colorismo en el Faro de Ajo

PAULA GARCÍA Y MARTINA GOZALO

En los últimos meses han sido muchísimos los artículos publicados en torno a la polémica de Okuda y el Faro de Ajo. Por una parte, encontramos publicaciones neutras tipo crónica que no alzan una crítica frente a la intervención del artista, sino que, simplemente, informan de lo ocurrido con una objetividad rigurosa y molesta. Por otra parte, han sido múltiples los artículos donde se ha hecho explícita la cara oscura y menos llena de colorines del faro más famoso de nuestro maravilloso año 2020. Sumar un artículo más a la larga lista de lo ya escrito sobre el artista cántabro internacional encuentra su motivación en hacer una revisión crítica de lo sucedido: ¿en qué radica el interés de la polémica? ¿Es realmente Okuda un artista? Quizás las preguntas deberían ser así de simples. Hay quienes prefieren llamarlo decorador de exteriores y no seremos nosotras, precisamente, las que nos posicionemos en contra de dicha calificación. Si hay algo que se desprende de lo ocurrido es que tanto la Autoridad Portuaria, el Ayuntamiento de Bareyo, Revilla y Okuda podrían haberse ahorrado el bochorno.



Todo comienza con la apertura de una oferta pública por parte de la Autoridad Portuaria que dura menos de 24 horas y cuyo resultado fue la adjudicación de un "Servicio de Creación Pictórica Mural en la Torre del Faro de Cabo de Ajo" a la agencia que tramita los proyectos del supuesto artista. Este procedimiento ha sido criticado y puesto en el punto de mira por aquellos que han denunciado y han querido impedir la intervención del Faro. Profesionales de varios sectores de la cultura se han pronunciado en contra del trabajo que iba a ser realizado, aludiendo a la mala praxis y la falta de respeto patrimonial que

suponía dicho servicio de creación. Si el faro estaba en malas condiciones, ¿no hubiese sido más oportuno que dicha oferta pública diese cabida a proyectos artísticos que fuesen respetuosos con la estructura y que tuvieran en cuenta el deterioro en el que se encontraba? Un faro al que no se le ha querido prestar una atención presupuestaria adecuada se convierte en la víctima de una imprudencia política. Cuando hablamos de intervenciones artísticas en el espacio público —y cuánto más, cuando se trata de estructuras que deberían ser adecuadamente protegidas por su carácter patrimonial—, deberíamos estar hablando de procedimientos democráticos y transparentes. Lo grave de la polémica reside en la falta de compromiso por parte tanto de las autoridades como del artista. La responsabilidad radica en hacer un buen uso de los espacios públicos, de ser respetuoso y coherente con aquellas infraestructuras que de por sí ya tienen un interés propio. Lo acometido con el Faro de

Ajo ha sido un acto vandálico y corrupto, sintomático de lo que para la esfera política suponen las intervenciones artísticas en lugares que nos son comunes. No existe ningún tipo de criterio ni de reflexión, tal y como han señalado muchos de los artículos a los que aludimos al comienzo. Okuda es, por consiguiente, el artista perfecto para este tipo de desfachateces: artista inocuo, sin discurso propio y sin posicionamiento político. En definitiva, un artista que no molesta.

Quizás la polémica podría haber pasado desapercibida si no fuese debido a la defensa realizada por parte de los dos protagonistas de este nefasto relato: Okuda y su fan número uno, Revilla. No nos pararemos a recordar las intervenciones de Revilla

# La promesa del color

## Muros grises y lienzos empáticos

ENTREVISTA A BOA MISTURA

POR PAULA LEU Y GEMA MARÍN MÉNDEZ

(“para gustos los colores”), ya que preferimos hacer un pequeño inciso en lo que el artista en cuestión ha querido esgrimir de todo aquello que se le ha echado en cara. Son varias las declaraciones dignas de destacar. La defensa de Okuda no ha sido solamente poco acertada, sino prepotente. Según él, uno de los motivos de la polémica se debe a que el confinamiento ha privado de muchas cosas (de fútbol y entretenimientos varios), por lo que la esfera pública estaba ávida de querer dar su opinión respecto al Faro de Ajo. Pensar que voces expertas en patrimonio hayan decidido mostrar su oposición por puro aburrimiento es cuanto menos ingenuo. Nos encontramos con un artista de proyección internacional con un discurso absolutamente vacío y naif; no hay ninguna opción al diálogo. Okuda declaraba que él había cumplido con el proyecto de corazón y que la controversia en torno al Faro de Ajo era puro politiquero. Así pues, una vez realizada la obra, él había decidido desligarse por completo de lo que ocurriese: un cliente le había encargado un proyecto, él lo había ejecutado y, a partir de entonces, toda disputa en torno a su obra no dependía de él. Lo revelador aquí es la falta de responsabilidad y compromiso de Okuda con su trabajo una vez completado. ¿Es esto síntoma de que su interés en un proyecto radica única y exclusivamente en el presupuesto? Tenemos suficientes razones para creer que sí, pero no es este

el punto de la cuestión. Lo que es intolerable es que un artista que realiza una intervención artística con dinero público - atravesado, además, este proyecto de toda una mala praxis respecto a la asignación de presupuesto e infraestructura donde realizarlo -, se desligue y no se haga responsable de las denuncias que se han producido en los últimos meses. Okuda, inmerso en su “buenrollismo”, incluso saca algo positivo de lo ocurrido. El ruido generado ha servido para aparecer en todos los medios y para que el Faro de Ajo recibiera más visitas; objetivo deseado por aquellos que encargaron la obra. Siguiendo la famosa afirmación de Oscar Wilde, recuperada por Dalí: “que hablen bien o mal, lo importante es que hablen de mí”, Okuda termina por desbordar la mediocridad.

Este artista “ávida colors” (no descartamos tampoco “dollars”), en un intento por acercarse al ideal

conceptual, oculta la decadencia y lo depresivo bajo una masa de colores desquiciantes que le asemejan más al movimiento Mr. Wonderful que al pensamiento presuntamente politizado (que él mismo dice defender) de reflejar lo multicultural mediante lo colorido de su obra. No es otra cosa que un artista total y absolutamente *merchandising*. El *leitmotiv* de su trabajo no es otro que el de generar cada vez más proyectos para ir revalorizando su marca. En su obra no hay una evolución conceptual interesante, solo encontramos una ambición desmedida por ocupar edificios cada vez más altos. La multiplicación del tamaño de sus obras va intrínsecamente



unida al auge exponencial de su presupuesto como artista *branding*. De esta forma, no existe otro recurso que el de la espectacularización. La única manera de no dejar indiferente al público pasa por la atiborración de colores y geometrización; una técnica que, según el “artista”, bebe del Sur Global. África, India o Latinoamérica resuenan en su imaginario e intenta trasladar la ancestralidad de estas culturas a unos murales manchados de color cuya finalidad es “sacar una

sonrisa a los espectadores”, autoproclamándose como el siguiente Mesías de la horticultura. Asimismo, irrumpe en el entorno natural cántabro creando un ambiente de discordia en el que el paisaje no se funde con el monolito, como ocurre con Stonehenge, sino que, por el contrario, el Faro parece impostado, producto de un fotomontaje mal ejecutado. Si Okuda, en algún momento, ha pretendido ser un adalid de los muralistas de este siglo, el fantasma de Rivera debe perseguirle y, tal vez por eso, el Faro de Ajo no es más que un pastiche reconcentrado de sus justificaciones insulsas e ignorantes. No negamos que la técnica empleada en la decoración del Faro de Ajo esté perfectamente ejecutada, sin embar-



go, esto no es suficiente para que Okuda encuentre un lugar en el relato histórico-artístico del siglo XXI. El faro, vacío en su mensaje, le impide ser recordado, ya que este puede ser catalogado como una pieza más del autor, prescindible en su trayectoria. Okuda no alcanzará la inmortalidad homérica a través de la memoria en la posteridad. La espectacularidad de los colores y la monumentalidad de los formatos nunca serán suficientes para formar parte del panteón de los artistas.

Imágenes:  
Martina Gozalo

Meses atrás asistíamos a una de las querellas arquitectónicas del año. El colectivo Boa Mistura protagonizaba una metedura de pata suprema en materia urbana —o ultraje patrimonial, según se mire— en el marco de la convocatoria *Pintando el sur* de la primera edición del Ci Urban Fest: el coloreado del Polideportivo de la Alhóndiga de Getafe, obra realizada en 2004 por los arquitectos Miguel Fisac, Sara González, Blanca Aleixandre, Fernando Sánchez-Mora y Leonardo Oro. El colorido mural sobre los paneles prefabricados de hormigón con encofrado flexible —ahora lienzos intervenidos— pasaba por alto la intencionalidad cromática inicial del proyecto, que complementaba su escala de grises, propios de los materiales y elementos estructurales, con el color de las camisetas de los jugadores en movimiento (1). Dejando a un lado lo obvio, es decir, la crítica al colectivo por su imprudencia patrimonial, nos propusimos esbozar, a partir de este turbulento episodio, una radiografía de los agentes del campo del arte urbano. De esta motivación surge la entrevista a Boa Mistura: un intento de desentrañar, más allá de sus métodos de trabajo, las dinámicas en torno a sus actuaciones artísticas y

sus consecuentes influencias en los imaginarios colectivos de la ciudad.

El Cultura Inquieta Urban Fest se celebró el pasado 12 de septiembre en colaboración con el Ayuntamiento de Getafe, la cervecera Mahou San Miguel, Greenpeace España y la Fundación Vicente Ferrer. Nada menos que un panteón superlativo. Intentando buscar el lado amable del asunto, sólo encontramos la ubicación en el mapa (gracias a la difusión en los medios) del Barrio de la Alhóndiga: un núcleo urbano surgido de las necesidades de vivienda de la segunda mitad del XX que, como tal, rara vez es entendido desde su misma condición periférica en favor de un blanqueamiento sociocultural desde los centros de poder.

El debate sobre la #empatía de Boa Mistura, al margen del título de la intervención, salpicó a Fisac, pero también a lxs vecinxs del barrio y a las formas de hacer política a pequeña escala. ¿Qué es hoy empático en el contexto cultural urbano? La comunidad artística y el gremio de la arquitectura española parecían confluír en sus aproximaciones, mientras que para las esferas políticas lo empático se diluía bajo



una capa de intereses benévolos en el saneamiento del espacio público. El giro alegre que trata Sarah Ahmed en *La promesa de la felicidad* (2) irrumpe en nuestros espacios de la mano de la psicología positiva y la economía de la felicidad: “sentirse bien es estar bien” y “sentirse mejor” es “mejorar”. La crítica a la mentalidad happycrática, tendencia sintomatológica de nuestra época, nos posiciona como lectoras conscientes de muros grises no tan tristes, sino entristecidos desde su exclusiva subordinación a la promesa del color. Basta una lectura crítica de nuestras ciudades para desvelar en qué consiste la parábola embellecedora contemporánea en lo urbano. Los muros de nuestros entornos no son tan tristes como nos hacen ver desde el afán impositivo municipal. El derecho a la ciudad al que apelaba el pensador francés Henri Lefebvre (3) ya tenía en cuenta la conversión de la ciudad capitalista en una mercancía al servicio de los intereses económico-políticos de los gestores de lo público y sus socios privados satélites. El análisis del escenario de la ciudad introduce un auténtico reality show cultural desde los modos de pensar el grafiti como una propensión representativa de nuestros

días, donde la figura del promotor político y económico se traducen en una sombra demasiado alargada que, a menudo, vela un esfuerzo ausente de comprensión y estudio de los entornos urbanos periféricos por parte de las iniciativas culturales.

El paisaje, el soporte y el proceso de intervención en relación con las dinámicas sociales que lo acogen constituyen los ejes que guían la entrevista, no sólo en la comprensión de la labor de Boa Mistura como colectivo artístico sino hacia una serie de entresijos urbanísticos que invitan a cuestionar el papel que cumplen los agentes que deciden las políticas urbanas. Mediadores entre la ciudad y el espectador, Boa Mistura se define como una herramienta de comunicación en continuo diálogo con la sociedad a la que van dirigidos sus mensajes. Como han señalado en varias ocasiones, el colectivo entiende su trabajo como una experimentación en el espacio público que busca generar en él alteraciones, a veces más sensibles, otras más radicales; a veces más poéticas, otras más directas; a veces más sobrias, otras más plásticas; a veces legales, otras veces ilegales; a veces más introspectivas, otras más colaborativas.

**(ex):** ¿Bajo qué categoría os sentís más cómodos definiendo vuestro trabajo: mural, grafiti o arte urbano? ¿Creéis que influye la forma de categorizar esta práctica artística o bien la ambigüedad de la indeterminación a la hora de presentaros de una forma u otra, o tal vez de forma indefinida, en círculos más conservadores con la noción de arte?

**BM:** El grafiti es nuestro origen, el germen de lo que ha venido después. Somos el resultado de haber salido a pintar muchas noches y de habernos apropiado de muchos soportes urbanos. El espacio público como campo de experimentación y la actitud decidida de hacerlo uno mismo, son algunos de los posos que nos quedan de aquella época.

Con cada experiencia que vivimos nuestro trabajo cambia un poco más y, unido a los distintos bagajes de cada uno, hace muy difícil encajarnos. Objetivamente, hay una parte de nuestra obra más plástica que estaría más cerca del muralismo y otra, auto-producida e ilegal, que podría acercarse más al ‘arte urbano’. Hay otra que se desarrolla en comunidades, buscando la participación activa de los vecinos, por lo que a veces nos han considerado ‘arte social’ y, cuando hemos formado parte de programas de muralismo, lo llaman ‘arte público’.

**(ex):** El inicio de vuestra trayectoria se remonta a 2001. Después de casi 20 años de recorrido, ¿han cambiado vuestras influencias y referentes? ¿Qué artistas se alinean con vuestra práctica y/o han marcado vuestro trabajo de alguna forma?

**BM:** Van cambiando constantemente, al igual que hemos cambiado nosotros y a medida que nuestro trabajo va desarrollándose. Nuestros referentes al principio eran estrictamente escritores de grafiti. Según nos fuimos formando en Arquitectura, Bellas Artes y Publicidad, también echando más horas juntos, empezamos a volcar en ese saco de la referencia común a artistas plásticos, artistas de *land art*, muralistas, escultores, diseñadores, arquitectos, poetas,

músicos y así, en continua evolución.

De alguna manera, nos han marcado muchos los artistas con los que nos hemos cruzado, bien por cercanía o por contraste. Zeta, Suso33 y Chop fueron los primeros que, con 14 años, nos impresionaron con sus grafitis y nos hicieron salir a pintar. En 2011, el artista sudafricano Ricky Lee Gordon nos invitó a una residencia artística en Ciudad del Cabo; fue él quien nos puso en el camino del arte participativo en comunidades carentes y plantó en Boa Mistura la semilla de lo que más tarde se convertiría en nuestra línea de trabajo más fuerte. En 2015 tuvimos el privilegio de conocer al maestro Cruz-Diez y visitar su taller en Panamá. Su manera de entender y de estudiar casi de forma científica el color marcó y reforzó nuestro interés por el uso del color como herramienta para interpretar los contextos, algo que veníamos desarrollando desde nuestros primeros viajes a Latinoamérica. En 2016 el muralista chileno Mono González, a través de su historia clandestina durante la dictadura de Pinochet, reforzó en nosotros el entendimiento del espacio público como soporte para el diálogo: un soporte capaz de empoderar a los ciudadanos. Y así con muchos otros.

### PAISAJE

**(ex):** En vuestra intervención de 2018 en La Térmica de Málaga considerabais que los dos axiomas de vuestro trabajo eran el paisaje y la identidad. “Modificamos el paisaje” y “reforzamos la identidad de los lugares donde actuamos”. ¿En qué posición se sitúan vuestras obras con relación a estas premisas? ¿Cómo entendéis este refuerzo?

**BM:** El paisaje es una construcción social formada por elementos que se articulan entre sí. La alteración del paisaje con nuestra acción es obvia porque lleva implícita la modificación de alguno de esos elementos. A veces de forma más sensible, más mimética, como cuando trabajamos estrictamente con blanco sobre el blanco antiguo de las paredes de la qasba de



Argel (Argelia), y otras por contraste, como en Antofagasta (Chile), donde el color vibra de forma espectacular en contraposición a lo árido del desierto de Atacama para agregar un nuevo relato a ese lugar. Es ahí donde hemos utilizado colores que aparentemente no pertenecían a ese contexto pero que pensábamos que podrían reforzarlo.

La identidad es un tema más complejo y nos interesa porque define las sociedades. Al responder de forma directa a los lugares, no sólo hablamos de una porción del espacio. Entendemos como lugar el conjunto de valores sociales, tradiciones, modos de comportamiento, cultura, creencias... Aquellas capas que conforman la identidad cultural. En muchas ocasiones, estos elementos actúan como sustrato de nuestras obras. Sentimos nuestro trabajo como un refuerzo de la identidad de un lugar; un construir un relato sustentado en la preexistencia; una fina capa que sumar al conjunto de elementos que conforman la identidad de los lugares. Su incidencia queda sujeta al tiempo y, sobre todo, al azar de la relación entre la obra y el grupo social que convive con ella.

**(ex):** El Instituto de Patrimonio Cultural de España considera que el paisaje cultural es “el resultado de la interacción en el tiempo de las personas y el medio natural, cuya expresión es un territorio percibido y valorado por sus cualidades culturales, producto de un proceso y soporte de la identidad de una comunidad”. ¿De qué forma creéis que se justifica la intervención en el paisaje a través del muralismo? Entendiendo que el concepto de paisaje está ligado a transformaciones comunitarias y colectivas y los muralistas/artistas urbanos son agentes individuales y con un marcado estilo propio, ¿por qué dejar huella en el paisaje? ¿Qué motiva vuestras intervenciones en esta línea?

**BM:** Identidad y paisaje son conceptos en continua evolución. Las intervenciones en el espacio público representan una capa cultural más, no sólo físicamente, sino también en el universo de lo simbó-

lico que nos define como sociedad.

Esa sería nuestra motivación: contribuir activamente al diálogo que se crea entre la representación de nuestro mundo interior y el reflejo que el espectador pueda percibir del suyo propio. Lo que los xhosa sudafricanos llaman *ubuntu*, el “soy porque somos”. Este autorreconocimiento propicia la empatía y, a partir de ahí, la tolerancia hacia la pluralidad de ideas que resulta crucial para la construcción colectiva de comunidad.

El muralismo debería siempre responder al contexto, a diferencia del grafiti que consiste en la repetición de un nombre, unas formas o colores indiscriminadamente sin tomar en cuenta el lugar (una praxis similar a la de la publicidad). Sin embargo, el muralismo comparte con el grafiti y con la publicidad el carácter invasivo. La imposición del trabajo de un agente individual que modifica el paisaje también está presente en otros campos como la arquitectura. La diferencia entre el muralismo y la arquitectura es que la huella que deja el muralismo es efímera. Nuestra incidencia en el paisaje es temporal y reversible, siempre.

**(ex):** “Hoy nos rodean palabras muy negativas que nos van desgastando; queremos invertir el proceso y que sean palabras muy positivas las que nos rodeen” (TEDx, 2012). ¿Hay una correlación entre este mensaje y el multicolorismo que empleáis en vuestras acciones? ¿Creéis que existen prejuicios contra el uso del color, contra el multicolorismo, por su ‘cara amable’ u otros motivos? Al estar vuestros trabajos presentes en contextos tan diversos, ¿cómo creéis que influye la inclusión de estas piezas coloridas en el imaginario urbano? ¿Cómo varía la percepción pública de vuestras obras en función del lugar en el que se encuentran?

**BM:** Desde determinados sectores de la “alta cultura” occidental no se entiende la combinación de color saturado. Poco queda en nuestra memoria de

la policromía de las iglesias románicas, los templos góticos, los mosaicos árabes o los experimentos de vanguardia. El blanco higiénico que abrazó la modernidad arquitectónica y el riguroso negro posmoderno censuraron intelectualmente toda paleta que provocara vibración, calificándola de hortera y limitando esas combinaciones cromáticas estrictamente al universo infantil. En Latinoamérica, Asia y África el vínculo histórico-cultural con lo multicolor permanece intacto y se manifiesta diariamente en su cotidianidad. En estos lugares pasamos más de la mitad del año desde 2010, por lo que es natural que el color haya ido incorporándose a nuestro imaginario.

No obstante, el uso del color depende del tipo de obra que hagamos y tratamos de que refuerce el mensaje. Es absolutamente erróneo pensar en nosotros y asociar nuestra obra directamente al multicolorismo. Intentamos adaptarnos a cada contexto y reaccionar a él.

**(ex):** El artista Rogelio López Cuenca llamó ‘efecto Picasso’ a la remodelación de la ciudad de Málaga con motivo de la apertura del Museo Picasso en 2003 y la consecuente gentrificación y supeditación del espacio público a los intereses económicos derivados de las políticas urbanísticas neoliberales en favor del turismo cultural de la ciudad (terciarización económica). ¿Qué responsabilidad consideráis que tienen los artistas urbanos, cuyo campo de actuación es la propia ciudad, ante la construcción de una ciudad-marca? ¿Qué papel pensáis que juegan la prensa y los expertos en la elaboración de este nuevo relato de ciudad y en la despolitización del street art?

**BM:** Las intervenciones en el espacio público (legales e ilegales) tienen la capacidad de definir el entorno y de aportar identidad al contexto urbano. El *pichação* sería un ejemplo en la definición del paisaje urbano de la ciudad de Sao Paulo. También Muelle y los *flecheros* en el Madrid de los ochenta, los grafitis en los vagones de metro en el Nueva York de los noventa, el Muro de Berlín, o los murales de El niño de las pinturas en el Albaicín de Granada, los cuales contribuían a envolvernos en una atmósfera mágica de la ciudad.

Muchos de nosotros jamás hubiéramos soñado con poder pintar en otra ciudad y mucho menos con vivir de lo que hacemos. Por lo que, cuando nos invitan, solemos aceptar y viajamos a otra parte del mundo a seguir intercambiando conocimientos y enriqueciéndonos culturalmente. A inspirarnos con

otros contextos, en otras cosmovisiones. A seguir creciendo como personas.

La responsabilidad del artista es interpretar su tiempo y provocar algo en el espectador. A través de una ironía, una descontextualización, una crítica, una composición cromática. A través de su lenguaje. Nada más.

“Ciudad-marca” y “gentrificación” son conceptos que obedecen a intereses económicos, lucrativos y perversos, aplicados desde quienes tienen el poder a través del marketing y la publicidad. Desgraciadamente entendemos que todos —absolutamente todos— los que vivimos en este sistema somos parte de su engranaje y, por tanto, tenemos una cierta responsabilidad. Los artistas también, pero considerar que el arte urbano es responsable de estos procesos nos parece sobredimensionado e injusto.

En Lavapiés hay una pintada que dice “tu *street art* me sube el alquiler”. Es interesante. Son los propietarios quienes lo suben, no los artistas. El arte urbano per se no gentrifica: es una capa superficial y efímera que se genera de forma orgánica como resultado del diálogo entre artista y ciudad. El problema se da cuando los agentes que sí tienen la capacidad y la voluntad de la que hablamos fagocitan el arte urbano, apropiándose como elemento decorativo y como la cara amable y visible de este tipo de procesos.

**(ex):** Al hilo de la cuestión anterior, ¿qué relación encontráis entre la explotación del street art y los procesos de gentrificación en la ciudad? En el caso específico de Madrid, ¿creéis que hay una vinculación entre la proliferación de festivales urbanos como ‘Pinta Malasaña’ o el festival ‘C.A.L.L.E.’ en Lavapiés y la gentrificación de los barrios a partir del “embellecimiento” e higienización de ciertos sectores de la ciudad?

**BM:** Los artistas que trabajan en el espacio público lo hacen motu proprio (ilegalmente) o de forma permitida (comisionadamente). En un barrio como Lavapiés ambas expresiones conviven muchas veces por parte del mismo autor, que desarrolla su trabajo en ambos campos. Es difícil domesticar el arte urbano y es difícil también despolitizarlo, porque es político por definición.

Lo que sucede es que ‘arte urbano’ es una de esas etiquetas que la prensa ha convertido en *cool*. Todo lugar *cool* que se precie debe tener su museo al aire libre, sus tiendas de smoothies, sus productos bio y

sus centros de yoga. ¿Es el yoga, por sí mismo, un elemento gentrificador? Diríamos que no. Sin embargo, es uno de esos ingredientes que acaba apareciendo en tejidos urbanos gentrificados. La gentrificación está planificada desde una mesa por promotores, fondos buitres, políticos y urbanistas que tienen unos intereses muy concretos.

Es curioso que desde hace unos años un barrio intervenido por grafitis, *tags*, plantillas o carteles se interpretaba como un barrio degradado o peligroso y, sin embargo, hoy hablemos de algo “higiénico”. Está claro que hay casos como Wynwood en Miami que son artificiales desde el origen, pero no creo que sea el caso en Lavapiés o Malasaña, donde estas expresiones llevan existiendo décadas.

### SOPORTE Y PROCESO

**(ex):** “La ciudad es el soporte soñado por varias razones: no hay intermediarios (críticos, galerías) y la relación artista-público es directa; no hay segmentación de público (‘para todos’); la escala es gigante” (TEDx, 2012). Parece que en esta concepción del espacio público el individuo puede actuar según libre albedrío, sin consecuencias. Sin embargo hay una elevada criminalización del street art cuando es realizado por artistas o colectivos sin un background reconocido. En este sentido, ¿cómo han cambiado vuestros procesos desde el momento en que decidís profesionalizaros como colectivo y cómo ha influido en la permanencia y durabilidad de vuestras obras?

**BM:** La criminalización no viene por el *background* de quien interviene el espacio público. Creemos que es la respuesta de aquellos a quienes se les ha impuesto. El receptor, es decir, la sociedad civil pasa a ser juez de lo que sucede en el espacio común con la misma libertad para determinar qué es válido y qué no con que el artista decide qué lugar es propicio para emplazar su obra. A eso nos referimos con que no hay intermediarios porque hay una relación directa.

Lo que ha cambiado es que cuando hacemos proyectos ilegales los tenemos que hacer a una escala y velocidad diferente. Eso afecta al lenguaje de la obra. Otras veces tenemos permiso, podemos dedicarle el tiempo que queramos y las obras son más complejas o adoptan otros lenguajes plásticos. Todas las piezas están abocadas a desaparecer. Son efímeras y nos gusta que sean así. Otro artista, el Ayuntamiento, una restauración arquitectónica, una demolición, o bien el



sol, la lluvia, la nieve y el viento acabarán con ellos.

**(ex):** Enfatizáis en la relevancia del contexto social-espacial de vuestras obras frente a las manifestaciones artísticas muebles como la pintura. ¿Vuestros murales toman los edificios y muros como lienzo? Respecto al trabajo de análisis previo, ¿hay una concepción estética del soporte sobre el que intervenís, vinculado a otro profesional a menudo arquitecto (es decir, el soporte tiene valor estético por sí mismo) o bien es entendido como un espacio en blanco a explorar?

**BM:** El soporte tiene valor y define en muchos casos la obra. Lo decidimos en cada situación y, por supuesto, nos podemos equivocar. En la *qasba* de Argel (Argelia) los restos de los blancos históricos de las fachadas nos hicieron ver que sólo tenía sentido trabajar con blanco. En Abrantes (Santarém, Portugal) trabajamos sobre un claustro del siglo XVII. Primero, utilizamos una capa de látex líquido para preservar el soporte (la pintura puede ser retirada cuando se desee) y, tras ello, pintamos la palabra “TRANSIÇÃO” dejando desnudo todo el contexto.

Nos enfrentamos a cada proyecto valorando contexto y soporte. No hay un único método.

**(ex):** ¿Cómo aplicáis la interdisciplinariedad de Boa Mistura en los procesos de investigación previos a la ejecución de vuestras piezas? Dado que en vuestro equipo hay presencia de arquitectos, ¿qué papel tiene el estudio urbano en el proyecto a elaborar?

**BM:** El estudio urbano tiene presencia en nuestro proceso. No sólo porque Javi, uno de nuestros integrantes, sea arquitecto especializado en paisaje, sino porque todos entendemos la ciudad en distintas

escalas: humana, arquitectónica y urbana.

**(ex):** Dada la responsabilidad de actuar sobre un soporte-otro, un edificio o muro concebido por alguien previo a vuestra intervención, ¿prestáis atención al ojo crítico de la comunidad artístico-cultural en esta toma de decisiones de intervención?

**BM:** Prestando atención a diferentes opiniones, priorizamos las de los usuarios del lugar, trabajadores del edificio, habitantes de la comunidad... El público que va a relacionarse diariamente con la pieza.

**(ex):** ¿Cómo varía la conservación de vuestras obras en lo relativo al tipo de soporte o intervención que realizáis? ¿Participáis de alguna forma en el proceso de mantenimiento o seguimiento de la obra?

**BM:** El material que empleamos y la conservación depende de los factores que rodean a cada obra y no hacemos ningún seguimiento en ese sentido. El seguimiento lo hacemos a las personas que se cruzaron en el camino de esa obra: bien de forma directa porque participaron o bien porque la comparten en redes sociales y permiten que veamos cómo evoluciona.

### MURAL Y SOCIEDAD

**(ex):** Recientemente habéis protagonizado un encuentro en Alcobendas en el marco de la actividad ‘Ahora pintas tú’. El dispositivo de participación vecinal consistió en un formulario con preguntas sobre la percepción del barrio y cómo lo experimentaban los vecinos. A parte de esta metodología, ¿de qué formas conseguís involucrar a la comunidad en los proyectos? En el formulario de participación a cumplimentar preguntabais qué tres colores y palabras eran representativos de Alcobendas, entre otras cuestiones

indicadoras de ciertos valores sociales. ¿Es usual que utilicéis este tipo de formularios para cartografiar rápidamente los entornos de los murales participativos?

**BM:** Este tipo de dinámicas son otra forma más de acercarse y de entender el lugar en el que vamos a trabajar, al igual que lo son el estudio de los elementos de su identidad cultural, de la historia, las conversaciones espontáneas, la convivencia o nuestra propia percepción. No buscamos una radiografía del contexto social, ni traducir en hechos artísticos la matemática de los resultados. No les exigimos tanto. Nos ayudan a aproximarnos al lugar.

**(ex):** En el documental *Sisi ni Mashujaa*, dedicado a vuestro trabajo en el barrial de Kibera (Nairobi, Kenia), mostráis cómo son los procesos de exploración del entorno y la comunidad. ¿Cómo varían estos tiempos dependiendo del contexto en el cual actuáis? ¿Qué porcentaje de tiempo de trabajo dedicáis a conocer estas comunidades?

**BM:** Para conocer una comunidad se necesitaría una vida de estudio y dedicación absoluta. No podemos pretender, en un mes, traducir en hechos artísticos algo que llevaría años, o incluso algo que no podríamos descifrar nunca como foráneos. Buscamos una obra que nazca como resultado de una convivencia, de nuestra intuición y de la sensibilidad ante los estímulos que nos llegan. Este tiempo es incierto ya que, habitualmente, el conocimiento del lugar y la búsqueda de un espacio en el que tenga sentido intervenir corren en paralelo.

Tomamos estos proyectos casi como residencias artísticas, como procesos de investigación y creación basados en la experiencia. Nos acercamos a las comunidades, a su historia, a su identidad cultural y a sus vecinos y vecinas, no con la intención de descifrarlas al 100%, sino en busca de algo que motive una obra.

**(ex):** En el mismo documental, la comunidad muestra su gratitud hacia la obra realizada, alegando una mejora en el paisaje urbano y una influencia positiva en el barrio. Una vez realizadas este tipo de piezas, ¿percibís cambios cuantitativos en la calidad de vida de las personas de forma favorable? ¿Hay un seguimiento posterior de la comunidad en la que se realizan?

**BM:** Nuestro trabajo no tiene la capacidad de generar grandes cambios y, menos aún, en entornos

desfavorables con otras carencias y necesidades. Los posibles cambios que pudiesen derivar de nuestro trabajo, se encuentran a otra escala, mucho menor, casi a escala individual.

La participación es un estímulo, un palo en la rueda de la rutina en las comunidades. Sí que tiene la capacidad de generar una forma de relacionarse con el lugar y con las personas con las que convives de una forma diferente a la rutinaria. Durante el tiempo que dura la intervención se generan nuevas dinámicas. El desarrollo que puedan llegar a tener una vez terminamos y nos vamos es algo que nosotros, con nuestra infraestructura, no podemos controlar.

Este tipo de proyectos tienen un factor humano altísimo, porque la ruptura de la rutina es recíproca. Se establecen vínculos afectivos con muchas de las personas que orbitan en torno al proyecto. A través de ese contacto, el personal, nos mantenemos ligados a los proyectos y a los diferentes lugares, pero sin voluntad de medir el impacto de la obra.

**(ex):** Para finalizar, creemos que vuestro trabajo está muy ligado a la involucración de las comunidades y vecinxs en los procesos que seguís. Respecto a las mejoras aportadas en ciertos contextos, y al hilo de la pregunta anterior, ¿cuál de vuestros trabajos ha sido el que más creéis que ha beneficiado el entorno y paisaje en el que habéis intervenido, teniendo en cuenta también a la comunidad y vecinxs de ese entorno? ¿Y cuál es el trabajo que más satisfacción os ha aportado a vosotrxs personalmente como colectivo artístico?

**BM:** La dimensión del posible impacto del trabajo casi siempre está ligado a la magnitud y a los recursos del mismo. Hay ocasiones en que podemos emplear a vecinos en riesgo de exclusión laboral de las comunidades y facilitar una formación para realizar un tipo de trabajo. A una escala pequeña, son esos proyectos los que sabemos que están generando pequeños cambios a escala doméstica.

Quizás sea en Antofagasta (Chile) donde mayor capacidad hemos tenido de generar un impacto. En esta ciudad lideramos cuatro proyectos de intervención pictórica en diferentes *tomas de terreno* (poblaciones que escalan los cerros y que surgen de la apropiación informal del territorio). Se contrató a 12 artistas locales y 10 vecinos y vecinas de cada una de las comunidades. La idea fue dejar una memoria y una metodología para que ese tipo de proyectos pudieran desarrollarse de manera autónoma por

artistas y vecinos de la ciudad. Algunos de los vecinos de las primeras poblaciones, fueron contratados para liderar equipos en las siguientes ocasiones y, de la unión de algunos de los artistas, surgieron nuevos colectivos que a día de hoy siguen poniendo en práctica esa metodología.

Como colectivo artístico cada proyecto nos aporta un tipo de satisfacciones diferentes. Los hay que en lo humano suponen experiencias vitales inimaginables fuera del contexto de trabajo. Otros, generan retos artísticos, abren nuevos caminos y líneas de investigación. Otros, con sus errores, dan pie a reflexiones y planteamientos que hacen madurar nuestra obra... Cada uno, con sus aciertos y sus errores, representan nuestra manera de entender y reaccionar al mundo en el que vivimos.

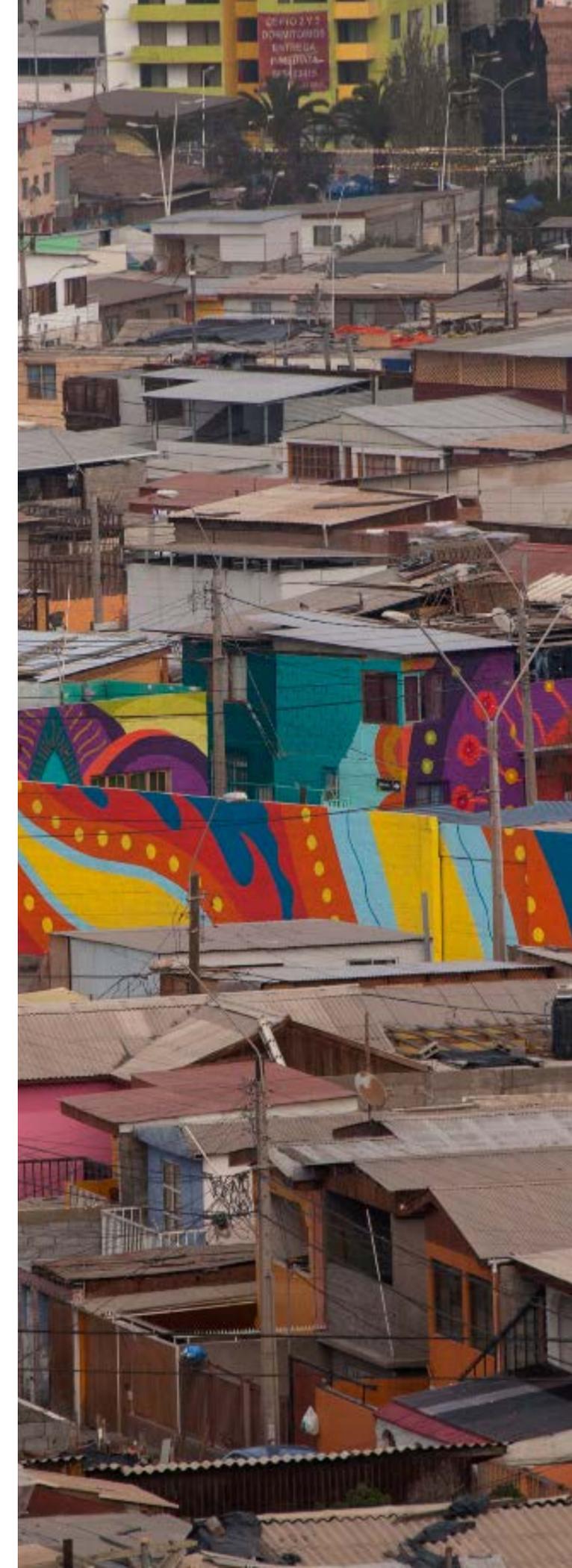
Tal vez, como Lefebvre en su *Espace et politique* (4), sea difícil pensar lo urbano sin una concepción de la ciudad como una anti-ciudad que traduce la lógica material de las dinámicas de la sociedad capitalista, donde lo urbano no es sino una forma espacial en la que los aportes sociales son aportes de producción. Las fricciones entre los planteamientos de Boa Mistura y la realidad no abstracta, sino crítica y real en la que se insertan y desde la que escribimos, nos lleva a reflexionar sobre la alienación del mural como arte público decorativo. Los usos que la política hace del arte invitan a cuestionar el potencial transformador del arte urbano sobre y desde la ciudadanía. Posicionándonos de antemano y parafraseando a la ya citada Sarah Ahmed, si esta entrevista agua la fiesta a alguien, de algún modo, esto implica dar lugar a otra posibilidad, a la oportunidad. *Dar lugar*

es, tal vez, el motor de nuestras preguntas, dando lugar a un espacio de diálogo con los creadores Boa Mistura a fin de entretejer una red de conocimiento más próxima a qué papel tiene la crítica artística y la ciudadanía en la toma de decisiones estéticas comunitarias, cuáles son los efectos económico-sociales del mural en la trama urbana y, en consecuencia, si tienen o no los artistas públicos algún tipo de responsabilidad política como agente individual. Sirva esto de réquiem por un muro gris —no triste—, ahora hendido por un gigante de color. Aunque, presente en toda ceremonia de esta índole, falte en nuestro caso la voz intermediaria del testigo activador por excelencia: el público.

- (1) Fisac, M. (2006). "Memoria del Pabellón Deportivo", *Formas de arquitectura y arte*, XIII, 47.
- (2) Ahmed, S. (2019). *La promesa de la felicidad*. Buenos Aires: Caja Negra.
- (3) Lefebvre, H. (1968). *Le droit à la ville*. París: Anthropos.
- (4) Lefebvre, H. (1972). *Espace et politique*. París: Anthropos.

#### Imágenes:

1 Arriba: Miguel Fisac, Sara González, Blanca Aleixandre, Fernando Sánchez-Mora y Leonardo Oro, Polideportivo de la Alhóndiga (2004), Getafe (Madrid) | 1 Abajo: Boa Mistura, *Empatía* (2020), Getafe (Madrid). Fotografía extraída de la web de la revista Ethic: <https://ethic.es/2020/10/la-dictadura-del-like-el-grafiti-y-la-arquitectura-en-el-campo-de-batalla/> 2. Boa Mistura, *Juntos somos barrio* (2019), Murcia. Fotografía extraída de la web del colectivo Boa Mistura: <https://www.boamistura.com/proyecto/juntos-somos-barrio/> 3. Izda.: *Al Karama* (2013), *Qasba de Argel* (Argelia) | Dcha.: *Transição* (2016), Abrantes (Santarém, Portugal). Fotografías extraídas de la web del colectivo Boa Mistura: <https://www.boamistura.com/proyecto/al-karama/> <https://www.boamistura.com/proyecto/transicao-do-silencio/> 4. *Máscaras de la Tirana* (2016), Antofagasta (Chile). Fotografía extraída de la web del colectivo Boa Mistura: <https://www.boamistura.com/proyecto/mascaras-de-la-tirana/>





# PERFILES CRÍTICOS

# De entre las ¿Cómo hablar del pasado para poder configurar otro futuro?

## De entre las muertas de Diana Larrea

IRENE AGUILERA MARTÍN

La propuesta expositiva de Diana Larrea suponía trasladar del espacio virtual de la red al espacio físico de la galería la investigación histórica —o, como ella lo denomina, ‘acción artística online’— que ha llevado a cabo durante los últimos tres años bajo el nombre: *Tal día como hoy*. Ambas obras, *De entre las muertas* y *Tal día como hoy*, salvando las diferencias de formato, se articulan como un híbrido entre activismo feminista, creación artística e investigación, y suponen un intento más de elaborar una genealogía de nombres femeninos ausentes en la historia del arte.

Casi medio siglo después de la primera exposición ‘women only’, comisariada por Ann Sutherland Harris y Linda Nochlin, desde la práctica e investigación artística se sigue abordando la necesidad de realizar un trabajo de rescate que nos permita crear una contrahistoria. Si dicha exposición, *Mujeres artistas: 1550-1950 (1976)*, que ponía sobre la mesa la obra de ochenta y tres artistas, así como el trabajo de historiadoras y teóricas del siglo XX, buscaba sentar las bases de un nuevo paradigma crítico con las jerarquías del relato grandilocuente, la existencia de una exposición en 2020 cómo *De entre las muertas* evidencia el pseudo-fracaso de aquellos esfuerzos. O mejor dicho, la vigencia de su necesidad. Aún podríamos remontarnos a una investigación anterior, muchos siglos atrás, cuando el historiador y biógrafo Pedro Pablo de Ribera publicó en 1609 *Glorias inmortales*,

*triumfos y heroicas hazañas de ochocientas cuarenta y cinco mujeres ilustres, antiguas y modernas*. A pesar de su sorprendente precocidad, no influyó de manera relevante en la forma en la que se nombra y se estudia a las mujeres dentro de los discursos históricos.

Los esfuerzos continúan. A día de hoy, la elaboración de una tradición artística que afronte el problema de la ausencia de una genealogía institucional de mujeres artistas sigue siendo una práctica común. En 2017, Diana Larrea acude a la performance *Queridas Viejas* donde María Gimeno reivindica el lugar de las artistas occidentales dentro de la historia narrada por E.H. Gombrich, en la que no aparecen las mujeres. Lo hace interviniendo directamente sobre el volumen *La historia del arte*: “la acción implica engordar el libro, “haciendo sitio” a las mujeres creadoras, mediante cortes de cuchillo en su interior, incluyendo las páginas que faltan”. Esta acción, al igual que el posterior trabajo de Larrea, busca encajar las figuras olvidadas o no rescatadas en la elaboración del relato histórico hegemónico.

Tras presenciar la conferencia performativa de Gimeno, Diana Larrea comienza un proyecto de investigación y divulgación en redes de pequeñas biografías de artistas de manera diaria. Así surge *Tal día como hoy*. Sirviéndose de las redes sociales como plataforma de difusión busca generar una avalancha de imágenes que cuentan la vida y obra de mujeres

pintoras y así agitar los límites del imaginario colectivo occidental. Desde 2017 lleva publicadas más de cuatrocientas ochenta biografías en su cuenta de Facebook y el último año desarrolló una web homónima donde se encuentran organizadas por disciplinas, año de nacimiento y país de procedencia.

Pero todo este trabajo de coleccionista, clasificadora, archivadora y divulgadora; forma parte de una investigación casual e improvisada de Diana Larrea, mientras que su práctica principal es la de creadora. De ahí deviene su interés por transformar la ‘acción artística online’ producida entre 2017 y 2019 en una exposición inscrita en el cubo blanco de la galería. Para dar cabida al nuevo conocimiento adquirido en un formato expositivo, Larrea plantea un tipo de muestra documental. En ella somete a una intervención digital los autorretratos pictóricos de las cien artistas seleccionadas, desde la Edad Media a la Modernidad, para formar parte de *De entre las muertas*. Estas imágenes post-fotográficas de las artistas, presentadas como falsas cianotipias, habitarán con su espectro y su biografía (como carta de presentación) las salas de la galería de forma cronológica y lineal.

Personalmente, me hubiera gustado haber llegado a esta iniciativa a través de su primera formalización en la red. Del *scrolling down* de la pantalla y de las redes sociales al que ya estamos acostumbradxs, habría retenido mayor información que del *scrolling “side to side”* al que invitan-obligan las cien imágenes expuestas en la sala. Aunque la intención sea directa, la materialización en la galería no conseguirá ni la difusión de conocimiento ni la experiencia en lxs espectadorxs que sí que puede alcanzarse a través del dispositivo digital. Cien imágenes y cien textos en un mismo espacio plantean, a mi juicio, una imposibilidad en la lectura y en el procesamiento de la información tras una sola visita a la exposición. Irónicamente existe un paralelismo entre el movimiento de los dedos por la pantalla y la deriva que pueda realizarse con el cuerpo en la galería, de imagen a imagen, pero al final del día pasamos más tiempo acompañadxs por nuestros dispositivos. En estas profundas e ininterrumpidas relaciones sujeto-pantalla, la avalancha de imágenes e información puede tener un efecto más eficaz al estar expuesto a ellas de forma constante, como sucedía en *Tal día como hoy*.

Retomo por último la idea de la genealogía cronológica que se generó en Espacio Mínimo. Dentro de

cierta incomodidad, quizás generacional, por estudiar y entender a las mujeres artistas en términos originariamente masculinos y propios del canon de la historia del arte, me tranquiliza imaginar que la finalidad de rescatarlas *de entre las muertas*, como fantasmagorías de su propia imagen alude a la idea de espectro derridiano. Invocar fantasmas del pasado para generar la posibilidad de imaginar otro futuro. Si así fuese, aún como espectros, estas figuras tienen la potencia de establecer una narración del pasado en la que poder mirarse desde el presente. La propia Diana Larrea ha encontrado en ellas “unos nuevos referentes artísticos femeninos a los que se siente vinculada de un modo extraño y permanente”.

De los cien nombres que expone Larrea yo conocía una minoría. También soy artista y he recibido una formación universitaria en Bellas Artes. Pero probablemente me encuentre en la misma situación de sorpresa que llevó a Diana Larrea a iniciar esta investigación tras salir de la performance de María Gimeno con el extrañamiento de no conocer la mitad de la historia.

Estas iniciativas continúan evidenciando el fracaso de la docencia tradicional y el consecuente éxito del relato institucional que se organiza en términos de hegemonías de poder y puntos de vista excluyentes. Aunque sin duda una de las vías de trabajo en esta lucha contra la construcción canónica y patriarcal de la historia sea la de reconstruir los vínculos con el pasado, no hay que olvidar que la tarea complicada es la de dinamitar las trabas institucionales y sociales que siguen generando éstas y otras exclusiones. Y que, entre otras cosas, mantienen las exposiciones ‘women only’ tan necesarias como a la orden del día.

**Título de la exposición:**

*De entre las muertas.*

**Lugar:** Galería Espacio Mínimo (c/Doctor Fourquet, 17 - Madrid 28012)

**Fecha:** 23 de septiembre - 7 de noviembre 2020

**Artista:** Diana Larrea (Madrid, 1972)

**Imagen:**

Diana Larrea, *De entre las muertas* (2020), vista de la exposición. Corte-sía de la Galería Espacio Mínimo



# Interferencias en la desmemoria

## Encuentro con Concha Jerez

MARÍA FORNÉS LÓPEZ Y RITA ZAMORA AMENGUAL

*Que nos roban la memoria* (Museo Reina Sofía) es el título que da nombre a la última exposición de la artista Concha Jerez. Y es que el concepto de la memoria es lo que guía esta exposición. Sin ser concebida como una retrospectiva de la extensa trayectoria de la artista, la muestra plantea un recorrido —sin responder este verbo a un significado metafórico— a través y entre las obras realizadas por Concha Jerez desde inicios de los setenta hasta hoy. Cada una ha sido alterada para adecuarla al espacio y al contexto del Museo Reina Sofía. Su praxis artística —siempre mutante, siempre cambiante— está completamente imbricada al entorno: es el soporte el que hace a la obra y no al revés.

Galardonada recientemente con el Premio Nacional de las Artes Plásticas, la artista nace en Las Palmas de Gran Canaria en 1941, aunque reside gran parte de su infancia en África. Cursa estudios de piano en el Real Conservatorio de Música de Madrid, pero abandona su carrera musical en 1958, tras recibir una beca en Arlington, Estados Unidos. Al regresar de sus estudios allí, decide matricularse en Ciencias Políticas en la Universidad Complutense, licenciatura que de nuevo dejó incompleta a un año de terminar. Viaja a París para tratar de estudiar cine, sin embargo, tuvo que regresar a España por problemas de financiación. No es hasta inicios de los 70 que comienza a trabajar en el ámbito de las artes visuales. Sin duda, su tránsito por diversos lugares y su interés por ramas del conocimiento tan dispares ha resultado en una práctica artística que sintetiza todo lo aprendido y asimilado durante su vida. Todo esto ha complejizado su lenguaje artístico, habitando en el mismo distintos lenguajes que reflejan la intrincada construcción de nuestra realidad.

Su formación artística comienza en una academia privada de carácter tradicional: el Estudio Peña.

En aquellos momentos Concha ya portaba un gran recorrido vital que le permitió acceder a estas lecciones con una mirada más crítica. Tales enseñanzas clásicas, en concreto el dibujo del natural, le hicieron descubrir el tratamiento de las luces y las sombras en el cuadro. Aunque estos aprendizajes serán una base formativa que influirá en su práctica artística, en un momento dado ésta virará hacia la abstracción.

Concha Jerez explica cómo, en los años setenta, comenzó a realizar piezas que se podrían denominar conceptuales, fruto de la rabia de un momento; sus rigurosos estudios del color, la forma y la composición se vieron atravesados por un grito de libertad. Nos narra cómo en los años setenta realiza una serie de trabajos, a pesar de ser minimalistas, nacen de una actitud completamente expresionista, concibiendo el minimalismo como un acto de contención, como una muestra de aquello que no se llega a expresar. Esto sucede a partir de un acontecimiento muy concreto; la condena de los integrantes de la dirección de Comisiones Obreras por el *Proceso 1001* en 1973. Ante la incapacidad de escribir lo que piensa en este contexto de represión franquista, Jerez decide representar en la obra *Desarticulación de un partido político* (1974) todo aquello que debía censurar.

En ese mismo momento en el que Concha comienza a investigar en el terreno de lo conceptual se produce su acercamiento hacia los círculos que estaban llevando a cabo estas líneas artísticas. En el año 1974 tuvieron lugar unos encuentros de artistas de nuevos comportamientos y arte conceptual en el Instituto Alemán, organizados por Simón Marchán en Madrid, donde Concha Jerez conoce a los artistas de arte conceptual de Cataluña. Éstos, a pesar de desarrollar un arte que casa en tal movimiento, mostraban más interés por otro tipo de vertientes que distaban de las prácticas que Concha estaba llevando

a cabo, tanto temática como formalmente. No fue hasta el año 1976 cuando comenzó a integrarse en círculos que casaban más con su metodología artística. Durante una instalación que realizó en la galería Propac, Juana Mordó le presentó al artista Martín Chirino. Éste a su vez le introdujo al conjunto de artistas canarios, entre los cuales se hallaba Juan Hidalgo, integrante del grupo Zaj, quien será una importante influencia para su desarrollo artístico.

Sus trabajos conceptuales nacen con la intencionalidad de luchar contra una estética ya establecida y la búsqueda —aludiendo al término proustiano— de una nueva. Jerez pretende hallarla partiendo de unos formatos gráficos ya dados, como pueden ser las hojas de periódico. Su gran amigo Wolf Vostell le insistía en que los artistas debían saltarse los límites y, aunque Concha nunca se ha interesado por un arte provocador, siempre ha intentado ir un paso más allá en términos estéticos. Fue la misma figura de Wolf Vostell quien supuso una apertura hacia otros movimientos como el Fluxus y un cambio en la dirección de la obra de Concha a partir de 1980, cuando le alentó a compartir sus procesos de creación generando *performance* que la artista comenzará a incluir como parte de sus piezas. A partir de una exposición que realizó en el Museo Vostell (Malpartida, Extremadura), en la cual incluyó una serie de textos autocensurados que la artista quemó para que formaran parte de la instalación, Vostell le planteó compartir la acción de quemar tales papeles con el público. De nuevo, Concha rompe otra de las barreras de lo estético e introduce un arte de *performance*.

Los imaginarios en la trayectoria de Concha Jerez se despliegan de maneras muy diversas, localizándose y atendiendo siempre al contexto en el que se encuadran y, a su vez, tratan temas que se enmarcan transversalmente en distintas disciplinas y geografías del conocimiento. En palabras de la propia, ésta se define a sí misma como una artista nómada, instalando sus ideas allá donde va. Esto quiere decir que plantea una serie de interacciones con el entorno que no responden a unas prerrogativas previas, sino que su trabajo es fruto de un diálogo “interesado”. Como hacían los saharauis que veía en su niñez, la artista dispone todo el bagaje que lleva consigo en los lugares en los que se asienta y lo utiliza para interactuar con el entorno que le rodea. Los distintos espacios y arquitecturas en los que su obra se ha insertado moldean, reconfiguran y sitúan los conceptos que lleva trabajando desde hace más de cuatro décadas. Y, a

su vez, hace dialogar estos conceptos con los distintos emplazamientos que han enmarcado su producción. Según Jerez: «Mi obra no es obra de estudio, es de los lugares y de los viajes a estos lugares.»

El interés por el espacio deriva de su exposición en el Ateneo en el año 1975, donde consideró que el plano bidimensional que le proporcionaba la pintura se le quedaba pequeño. A partir de entonces, planteará sus intervenciones a través de dos ejes de construcción: uno que relaciona todos los elementos del espacio y otro, el propio espacio, es decir, uno interno y otro externo. La artista muestra predilección por aquellas arquitecturas que albergan una historia, como la instalación en la Villa de Ludwigsburg o en el museo de Wiesbaden, aunque a la hora de intervenir en el espacio siempre opta por los “no-lugares”, lugares de tránsito o de poca significación, pero imprescindibles para articular la edificación, tanto física como socialmente.

Otra cuestión que se halla presente en su producción artística es el uso de la sonoridad. A pesar de haber recibido una formación musical clásica, sus estudios de piano quedaron relegados y sus intereses musicales y sonoros se encaminaron hacia líneas más contemporáneas, siendo el movimiento Fluxus y la figura de Juan Hidalgo imprescindibles para su concepción de la música y sus piezas sonoras. Aún así, el poso de su formación musical clásica sigue manteniéndose, resonando todavía las estructuras de los estudios de Bach en la concepción de sus producciones. José Iges, artista sonoro y compositor, ha colaborado con la artista desde 1989 en múltiples ocasiones, materializando propuestas en las que se aprecia una estética que va más allá de sus actuaciones en solitario. En sus colaboraciones con Iges, podemos apreciar como Jerez apuesta por medios técnicos que son infrecuentes en su actividad artística individual, como por ejemplo los conciertos o las intervenciones en el espacio web.

Fruto de sus colaboraciones con Iges, que empiezan en un año crucial para la historia —caída del muro de Berlín y con ello el fin de las ilusiones socialistas—, Concha se interesa por cuestiones cercanas a lo kitsch, aludiendo a una estética de la decadencia y la fragmentación. Los muñecos, los espejos y cristales rotos y el uso de imágenes sacadas de los medios de comunicación de masas, reflejan nuestra realidad parcial, en la que parece sugerir que junto con el muro ha habido un derrumbe general de una cosmo-

visión que empezaba ya evidenciarse caduca. Precisamente uno de sus objetos de crítica serán los medios de masas que surgen en la contemporaneidad.

No hay lugar a dudas de que lo político es una cuestión que atraviesa todo el recorrido artístico de Concha Jerez. En este sentido, siempre ha procurado mantener un discurso que se aleje de todo aquello que considera como *carroñero*. Este concepto define a aquellos artistas que han estado siempre al acecho de la nueva problemática social para aprovecharse de ella y usarla como discurso artístico. Concha en cambio opta por un análisis más global y meticuloso de la política: en obras como *Estrellas Doradas* (1994) o *Conflictos móviles* (1994) no denuncia una injusticia en específico, si no que hace al espectador detenerse y analizar de qué manera está siendo manipulado por los medios mientras que los magnates de las grandes potencias mundiales se enriquecen a costa de conflictos ajenos. Como ella misma afirma, no pretende imponer ningún posicionamiento político ni mostrarse con superioridad aleccionando al espectador, sino que busca la reflexión del público.

En sus escritos autocensurados, que comenzó en el franquismo y ha desarrollado hasta hoy, su crítica central es hacia un régimen político instaurado que, incluso actualmente, en época de democracia, limita o directamente incapacita nuestra posibilidad de hablar. Nuestras acciones y nuestras palabras están permanentemente cohibidas por un entorno restrictivo. Tanto la autocensura como la (auto) vigilancia están muy presentes en los proyectos de la artista. Como en el panóptico descrito por Foucault, Concha sitúa las cámaras de vigilancia en el espacio del museo no como aparato de control, sino como dispositivo creador de material videográfico artístico y crítico, registrando un tiempo vigilado y, por ende, autocensurado.

La ambigüedad se presta como una estrategia de autocensura. Esto podemos observarlo en el uso que la artista hace de palabras que carecen de un significado si no son puestas en relación con otras o se contextualizan, frente a aquellas que pueden tener significado pero que son tachadas hasta no poder vislumbrar qué pretenden decir. Ligado a su idea fragmentaria de los discursos, lo ambiguo y la duda interesan a la artista como generadores de pensamiento crítico. Actúan como interferencias en la visualización de sus planteamientos haciendo al espectador partícipe como un agente que debe descifrar un misterio sin respuesta. El juego y lo inesperado se introducen haciendo de la narrativa de Concha un cuestionamiento constante del espacio y de la información que se nos ofrece como consumidores.

Las cuestiones de la memoria, lo político, el espacio, el tiempo, los límites y las interferencias se ven reflejadas en el espacio del Reina Sofía. La artista explica que el lugar cuenta con un pasado que ella misma vivió, siendo sus abuelos vecinos del barrio y testigos de la vida que hubo en el edificio Sabatini como antiguo hospital. Las cuatro escaleras, no-lugares del museo, suponían para Concha un espacio idóneo donde instalar sus ideas: una zona de tránsito donde aquel que pasea por las salas del museo y (en tiempos de pandemia) no puede tomar el ascensor, se ve obligado a toparse de improvisto con estas piezas para pasar de planta a planta.

El museo, por tanto, desde su (des)memoria, es resignificado permitiendo albergar memorias pasadas que recuerdan cuestiones de la España franquista. La exposición lleva a los espacios del museo testimonios que no podían expresarse en su momento contemporáneo y que debían ser censurados y, a través de esa misma censura, muestran una realidad por mucho tiempo ignorada por la sociedad española. Junto a esta reflexión histórica, Jerez nos recuerda como ella misma también se vio afectada por esos sucesos. En la obra *Spectros de Silencios. A la memoria de las víctimas de Jinámar* (2005) pone de manifiesto como sus familiares podrían haber sido arrojados vivos a la Sima de Jinámar en 1936, al igual que otras muchas víctimas.

Subiendo por las escaleras del museo, se pueden oír los testimonios olvidados de las víctimas de la represión y tortura franquista. Éstos emanan de unas jaulas como voces que han sido encerradas durante casi medio siglo sin poder ser escuchadas. Interferencias que funcionan como un dispositivo de transmisión de memoria y que oponen resistencia a los medios de comunicación sacando al espectador del museo para acercarle a una realidad que ocurrió no hace mucho. A los lados, en las paredes, se nos presentan imágenes de las arquitecturas disciplinares del franquismo, edificios cuyo pasado histórico se enmarca en el horror. A la par que estas imágenes, aparecen fotografías de los distintos directores de estos centros en orden cronológico revelándonos el pasado traumático que habita en estos lugares.

Es por ello por lo que las investigaciones Concha

Jerez tienen una enorme vigencia, pues plantea una nueva narratividad histórica frente al binarismo maniqueo en el que se ve sumido España, resistiéndose a practicar un ejercicio de recuerdo. La artista hace uso de la proyección de imágenes, las conversaciones enjauladas, de titulares de periódicos que hablaban de los testimonios de víctimas del franquismo y de fotografías históricas intervenidas, tachadas, generando de nuevo una interferencia en su lectura. Permitiendo que los documentos hablen, éstos nos posibilitan una nueva lectura, nos dotan de un nuevo relato, en el que no prima un sentimiento de venganza, ni se heroíza a unos frente a otros. Concha Jerez nos regala, si es que prestamos atención, una escucha activa.

Su trabajo nos otorga otra mirada, más crítica a la historia, que revisa los testimonios que se han dejado de lado. Con ella, la artista nos subraya una necesidad de revisar este pasado olvidado y evitar cuanto antes este robo de la memoria que se ha dado durante las últimas décadas.

**Título de la exposición:**  
*Que nos roban la memoria*  
**Lugar:** Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía,  
**Fecha:**  
29 de julio 2020 – 11 de enero, 2021  
**Comisariado:** João Fernandes  
**Artista:** Concha Jerez  
(Las Palmas de Gran Canaria, 1940)



**Imagen:**  
Retrato de Concha Jerez (2020). Fotografía de María Fornés.

# Aberraciones y ensoñaciones

Inéditos 2020

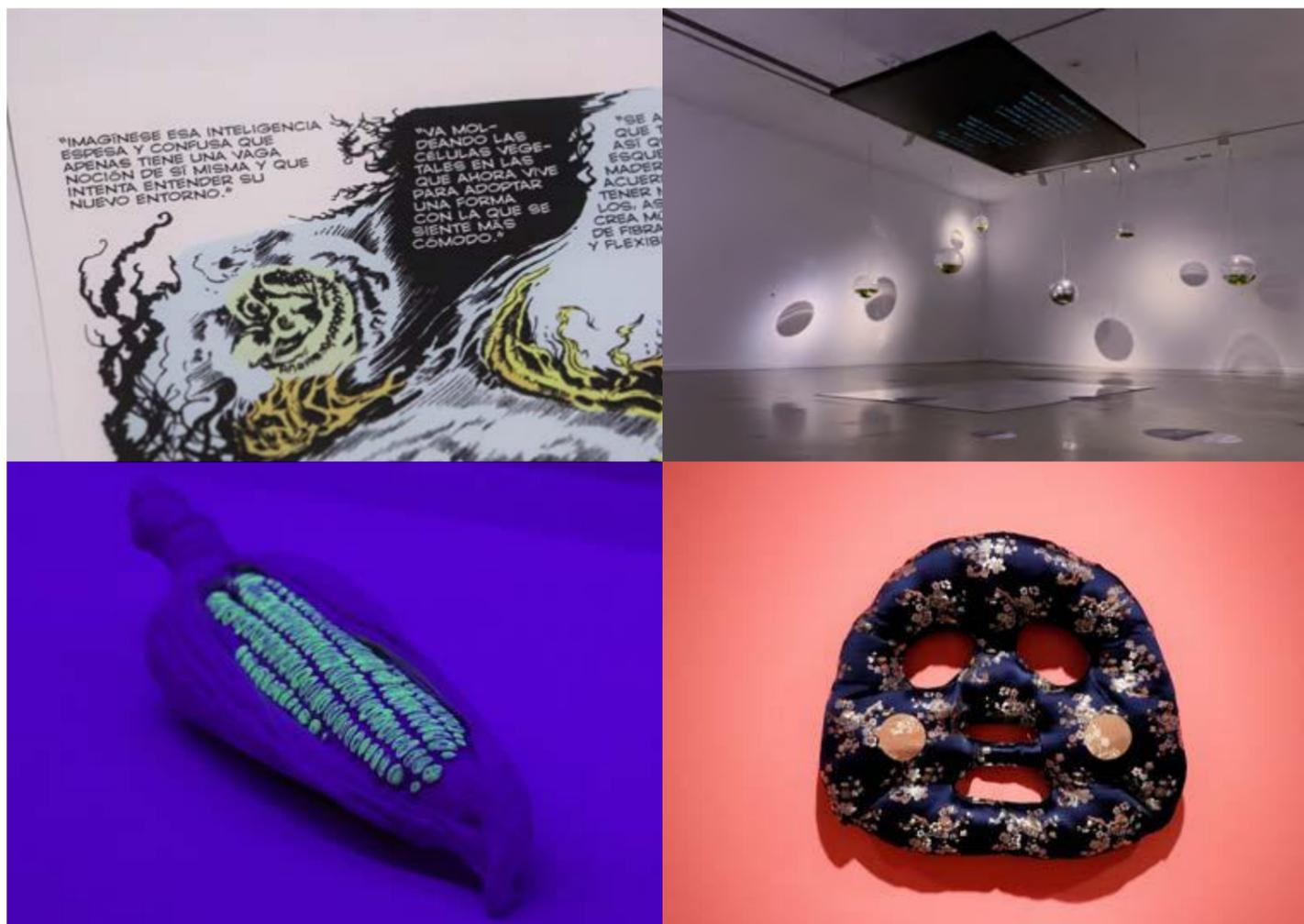
LUCAS MARCOS BARQUILLA

La Casa Encendida opta en su decimonovena edición de *Inéditos* por dar visibilidad a dos jóvenes comisarias: Raquel G. Ibáñez (Madrid, 1989), que presenta *Cosas que nunca sucedieron aunque existen desde siempre*, y Núria Montclús (Barcelona, 1985), con *La Cosa del Pantano: crítica(s) y poética(s) desde la aberración*. Dos propuestas que han llegado en el momento justo para reflexionar en torno a cuestiones aparentemente divergentes: ecología y sueño.

A través de la figura del monstruo del pantano (el famoso personaje de cómic de Len Wein y Bernie Wrightson), Núria Montclús elabora un pequeño recorrido que reflexiona sobre el colapso ecológico desde diferentes puntos de vista. Una acertada elección que vertebra la muestra como imagen de la *aberración* en el paisaje postnatural.

Aunque en este sentido, y puesto que se anuncia como elemento de peso, quizás hubiese sido interesante una mayor presencia del personaje del monstruo del pantano dentro de la exposición, la selección de imágenes del cómic dispuestas en una vitrina de la sala es tremendamente apropiada. Enmarcando la exposición bajo esta idea de naturaleza alterada, estrechamente vinculada a la noción de *cyborg* de Donna Haraway, una de las viñetas nos dice: "va moldeando las células vegetales en las que ahora vive para adoptar una forma con la que se siente más cómodo". Un ser que se podría pensar como un organismo que recuerda al "cuerpo sin órganos" de Deleuze y Guattari, sensible, cambiante y adaptable al entorno. "Una desviación ligeramente perversa en la perspectiva podría permitirnos luchar mejor por significados, así como por otras formas de poder y de placer" en palabras de Haraway.

La comisaria Núria Montclús propone una selección de obras de lo más variada desde las que repensar una naturaleza alterada. Una combinación de trabajos de artistas emergentes, como Luna Bengoechea, con otros de mayor trayectoria, en los que



la idea de lo monstruoso transita y se confunde entre sujeto (el ser humano) y objeto (la naturaleza). En este sentido, la artista canaria resalta en este espacio ofreciendo al espectador una suerte de atmósfera de ciencia ficción. Se genera así, un ambiente que interactúa a la perfección con otros trabajos. Entre ellos, Joaquín Farga, quien presenta el *Proyecto Biosfera*, o la artista Barbará Fluxá, con la videoinstalación *Testimonios futuros*. Por otra parte, cabría señalar dos obras que proponen una perspectiva decolonial muy

necesaria y que podríamos decir que conversan a su vez con la actual exposición de Petrit Halilaj situada en el Palacio de Cristal del Parque del Retiro. Estas son las propuestas de Maria Theresa Alves y, en especial, la adaptación de la performance de Elena Bajo en forma de videoinstalación. Un proyecto que, mediante un sistema de espejos, refleja en el suelo la imagen de una pantalla situada en el techo para exponer las alteraciones que se están dando en la visibilidad del cúmulo estelar de las pléyades, con-

junto de vital importancia para algunas de las tribus indígenas del Amazonas. Como señala la artista en su página web, tomando las palabras de la activista hondureña Berta Cáceres, el vídeo señala las consecuencias de la destrucción de los hábitats naturales en la Selva Amazónica al describir el ciclo que va desde las constelaciones hasta la cosecha anual.

Por su parte, la muestra seleccionada por Raquel G. Ibáñez plantea un discurso que pareciese estar algo más difuso, no alcanzando a transmitir una idea tan sólida en contraste con la de su compañera Núria Montclús. Quizás sea debido a la naturaleza de la temática escogida, compleja de articular y reusada una y otra vez en el arte, o quizás sea a causa de la heterogeneidad de formatos e historias que reúne la exposición. Sea como fuere, la artista barcelonesa, que ya había abordado en su práctica artística cuestiones cercanas al inconsciente y el sueño (como la conciencia, el cuerpo o la memoria), se adentra en el mundo curatorial con una propuesta de luces y sombras.

Si bien es cierto que la investigación en torno al *acto de soñar* tiene un bagaje extenso en la esfera del arte, ya casi considerado como algo aburrido y reciclado de forma excesiva, Raquel G. Ibáñez desarrolla un enfoque multidisciplinar que plantea diferentes lugares desde donde acercarse a la idea de sueño en la actualidad. A través de una perspectiva cercana a la antropología, pero también con ejercicios más sensoriales, guía al espectador a conocer diferentes culturas por medio del lenguaje, la memoria y el rito. Por ende, siendo quizás lo más atractivo de esta selección de obras la transversalidad cultural de la propuesta.

Teniendo esto en cuenta, resulta muy acertado que la exposición se distancie de una visión más científica para devolver esta problemática a un terreno social, con trabajos que incorporan lo anecdótico como herramienta de estudio. Un ejemplo de esto

podrían ser las máscaras de Timothy Hyunsoo Lee, *Pillow Talk (Masc for masc)*, que nos remiten a un ámbito tradicionalmente considerado como femenino, para exponer así la ambigüedad de la masculinidad surcoreana en contraste a una actitud de repudio hacia las identidades queer. En esta misma línea, se puede también observar la instalación de Cristina Mejías, titulada *Los practicantes del sueño*, la cual se entiende como una continuación de *La máquina de macedonio*, que ya podíamos ver en la pasada exposición *Generaciones2020*. Las dos instalaciones, vinculadas a las dimensiones del lenguaje y el ritual, son unas de las propuestas más atractivas visualmente, así como las que he encontrado de mayor interés por su contenido procesual y las historias que enmarcan, poniendo el listón bastante alto y quizás dejando a otras en segundo plano.

A pesar de ello, la obra *You are too alert to sleep any longer*, de Daniel Moreno Roldán y Aldo Urbano, consigue capturar la mirada del espectador en la sala contigua. A través de la fusión de diferentes medios como el dibujo y el sonido, la instalación propone un lenguaje en el que el sueño se (con)funde con la informática. Un paisaje onírico muy diferente al de la primera parte, donde predominaban los colores suaves y las luces cálidas y tenues. Este es quizás un recurso algo obvio, aunque igualmente efectivo.

Finalmente, he de hacer mención al vídeo que de alguna forma cierra esta exposición. Acercándonos ya a la puerta de salida, me satisface encontrar la obra del performer y coreógrafo Manuel Rodríguez realizando sus reconocibles movimientos corporales que se conectan de una forma casi automática. Una pieza audiovisual que nos lleva a conversar sobre el movimiento inconsciente y la memoria corporal.

En definitiva, si bien en un principio la propuesta de la comisaria Raquel G. Ibañez parecía más críptica que la de Nuria Montclús, ambas plantean dos itinerarios de reflexión muy sugerentes y oportunos en un momento que requiere urgentemente de soluciones ecológicas y nuevas lógicas de sueño.

#### Imágenes (de arriba a abajo):

1. Len Weibo y Bernie Wrightson, *La cosa del pantano*. Fotografía de Lucas Marcos. 2. Luna Bengoechea, *It's Alive*. Fotografía de Lucas Marcos. 3. Elena Bajo, *The Pleiades* y al fondo Joaquín Farga, *Proyecto Biosfera*. Foto de Victoria Álvarez. 4. Timothy Hyunsoo Lee, *Pillow Talk (masc for masc)*. Fotografía de Lucas Marcos. 5. Daniel Moreno y Aldo Urbano, *We are too alert to sleep any longer*. Fotografía de Victoria Álvarez. 6. Cristina Mejías *Los practicantes de sueños*. Fotografía de Lucas Marcos.



**Título de la exposición:** *Inéditos2020. Cosas que nunca sucedieron aunque existen desde siempre y La Cosa del Pantano: crítica(s) y poética(s) desde la aberración*  
**Lugar:** La Casa Encendida

**Fecha:** 8 octubre al 10 de enero, 2021

**Comisarias:** Raquel G. Ibañez y Nùria Montclús

**Artistas:** Maria Thereza Alves, Carla Andrade, Elena Bajo, Luna Bengoechea, Maru

Calva, Joaquín Fargas, Timothy Hyunsoo Lee, Bárbara Fluxá, Lara Fluxà, Basim Magdy, Cristina Mejías, Jorge Mirón, Clara Moreno Cela, Joana Moll Daniel Moreno Roldán, Aldo Urbano, Lorraine Rodríguez, Manuel Rodríguez, María Salgado y Leonor Serrano Rivas.

# Tejiendo una memoria común

VANESA UTIEL JACOBO

El capitalismo y sus ritmos acelerados se vieron en suspensión en marzo de este año. Esta situación supone un cuestionamiento de los posibles escenarios futuros o, en su defecto, sobre la ausencia de futuro. Tanto es así, que se nos ha complicado el hecho de depositar las esperanzas en el porvenir. En torno a estas reflexiones, tiene lugar la exposición en la galería 1 Mira Madrid. A través de varios artistas de diferentes países, esta explora las condiciones que rodean al individuo contemporáneo en la sociedad neoliberal, agravadas a causa del COVID. La heterogénea selección de obras plásticas se articula en franjas horizontales, asemejándose a líneas temporales múltiples y paralelas. Cada una de estas obras explora las posibilidades de acción política del individuo en sociedad, como nos señala Álvaro de los Reyes en el texto elaborado con motivo de la exposición.

La disposición de las obras en el espacio parece relacionarse con la frase de Susan Sontag que reza: "El apocalipsis se ha convertido en una serie interminable". La constante de un futuro incierto, que presenta la incapacidad de pensar un futuro postcapitalista, está tematizada con la relación entre arte y trabajo. La obra de Malden Stilinovic, *Artist At Work* (1978), expresa esa condición de vida precarizada que no ofrece una distinción entre la esfera productiva y la del ocio. Estos códigos visuales que aludían anteriormente al desempleo, se relacionan, en la actualidad, con un imaginario de la enfermedad. Vinculado a este, encontramos la obra de Judy Blum Reddy, *Quarantine* (2020), que resignifica la iconografía de los *mass media*: los síntomas, consejos ofrecidos por los gobiernos, la famosa campaña de *stay at home*, imágenes de sanitarios, etc. Es a partir de esa visualidad como se rompe la metáfora de la enfermedad.

Por otra parte, podemos observar la pieza de Cabello/Carceller, *La enfermedad (con Susan Sontag)* (2020), que se inspira en la obra de la pensadora Susan Sontag: *La enfermedad y sus metáforas* (1978). Es a través de la ruptura de esta analogía y la implosión de la misma como se relacionan lo biológico y lo político, (con)fundiéndose en una misma dimensión en esta situación pandémica. Esta grieta se extiende a través de los viajes que uno establece entre lo privado y lo político. Esta conjunción pone en valor la cotidianidad, entendida esta como un acto creativo, hasta el punto de preguntarnos si tener una cuenta bancaria es una práctica política. Por otra parte, esto se expresa de forma evidente en la obra *Do You Believe in love?* (2020) de Sergio Zevallos. La multiplicidad de líneas temporales está contagiada. De la misma manera, el no poder pensar en el futuro nos obliga en cierto modo a imaginar que todo tiempo pasado fue mejor, aunque no sea así. La obra de Joan Fontcuberta, *Memoria infectada* (2020), es una serie de fotografías que muestran negativos y otros utensilios de la fotografía analógica deteriorados. A partir de estos elementos matéricos investiga en torno al discurso temporal. Es a través de la contraposición de los avances tecnológicos, lo digital y lo analógico, como elabora una relectura del tiempo. Los contrastes espacio-temporales (infectados) de la pieza de Fontcuberta se relacionan con otra obra presente en la exposición, en este caso de Esther Ferrer, quien se autorretrata junto a una regla, marcando la distancia social con el otro.

La subjetividad no solamente se hace tangible a través de la enfermedad, sino también a la hora de delimitar los espacios de lo público frente a lo privado. Esta presencia del espacio posee una gran importancia en Mira Bernabéu, el comisario, quien afirmó en una entrevista con la PAC (Plataforma de Arte Contemporáneo) "Conocer bien, desde hace

tiempo, el lugar donde produces tus obras (...)"'. A pesar de la descontextualización de esta frase, la importancia del espacio y la producción de las obras se hace tangible en esta exposición. En este caso el lugar de enunciación se trata de nuestro hogar delimitado por la COVID. La presencia asfixiante de esta situación se muestra en obras tan íntimas como la correspondencia mantenida entre la artista LUCE y su abuela María de León (*Correspondencia en el patio de luces* [2020]). En ella se puede leer: "Me he levantado tan contento, con tanta energía que pensaba que podría salir...pero no". Esta idea del espacio habitado, y el no habitado, vinculado a la deriva situacionista, se hace visible en la obra de Ana Amorim. *14032020-7,032-293-63-1/11072020-4,176-174-63-120* (2020) ofrece un mapa de su casa durante diferentes días. En esta sucesión de días vemos una interconexión de los espacios y habitaciones a través de flechas. Por otro lado, en la parte superior del plano, aparece el número de pasos realizados, como si se tratase de una MiFIT. Actúa la obra como un instrumento que trata de expulsar o combatir la semejanza de los días del confinamiento, como también lo pretende Juan Uslé con su obra *Horas Muertas* (2020).

Esta manera de habitar el espacio queda contrastada con otras obras de la exposición que nos muestran la ausencia de esa habitabilidad. A modo de postales, y con reminiscencias de las fotografías realizadas en el siglo XIX por Eugène Atget, podemos ver la obra de Lotty Rosenfeld o de Braco Dimitrijevic. Por otra parte, la pieza de Inmaculada Salinas, muestra una serie de paisajes constituidos por rectángulos cromáticos que nos lleva a plantearnos la relación entre la memoria y los colores. Además, el propio título nos remite al concepto de lo cotidiano y la enfermedad: *Diario vírico* (2020).

De esta forma, se pueden observar los acercamientos y las confluencias que mantienen las obras de los artistas que conforman esta exposición. Como si de un grupo de amigos se tratase, las obras de estos parecen expresar sus experiencias vividas durante el periodo de confinamiento. A pesar de la distancia que les separa, hay una constante reflexión en torno al cuerpo y al individuo, que comparte con el otro una memoria común entretejida.

**Imagen:**

*DISCURSO DE INCERTIDUMBRES / A DISCOURSE OF UNCERTAINTIES* (2020), vista de la exposición. Cortesía de los artistas y la galería 1 MIRA MADRID. Fotografía por Ada Cerdá.



Título del ciclo: *DISCURSO DE INCERTIDUMBRES / A DISCOURSE OF UNCERTAINTIES*  
 Lugar: 1 Mira Madrid (c/ Argumosa, 16, 28012, Madrid)  
 Fecha: 10 de septiembre – 21 noviembre, 2020  
 Comisariado: Mira Bernabeu  
 Artistas: Juan Downey (Chile), Ana Amorim (Brasil), Fernando Bryce (Perú), Claudio Perna (Venezuela), Ángeles Marco (España), Dan Perjovschi (Rumanía), Sanja Iveković (Croacia), Jaime Davidovich (Argentina), Hamish Fulton (Reino Unido), Mladen Stilinović (Serbia - Croacia), Lotty Rosenfeld (Chile), Tomislav Gotovac (Croacia), Graciela Carnevale (Argentina), Esther Ferrer (España), Joan Fontcuberta (España), Lea Lublin (Argentina - Francia), Nil Yalter (Turquía - Francia), Miguel Ángel Rojas (Colombia), Françoise Janicot (Francia), Braco Dimitrijević (Francia - Croacia), LUCE (Spain), Lynne Cohen (Canadá - EEUU), Patricia Gómez & M. Jesús González (España), Humberto Rivas (Argentina - España), Bleda y Rosa (España), Ana Teresa Ortega (España), Oswaldo Maciá (Colombia - Reino Unido), Sergio Zevallos (Perú), Inmaculada Salinas (España), Daniel Garcia Andújar (España), Renée Green (EEUU), Cabello - Carceller (España), Elsa Paricio (Spain), Juan Fernando Herrán (Colombia), Juan Uslé (España), Tadej Pogacar (Eslovenia), Judy Blum Reddy (EEUU)

# Un artista

## Un artista en el balcón

### Conversando con Isidoro Valcárcel Medina sobre expulsiones, éxodos y fugas: el arte de inventar nuevas formas de estar juntos

POR MANUEL PADÍN FERNÁNDEZ

En la casa de Isidoro Valcárcel Medina, las ventanas del salón están abiertas de par en par. Esta se encuentra en pleno centro, en el meollo de Madrid, donde el ir y venir de la muchedumbre no parece haber cesado a pesar de la pandemia. La casa tiene techos altos y, aunque es pequeña, resulta muy acogedora. Como Isidoro no tiene frío y tampoco le molesta el ruido de la calle, decidimos no cerrar las ventanas. Por cuestiones de seguridad sanitaria tampoco tenemos otra opción (¿o sí?). En cualquier caso, esto invita al acontecimiento, a la intromisión de lo extraño en el hogar y al advenimiento de lo insólito que puede llegar volando. En cambio, conforme a esta misma lógica, el artista puede también escapar y saltar a la calle en cualquier momento. Y, de igual forma, esto implica que yo puedo ser expulsado —arrojado por la ventana— en el momento en el que resulte aburrido y repetitivo. No sería la primera vez que sucede algo semejante. Como en el caso de aquella acción celebrada en el Centro de Arte El Gallo (Salamanca, 1997), cuando la acumulación de basura en la galería sacó del propio espacio de exposiciones tanto al artista como al galerista. La expulsión puede acontecer súbitamente. Estamos advertidos. Estaremos atentos.

Este término de “expulsión” (del latín *ex*: hacia fuera, y *pulsare*: empujar) debe mirarse con lupa. Hace referencia a la acción de impulsar y propulsar hacia el exterior, sacar algo o a alguien de un lugar. Esto es, desplazar o hacer salir a una cosa del interior de algo. Incorpora pues toda expulsión una dimensión pulsional, una acción emocional con un carácter des-

bordante y también un componente de tránsito, de algo que muta de situación, de lugar o estado como consecuencia de esta pulsión centrífuga.

El concepto de expulsión, que da nombre a la revista de homónimo nombre a la que pertenece este artículo, es el que discurre y articula, en gran medida, el diálogo con Isidoro Valcárcel Medina. En este caso, al contrario que *esa expulsión de lo distinto* que presenta Byung-Chul Han, la expulsión tendría en todo caso más que ver con una *expulsión de lo mismo*. No se trata, en cambio, de pensar y actuar desde una interioridad suturada, confinada, retrospectiva e introspectiva, sino entendiendo esta como interioridad-exterioridad o espacio de interferencias y transferencias que posibilita un

ejercicio de quebrantamiento, desmontaje, sobreimposición y mutación de la institución (hogar, museo, galería o escuela). Esta expulsión de lo mismo —la norma o nueva norma— que trata de generar nuevas formas de comunidad y sentido, de acercamiento y de afectos pareciera hoy una labor de urgencia: una práctica prematura e (im)posible.

Escuchamos a un niño gritar y el sonido de los motores. No puede haber mejor banda sonora —*no puede haber otra*— para hablar con Isidoro Valcárcel Medina. Le planteo la dinámica y le animo a que esta siga, no la forma de una entrevista al uso, sino la de una conversación fluida y orgánica. A lo largo de este encuentro voy a ir sacando, le explico, unas cartelas con una serie de citas. Son ellas las que van a guiar la entrevista. Estos pequeños textos, sacados de contexto y esta vez como pretextos —marginales y sutiles—, y la voz de Isidoro, por supuesto, son ahora

los protagonistas.

Comenzamos fuerte. Estoy expectante, esperando esa posible expulsión a la calle tras la lectura de este pasaje de Andrea Fraser de su conocido libro *De la institución crítica a la crítica institucional*. Sin embargo, Isidoro sonrío y comienza a hablar. En su discurso, fluido y pausado, el artista expone una —en apariencia— irresoluble e irreconciliable dialéctica. Esta es la de un artista que carga contra la institución, nunca asumiendo una posición bélica, espectacular o evidente, sino infiltrándose en la galería o el museo para tenderle trampas. Un discurso aporético guía la entrevista. Isidoro insiste en “vivir en la institución contrariamente a lo institucionalizado”, pero siempre siendo completamente rigurosos y respetuosos con sus reglas: “donde fueres haz lo que vieres”. Parece esta una labor imposible e impensable. Muy al contrario, Isidoro deambula en un vaivén de anécdotas y reflexiones que ejemplifican esta (im)posibilidad. Esta zozobra le lleva a comentar que le encantaría ostentar un cargo ministerial, pues “no duraría ni un día”. En este sentido, pareciera que la única razón para entrar al templo de la norma, la institución monumental, fuese con el fin de ser expulsado de inmediato, dejando quizás una huella, marca o rastro que advirtiese del paso de uno, introduciendo así, con suerte, la sospecha de lo que no es siempre lo mismo, de lo Otro.

Afinemos más. Isidoro comparte la idea de que la institución y lo institucional no es solo uno o varios lugares, sino que se encarna en personas, en discursos, en modelos conceptuales y de percepción. Sin embargo, sería *naive* rechazar que el museo y la galería no comprenden una temporalidad y una forma de percepción específica, además de una serie de prejuicios y disposiciones. Eso está claro. No se trata, pues, de pensar de forma ingenua que el museo es como la calle —o una extensión del museo en tanto que otra forma de *plaza pública* como afirma Nicolas Bourriaud—, sino de afectar e infectar estos espacios con lo que pasa afuera, en la calle, en la vida. Además, también debemos estar alerta para que el espacio urbano no se convierta en Museo, para que la calle no asuma también la necesidad de acoger un Gran Arte, un arte de lo calculable, lo suturado, lo programado y también de lo ya-dicho-y-hecho (lo normativo); sin

cabida alguna para la sorpresa, lo insólito y el *seguro azar*. Si bien Isidoro Valcárcel Medina se define a sí mismo como anti-institucionalista, afirma estar medido en el ajo y no haber dado nunca un portazo en su vida. Además de profesar un respeto a las normas de los sitios por los que transita, plantea la necesidad de generar y posibilitar éxodos y fisuras entre las instituciones: actuar en los intersicios de las mismas y llevar a cabo una práctica interdisciplinar y transversal o, mejor dicho, intrainstitucional. Estas reflexiones las presenta el artista al hablar de uno de sus más recientes proyectos. Este consiste en el diseño de una universidad en la que las distintas facultades se conectan de forma reticular, pudiendo un estudiante entrar y salir de las distintas facultades, pero siempre ocupando el espacio de la institución.

Igualmente, Isidoro Valcárcel Medina nos revela que el diccionario es lo que más le gusta en el mundo, no por su carácter normativo y sentencioso, sino justamente por la ambivalencia que ofrece. Jugar con



este le permite plantear resistencias creativas, preparar la trampa y el trampantojo: “(re) usar las palabras de otro con el matiz que a uno le interesa”. Ahí se halla una de las claves. Convencido de la capacidad del artista de actuar y cambiar “desde dentro de la institución” —“eso es lo esencial”,

nos dice—, lo más importante resulta ser consciente uno de dónde está y cómo puede intervenir sobre ese espacio. Nada de idealismos o utopías. Así pues, y aunque parezca simple y tautológico, quizás toda esta amalgama de cuestiones se resume de la mejor de las maneras cuando el artista, pensando sobre cómo habitar o deshabitar la institución, afirma convencido: “Si estoy, estoy”. Poco más que decir a este respecto.

“(…) aprender lo que no se iba a aprender (...)”

*Si estoy, estoy*. Eso desde luego. En cambio, siempre ha sido más fácil ver a Isidoro Valcárcel Medina en la calle que en la galería, en el museo o, por supuesto, en la Academia. Este ha sido más bien reactivo a la institución de la enseñanza y sus procedimientos, abandonando tanto los estudios de Bellas Artes como los de Arquitectura para buscar un nuevo *espíritu de aprendiz* en otros espacios. Siguiendo el hilo de la conversación, ahora le invito a pensar, a

partir de un aforismo suyo, sobre la (im)posibilidad de una educación creativa que escape de un a priori archivístico-memorístico, de lo ya-dicho y la norma. En este momento, cuando llevamos exactamente diez minutos de entrevista, Isidoro arremete contra la mascarilla y se la quita incomodado. Pareciera todo esto recordarle que la docencia necesita de esa cercanía lenvinasiana del rostro del otro. De todas formas, mucho había tardado Isidoro Valcárcel Medina en resistirse a la norma.

Poniendo en práctica su particular método inductivo, Valcárcel Medina nos cuenta ahora una anécdota para exponer su apuesta por un *maestro ignorante* (en términos rancieranos) capaz de enseñar aquello que no sabe. Esta vez nos habla de la acción que llevó a cabo en la ciudad tinerfeña de La Laguna (*Los otros visitantes*, 2018), cuando hizo de guía de la misma sin tener un conocimiento histórico formado ni nada por el estilo. Como esas “sugerencias de un forastero”, Isidoro Valcárcel Medina comentaba con los ciudadanos autóctonos de la zona los distintos edificios que se encontraba durante el paseo, tratando de evitar en todo momento pasar dos veces por el mismo sitio. Ponía así de relieve el artista la necesidad de una horizontalidad para toda enseñanza y aprendizaje y también la importancia de la sorpresa y el descubrimiento. “Es el que no sabe el que (...) tiene una disponibilidad de enseñanza inimaginable para el que sabe. El que sabe no puede enseñar nada al margen de lo que sabe, no puede porque no debe además (...) Sin embargo, el que no sabe tiene las manos libres”, afirma efusivo Isidoro. Tan aporético, tan bello y tan convincente.

Sin embargo, nos preguntamos, ¿cómo estas dinámicas y enfoques pueden insertarse en la escuela? o ¿puede haber una Academia que esté abierta al descubrimiento de lo “imposible”? E Isidoro añade: “¿cómo se reglamenta lo antirreglamentario?” (véase un intento de esto en su acción *Ley del arte* de 2010). Sin duda, esta contradictoria y difícilísima práctica es la que debe ser pensada, entiende el artista. La Academia que tiende la mano a las contrapropuestas, a las contra-reglas y que se expresa con un carácter flexible y horizontal se nos presenta como deseable y utópica —digamos más bien prematura y urgente.

### “Un museo que asusta”

Continuando con esta idea de traicionar o desfallecer el arte suturado (ejercer un *despoder*, en términos barthesianos), pongo sobre la mesa una noticia que me dio mi abuelo el otro día cuando estuve comiendo con él. Este a veces me sorprende con recortes de noticias que cree que me pueden interesar y que disecciona y prepara para mí. En este caso, la reseña que ahora muestro a Isidoro Valcárcel Medina versa sobre el Museo Reina Sofía y se titula así: “Un museo que asusta”. Tomo esta noticia como pretexto para hablar y preguntarle a Isidoro por el papel del Museo (en la noticia con mayúsculas, claro). El Reina Sofía, que comenzó siendo el Hospital General de Madrid, pasó luego a ser servicio anatómico forense y también hizo las funciones de manicomio. Muchas son las leyendas negras, dice el periódico, sobre los fantasmas que circulan en el museo.

Me cuesta mucho leer el final de la reseña donde se habla de la función actual del museo, pues mi abuelo la ha recortado tanto que se ha comido algunas letras. En cambio, se puede leer perfectamente: “colección permanente”, “exhibir fondos artísticos” y “realizar exposiciones de nivel internacional”. Cuando habla sin embargo del acceso al “arte contemporáneo”, la palabra “contemporáneo” aparece cortada y no se lee apenas. Esto induce a la sospecha. La pregunta que sale a relucir es crucial: ¿acaso no ha vuelto el museo a ese estado de contenedor forense que guarda lo putrefacto —ya apartado para siempre de la vida—, confinado en un espacio desterritorializado y en un tiempo inmemorial?

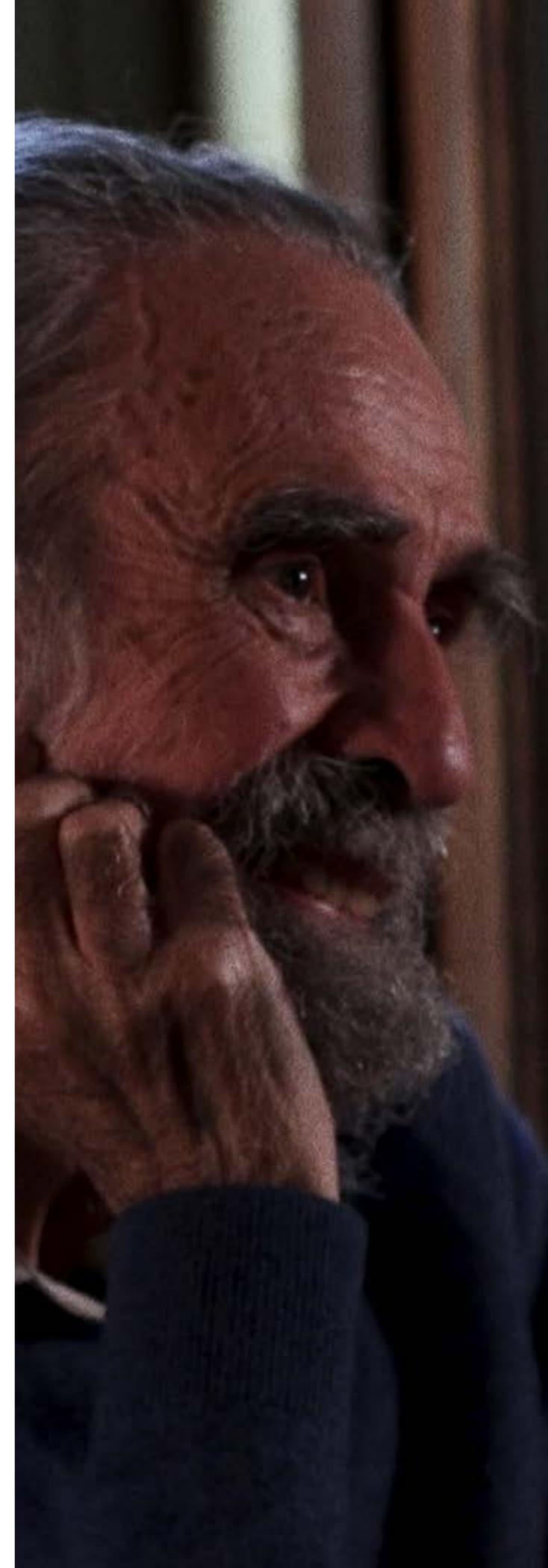
Tras analizar el recorte con calma, Isidoro Valcárcel Medina nos cuenta que tiene un empleado “infiltrado” en el Museo Reina Sofía con el que queda esporádicamente para que este le hable de los espectros que recorren el museo. Valcárcel Medina explica que el señor afirma ver fantasmas de vez en cuando. Me cuesta no sonreírme. Aunque bueno, esto significaría que hay algo de vida, aunque sea de otro tiempo, vagando perdida por el museo. No me quito la imagen de la cabeza.

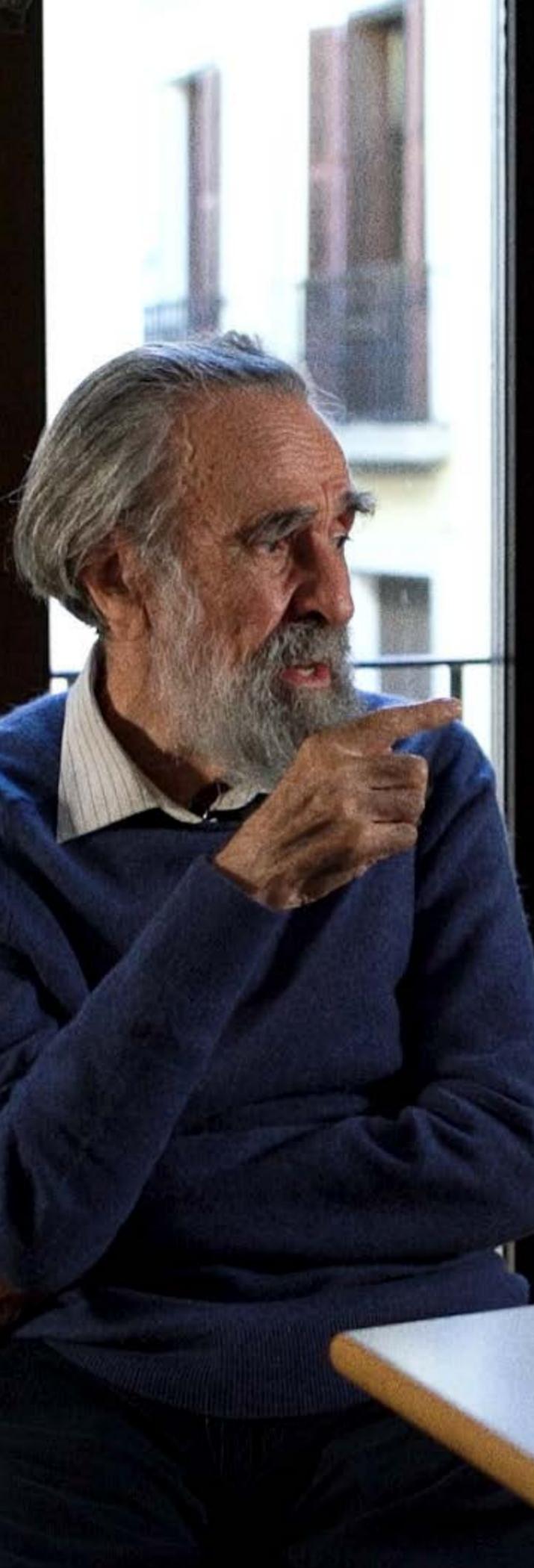
Todos conocemos la difícil dialéctica Isidoro-Museo. El artista no es, en ningún caso, un extremista. El museo puede nacer —él mismo hace los planes si

hace falta— aunque será para desplomarse posteriormente por su propio peso y el de sus incoherencias, como en el caso de una de sus Arquitecturas prematuras: el *Museo de la ruina*, de 1986. Más allá de estos términos alegóricos, Isidoro Valcárcel Medina afirma que “el museo es una cosa seria. Es mucho más seria para mí que lo critico y lo combato que para usted que lo defiende”, refiriéndose a un posible gestor cultural de un gran Museo. Lo que rechaza es, entonces, la dimensión productivista del museo únicamente centrado en lo cuantitativo (el número de espectadores que lo visitan cada día) y no en lo cualitativo: el museo que atiende a “la mecánica de la visita” y no al “provecho de la visita”. Contrario a todo esto, Isidoro se imagina un museo sin puertas o un museo que las tenga siempre abiertas para quien quiera entrar y luego salir y volver a entrar más tarde. Así pues, lo óptimo sería entonces que uno, sin darse cuenta, se encontrase, de repente, ya dentro del museo, o ya —siempre— dentro del museo.

“No estoy en contra del museo, estoy en contra del funcionamiento del museo institucionalizado”, concluye Isidoro. Pues este no permite el *ir y venir*, el deambular, tan importante para el artista. La problemática de este museo que se configura como *calle de dirección única* le lleva a recordar la anécdota de aquel día en el que fue expulsado del Prado por un guardia jurado. La cosa va de expulsiones, como ya se había avisado. La historia es sublime y no poco ilustradora, pero por no extenderme en exceso solo diré que, al no poder retroceder y caminar libremente por el Prado, elaborando rutas alternativas a la estipulada por el museo, y tras insistir y entrar cuatro veces al museo, Isidoro fue puesto de patitas en la calle. Esta vez no fue la basura la que expulsó al artista sino la propia institución —como vomitando aquello que le impide la digestión correctamente— y la “fuerza de la ley” las que dictaminaron que las conductas del paseo libre y laberíntico propio de la ciudad no tenían cabida en el templo del arte español.

De nuevo, reaparece la misma irresoluble pregunta: ¿cómo conformar una institución flexible, antirreglamentaria? Esto es, ¿cómo (des)habitar el hogar, el Museo y la Academia? Ahora bajo la forma siguiente: ¿cómo infectar el museo? Quizás habitándolo respetuosamente, pero sin encajar del todo con respecto a él, adoptando así un comportamiento *cuasinormativo* que de nuevo desplaza, introduce la sospecha y la bomba en la tripa del dragón. La respuesta, como se ve, no es sencilla, pero el diálogo con Isidoro Valcár-





cel Medina y con su obra advierte de ciertas claves: respeto, compromiso, materialismo y aporía. La práctica artística de Isidoro Valcárcel Medina apunta a que nada es tan simple como creemos en primera instancia —no hay ya dicotomías que valgan: dentro o fuera, institución o resistencia, museo o calle...— y señala que a veces para actuar en o para el museo, al artista solo le queda pedir perdón y decir: *el autor les ruega disculpen por las molestias*. En este ir y venir, el artista —quien prefiere hablar de “autor” en vez de “artista” debido al uso que se le ha dado a esta palabra— elabora un ejercicio deconstructivo al habitar un espacio con respecto al cual no encaja totalmente. Isidoro Valcárcel Medina parece encarnar esa definición que Andrea Fraser hacía a Lawler, quien, si “consigue escapar tanto de la marginalización como de la integración, esto se debe a que, sea cual sea la posición que ocupe, siempre está además en otro lugar o es otra cosa”.

*“Su primer fracaso le reveló la gravedad de un problema que nunca se había planteado en serio. Fue una ocasión para descubrir un importante aspecto de la metamorfosis que sufría su espíritu por influencia de su vida solitaria (...) se dio cuenta de que el prójimo es para nosotros un poderoso factor de distracción. La sola posibilidad de su aparición proyecta una imprecisa claridad sobre un universo de objetos que se hallan situados al margen de nuestra atención, pero que, en cualquier momento, podrían pasar a convertirse en su centro. Esta presencia marginal y como fantasmagórica de las cosas de las que no se ocupaba de inmediato se había ido borrando poco a poco del espíritu de Robinsón”*

La cita, esta vez es más larga, desvía un poco el tema de la conversación. Bienvenida sea entonces. Aunque lo desplaza en cierta medida, la cuestión que se plantea ahora es la de la pulsión y la expulsión tomando el relato y la figura de Robinsón —esta vez de la mano de Michel Tournier y no de Daniel Defoe—, en relación a la capacidad de la práctica artística para reivindicar, activar y efectuar una génesis comunitaria y un acercamiento a la vida (del otro).

En su práctica artística, Isidoro Valcárcel Medina parece apostar recurrentemente por una suerte de *comunidad sin inmunidad* que transforma siempre la hostilidad en hospitalidad, una bienvenida al otro y a la alteridad sin temor o sospecha alguna y con cierta cortesía. En la actualidad, el ejercicio comprometido con la realidad circunstancial que nos está tocando vivir es realmente intrincado y pareciera desgraciadamente que el arte continúa su camino, en muchos

casos, haciendo oídos sordos a su tiempo y espacio.

En cambio, Isidoro Valcárcel Medina advierte que esta cuestión no es puntual sino sintomática de la esfera del arte: tautológica e incapaz de pensar (en) su momento y (para) su espacio. Son los propios artistas los “que marginan la inmensidad del campo del creador” y auto-restringen su capacidad creativa incorporando el corsé de lo reglamentario y de lo que funciona o lo mercantil, tratando de depositar y hacer ver, cuanto más mejor, su mercancía artística en esta o aquella institución. Contra esta forma de proceder, el artista expresa la necesidad de un pensamiento y una acción situados. De esta manera, si no eres capaz de realizar cierta práctica porque las condiciones no lo permiten, debes pensar en hacer otra cosa. Con respecto a este cambio de rumbo —constante en toda práctica artística—, no tiene sentido pensar en el fracaso de la realización de esa propuesta prefigurada a priori; el que no puedas llevarla a cabo solo implica que “te has enterado de la realidad”, afirma Isidoro Valcárcel. Y critica: “la lejanía de la creatividad en la actualidad, aunque se pregona exactamente lo contrario, es enorme, porque no miran [los artistas] el tamaño del lugar del que disponen, sino que dicen: el tamaño es el mío, *el tamaño lo pongo yo*”.

Frente a este “malentendido” del hacer artístico, el autor de hoy debe romper con ese arte ensimismado que se mira el ombligo sin cesar y que no se contamina con aquello que sucede extramuros. Más aún en la actualidad, Isidoro Valcárcel Medina comprende la urgencia de poner en práctica un arte de nuestro tiempo, para nuestro tiempo y para el contexto que lo arropa. Y, esto, por supuesto, no tiene que ver con reproducir las formas de hacer canónicas sino con activar unas prácticas que den soluciones, planteen problemas y sean capaces de entrever lo que nadie había visto hasta el momento.

*“Lo contemporáneo es lo intempestivo”*

Continuando con esta urgencia de pensar nuestro tiempo y la necesidad de reflexionar sobre pulsiones y expulsiones, poner sobre la mesa esta contundente frase que Giorgio Agamben toma de Roland Barthes me parece más que justificado. Si, como Isidoro Valcárcel Medina ha afirmado en numerosas ocasiones, *el momento histórico es el material del artista*, no habría duda entonces de que las posibilidades creativas de invención del presente son tan innumerables como apremiantes ahora mismo. Isidoro Valcárcel Medina, que *usa el ojo para ver fantasmas*,

ha tomado como emblema esta consideración intempestiva de lo contemporáneo. Siempre prematuro y entre tiempos, no se ha dejado arrastrar o limitar a lo actual y sus prácticas, sino que ha actuado fuera del tiempo conveniente —no coincidiendo nunca con su tiempo—, (des)habitando así el presente de manera incompleta, pero sin abandonarse a las ventiscas huracanadas de la nostalgia o de la retromanía que soplan con tanta fuerza últimamente.

Isidoro me mira fijamente a los ojos, como atravesándome con su mirada. Es una mirada cortés y apasionada, una mirada que habita el espacio y que contempla y estudia amablemente al que tiene enfrente. El brillo de sus ojos ancianos advierte de un pensamiento inquieto, que está más allá, siempre en el pasado y el futuro al mismo tiempo. El artista, cauto, me comenta que, para pensar esta cuestión de lo contemporáneo como desplazamiento o (ex)pulsión consciente, comprometida e inconclusa de su tiempo, se debe separar el sentido estricto de la palabra (el concepto abstracto), de aquello que es propiamente contemporáneo hoy en día.

“Lo contemporáneo lo llevamos incrustado”, señala rápidamente. Esto me sorprende bastante, pero en seguida entiendo, en cuanto desarrolla su discurso, la intención de alejarse de cualquier concepción equívoca de esta noción como una mera condición temporal específica; abriendo la posibilidad a una *contemporaneidad eterna*. Lo contemporáneo no tiene que ver con una determinada práctica o medio, sino con una mirada, una forma de aproximarse al mundo y un actuar para con el entorno que a uno le rodea. Y, dado que lo contemporáneo no tiene que ver con un medio (artístico) específico, Valcárcel Medina añade que le encantaría encontrar a un artista que pintase al óleo, pero que pintase al óleo de manera contemporánea; “tiene que haber un creador capaz de hacerlo”. De esta forma, lo contemporáneo es siempre aporético, actúa sobre nuestro tiempo viniendo de otro, es materialista y prematuro, comprometido y redentor: “es aquello sin lo cual no podemos vivir”. Él, según nos dice, no puede vivir sin conocer al pintor que pinte al óleo de forma contemporánea, si bien sobrevive, por supuesto, sin móvil ni tablet.

Con respecto a lo contemporáneo a día de hoy, Isidoro Valcárcel Medina rechaza cualquier perspectiva o predisposición inmovilista y/o catastrofista. El creador, antes de nada, debe ver de qué dispone. Las circunstancias son las que son, nos viene a decir.

Hagamos *con lo que hay lo que no hay*, ¿no trata el arte de eso mismo? Isidoro afirma: “atente a estas [las circunstancias] porque ese es tu mundo, (...) pero no te atengas de manera estándar”, añade incluso, “puedes salirte al balcón y ponerte a gritar”. Así pues, asume que está realizando ciertas prácticas presionado y obligado por las circunstancias, pero a su vez con la libertad de escoger y seleccionar qué hacer y cómo hacerlo. De nuevo, la aporía se abre camino. Si bien se ejerce una restricción y presión por las condiciones contextuales, también hay una decisión voluntaria, un criterio propio y una acción consciente y material: “soy contemporáneo a la fuerza, pero soy contemporáneo por decisión”. Sobre todo ahora, comenta Isidoro, es importante ser conscientes de “que no voy a hacer aquello que quería” y, sin embargo, preguntarse ¿qué puedo hacer con lo que tengo, con lo que hay? “Esa contemporaneidad forzada que tenemos yo pienso que hay absolutas opciones de aprovecharla”. Parece que no todo está perdido. Isidoro nos pone a hacer y a pensar; un cierto optimismo situado, crítico y respetuoso se abre paso.

Esta *contemporaneidad forzada* de la que podemos sacar tanto provecho ha estado muy vinculada —y lo sigue estando— al hogar y lo doméstico, escenarios cada vez más protagonistas de todas nuestras operaciones. Teletrabajo y televigilancia se han vuelto sinónimos. La necesidad de activar —en el seno del hogar— resistencias creativas que sean capaces de expulsar estos dispositivos de control y vigilancia que se infiltran en nuestras casas es una cuestión que el artista nunca ha desdeñado. Una acción que retoma este espíritu expulsivo es la que llevó a cabo en 1992 y que luego tomó la forma de libro de correspondencias bajo el nombre *¿Es mailing, mail art?* Esta consistió en responder a la propaganda comercial que asaltaba su intimidad, entablando así una cierta correspondencia con las corporaciones anunciantes. Visibilizar estas dinámicas y mostrarlas vulnerables es un primer paso para desconectar estos dispositivos. Nuestra agencia también es inmensa incluso desde nuestro salón, parece afirmar el artista. Así que atentos, miremos de vez en



cuando por el balcón.

A este ejercicio de admirar la calle y su gente, apostado en el balcón de su casa, Isidoro Valcárcel Medina le ha dedicado una gran cantidad de tiempo durante el reciente confinamiento. Encerrado cuarenta y nueve días sin pisar la calle, se le ocurrió llevar a cabo una acción que llamó “Paisaje de balcón” y que luego cedió al Museo Reina Sofía tras la insistencia de la institución. Isidoro Valcárcel Medina se dedicó, durante decenas de días, a escribir páginas y páginas repitiendo aquello que veía por el balcón, insistiendo en la moto roja que no se iba de delante de su casa o las hojas que inundaban la calle. Esto era, en palabras del artista, “un castigo que me he impuesto pero que viene de afuera”. Aparece de nuevo esa dialéctica entretejida, contradictoria y confusa orientada, en este caso, a la búsqueda de nuevas formas de habitar el espacio doméstico.

El territorio expandido del espacio urbano-doméstico (nunca solo doméstico) es la arena de combate donde se convocan ahora las formas de propulsión, impulsión y expulsión que pasan por una mirada y un hacer contemporáneos. En este caso son las de un artista callejero, disidente y sutil que, cuando toca, es también —sólo faltaría— un artista de balcón. El

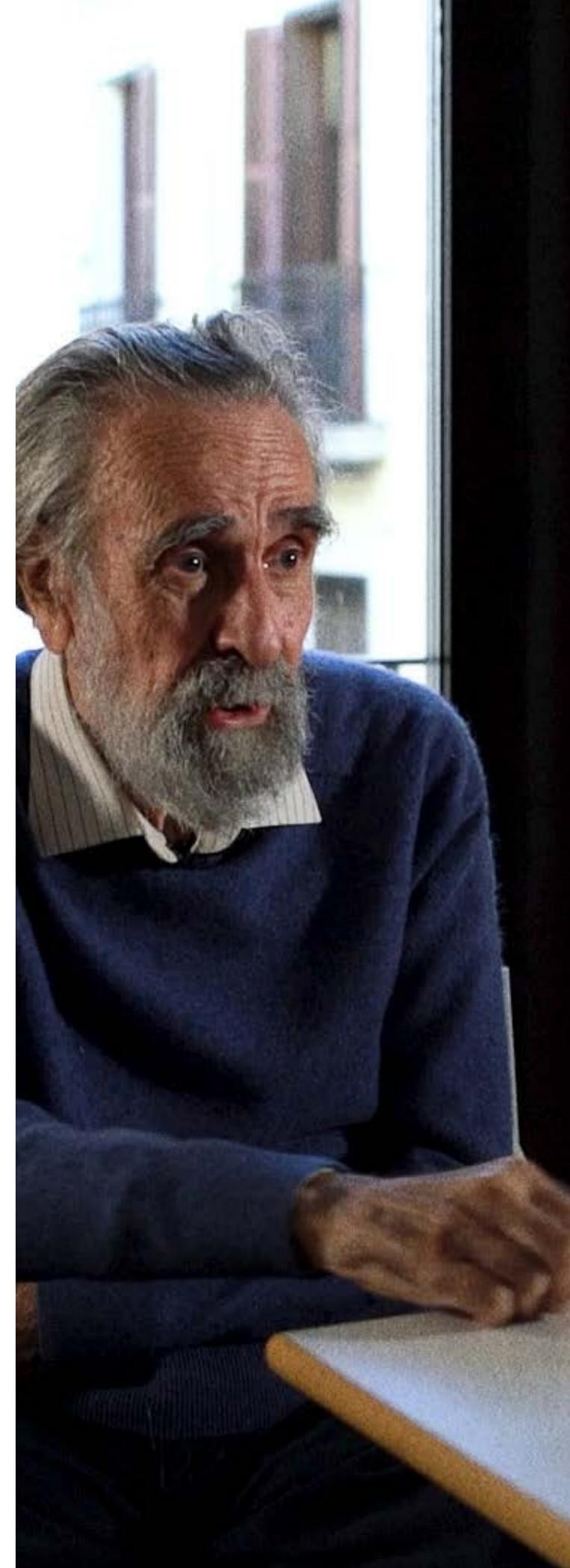
balcón ha estado, según me comenta, siempre muy presente en la vida de Isidoro Valcárcel Medina. No me sorprende en absoluto. Este es un espacio que se encuentra a medio camino entre lo que está fuera y lo que está dentro, es un dentro-fuera que advierte de algo que pareciera que está a punto de acontecer y donde se sitúa la (ex) pulsión contenida, futurible, incluso deseada a veces. Es también un entretiem po, un espacio de interferencias y confluencias que acoge la pulsión (di) simulada de aquel que otea, espía y se aleja, un poco, del espacio más propiamente hogareño.

Antes de dar por concluida esta extensa y fructífera conversación, le pregunto a Isidoro Valcárcel Medina por aquello que tiene entre manos. Sé que ha estado colaborando con el CA2M en una reposición de *I.V.M. Oficina de gestión*, tratando de dar soluciones

a los problemas e inquietudes actuales, pero desconozco si tiene algún proyecto más en proceso. Isidoro me cuenta que, en efecto, está realizando ahora un trabajo de fotografía y sonido sobre el barrio de las Letras. Este le lleva a pasear, pero “sin salir del barrio de las Letras (...) presionado por ello, pero al mismo tiempo con mucha libertad de acción”. Parece que queda bastante claro: a Isidoro ni un terremoto le va a dejar inactivo, ni siquiera la mayor hecatombe podrá ser excusa para la inacción o la falta de compromiso con su tiempo y su ciudad. Tampoco esto hará que no se siga divirtiendo. La (ex) pulsión, el ir y venir y el juego, siempre estarán presentes donde y cuando sea. Por ello, Isidoro Valcárcel Medina acaba señalando: “estoy en las circunstancias en las que estoy, pero estoy procurando que esas circunstancias sean al menos divertidas”. ¡Y tanto que si lo han sido! Por lo menos estas dos horas de charleta que nos hemos pegado, mano a mano.

Después de agradecerle el esfuerzo y el entusiasmo, y antes de irme, quedo en llamarle próximamente para dar, un fin de semana de estos, un paseo por el Rastro. Habrá que ver si está lleno o vacío, pues las circunstancias cambian mucho últimamente. Sea como fuere, haremos del deambular por las calles madrileñas un juego comprometido, un ejercicio divertido y atento. Tremendo lujo caminar por la calle junto a un *flanêur* como Isidoro Valcárcel Medina. Estaremos preparados para la sorpresa.

Finalmente, y sin más dilación, llega el momento esperado: la (auto)expulsión de la casa del artista. Esta vez, no es sino un tránsito amable, cálido, con la promesa de un reencuentro próximo. Ya en la calle, me abrigo y siento la cabeza embotada por el ir y venir de la conversación. Miro desde abajo la fachada de la casa de Isidoro y compruebo que las ventanas del salón siguen abiertas. Son las únicas abiertas del edificio. “Toda una declaración de intenciones” me digo, y echo a andar mezclándome entre la marabunta de gente que se agolpa hoy en la plaza Santa Ana.



#### Imágenes:

1. Calle Manuel Fernández y González (2020). Fotografías de Claudio Hontana. 2. Retratos de Isidoro Valcárcel Medina (2020). Fotografías de Pablo Cuadra.

# Un anhelado enredo

Lina Bo Bardi por Isaac Julien

MARCOS BARTOLOMÉ LÓPEZ



Para la ocasión se han dispuesto dos salas: un cubo oscuro que contiene tres pantallas reproduciendo una pieza audiovisual en bucle y una sala posterior iluminada y presidida en el fondo por un único lienzo. En este se imprime una fotografía que muestra a la actriz Fernanda Torres mirando a través de una de las ventanas de la arquitecta, prolongando así el espacio expositivo más allá de estas dos estancias. Para llegar a la sala iluminada se debe atravesar forzosamente la habitación en penumbra. Justo en el acceso al segundo habitáculo se sitúa una cortina negra que baja desde el techo a modo de umbral entre la oscuridad y la luz (sin que esto tenga necesariamente algún tipo de carga simbólica). La videoinstalación, en la sala oscura, realiza un recorrido por varios de los edificios públicos más relevantes de Lina Bo Bardi. Fernanda Montenegro y Fernanda Torres interpretan a la arquitecta en varias etapas de su vida y la citan continuamente a través de sus cartas, artículos y escritos.

El título escogido por Julien alude a la cita de Bo Bardi con la que se abre y cierra la pieza: «El tiempo lineal es una invención de Occidente; el tiempo no es lineal, es un enredo maravilloso en el que, en cualquier momento, se pueden elegir puntos e inventar soluciones, sin principio ni fin». La cuestión de la linealidad o enmarañamiento de un tiempo se presenta como central para un abordaje crítico de la exposición de Julien. Podría funcionar como aglutinante para los elementos que en ella conviven, tanto en su *interior* como en su *exterior*.

Al recurso de las tres pantallas le subyace inevitablemente una cierta idea de dispersión, en este caso relativamente paliada; los paneles se encuentran muy próximos entre sí y es posible una vista total. Julien los utiliza para mostrar al mismo tiempo varias etapas vitales de Bo Bardi, para fragmentar espacios y enseñarlos en distintos tiempos o para introducir *delay* acústico en las citas. Sin embargo, por delante de todo esto se revela, nítida, una hoja de ruta de-

terminada: la creación de una narración documental entregada al multiperspectivismo.

El tono documental domina la pieza de forma evidente. Las actrices que interpretan a Bo Bardi se insertan en espacios que fueron concebidos por ella o suponen algún tipo de vínculo personal. Estos pasajes se muestran, entonces, desde tres puntos de vista (uno por cada pantalla) que registran el mismo suceso en base a un principio activo de simultaneidad. El resultado participa de una especie de ilusionismo deudor de la destrucción definitiva —y picassiana— de la perspectiva renacentista a principios del siglo pasado. Esta noción de lo simultáneo, en relación a las imágenes en movimiento, implica necesariamente un encuentro dislocado que, al tiempo que se produce *dentro* de la pieza de Julien, se da ya en la propia naturaleza de la videoinstalación, desde su constitución como tal. La videoinstalación, como argumentó Boris Groys, supone un cambio de paradigma en la predisposición del espectador cinematográfico. Lo constituye como sujeto activo frente a la imagen en movimiento, tanto física como intelectualmente. La experiencia colectiva, sagrada y hechizante de la sala de cine pasa a convertirse en un proceso autónomo en el que el tiempo de la experiencia del espectador se prioriza frente al tiempo de duración de la pieza fílmica: los visitantes acuden al espacio expositivo, tienen libertad total de movimiento y dejan la sala cuando lo creen conveniente.

La disposición espacial de la sala oscura no estimula a un espectador soberano y anula sus facultades como receptor activo. Las sillas se arremojan en el vértice opuesto a las tres pantallas para obtener una visión completa del conjunto: se intuye un *querer ser* sala de cine. Conceptos familiares a la videoinstalación, como el “bucle”, ven erradicado todo su potencial estético al adscribirse a una pieza de este tipo. La cadencia del relato documental demanda un espectador pasivo que se ajuste a las nociones de *principio* y *fin*, y las apariciones esporádicas de alguna

secuencia de danza performativa suponen las únicas grietas narrativas que otorgan al visitante algún tipo de movilidad. Esperando que el matiz pueda resultar clarificador, la pieza de Julien, más que una videoinstalación, sería una instalación —excesivamente— cinematográfica.

Para concluir incidiendo en esta idea, regresando al concepto de simultaneidad, resulta interesante observar lo que apuntó Lessing acerca de cómo operan la pintura y la poesía en un plano experiencial y sensitivo. Siguiendo al autor, la pintura sería la única de las artes capaz de imitar la belleza corporal al fundamentarse en una yuxtaposición de las partes que se puede ver en un golpe de vista, de forma simultánea. La poesía, en cambio, no participa de esta instantaneidad, sino que, por su inevitable carácter sucesivo, se desarrolla como una especie de enumeración de las partes incapaz de acercarse al efecto conseguido por la pintura.

La experiencia estética de la pieza de Julien, en el marco de un arte temporal como es el cine, podría oscilar en un pliegue entre estos dos procesos que describe Lessing, originando una suerte de *simultaneidad sucesiva* que terminaría decantándose por un devenir *poético*. La narración tripartita que vehicula *Un Maravilloso Enredo* parte de una convivencia de varios puntos de vista que parece suficiente para la conducción efectista de un relato sin demasiado contenido más allá de los espacios y las citas de Bo Bardi. Con todo, la pieza de Julien aparenta estar tan convencida de las potencialidades de esta división de la mirada para “maravillar”, “hechizar” o “deslumbrar” (por utilizar verbos *cinematográficos*) al espectador pasivo, que se olvida de su propia sumisión a lo sucesivo, a un devenir narrativo-lineal y documental que ahoga toda disolución espacio-temporal latente y mantiene al visitante esperando por un enredo que nunca llega.

#### Imágenes:

1. Isaac Julien, Lina Bo Bardi - *A Marvellous Entanglement* (2019). Instalación de tres pantallas, HD, color, 5.1 sonido envolvente. Ed. PA 2/2 + 6 2. Lina Bo Bardi - *A Marvellous Entanglement* (2019), fotografía Endura Ultra. 180 x 240 x 7.5 cm Ed. 6/6 + PA. Fotografías por cortesía de la Galería Helga de Alvear.

**Título de la exposición:** Lina Bo Bardi - *Un Maravilloso Enredo*

**Lugar:** Galería Helga de Alvear (c/ Dr. Fourquet, 12, 28012, Madrid)

**Fecha:** 10 de septiembre - 14 de noviembre, 2020

**Artista:** Isaac Julien (Londres, 1960)

# La ciudad vista desde la mesa de casa

## Ciudad vista desde desde la mesa de casa

### Ensayo sobre la obra reciente de Carlos Garaicoa y sus imaginarios de la ciudad contemporánea

AURORA CARMENATE DÍAZ

Las ruinas de La Habana agobian a quienes las habitan cada día, pero mantienen en su implacable deterioro la posibilidad de generar ficciones. El vacío moviliza el deseo por la ciudad reconstruida, sin *fiesta vigilada*, nostalgia por el tiempo de las vitrolas. Una Habana narrada por voces que no contaminan ni la propaganda oficialista ni los catálogos para turistas del sol caribeño y la miseria. Carlos Garaicoa (Cuba, 1967), desde los inicios de la década de 1990, nunca ha dejado de pensar los múltiples relatos y maneras de habitar que coexisten en cualquier ciudad contemporánea, aunque La Habana ha sido una de sus principales obsesiones.

La relación de Garaicoa con la ciudad no se traduce en una plana reinterpretación plástica del contexto urbano, sino que empieza por articular interrogantes de naturaleza lingüística, con base en lo construido y su entramado simbólico. Es debido a dicha esencia reflexiva que las invenciones de Garaicoa y los imaginarios generados suelen invocar relecturas críticas de la cotidianidad. Con ello, no pocas veces ha interpelado este artista a la Historia y los grandes mitos que la modernidad construyó en el ámbito discursivo y, también, arquitectónico. Retratos del fin de las utopías en la era de las ciudades nostálgicas y la posverdad.

Carlos pertenece a un grupo de creadores que presenciaron el exilio de la conocida generación de los 80's, luego de una etapa de confrontación a la dictadura de la isla a partir del quiebre de fronteras entre arte y vida y la negociación de espacios para la ciudadanía que habían sido usurpados. Época de visceralidad morfo-conceptual y discusiones en la esfera pública por el derecho a la libertad creadora y humana que terminó en el fatídico 1989. En la década siguiente fue obstruida una gramática de la frontalidad

que fue sustituida por la densidad tropológica.

El repliegue del arte, de las calles a las galerías, de la frontalidad en los enunciados a las metáforas y también de la cohesión generacional a la fractura de muchos afectos, se tradujo en nuevas inquietudes respecto al lenguaje artístico y una suerte de estética del silencio, la incertidumbre, el miedo, las ruinas y la caída. Desplome del muro, de la historia como se entendía en la historiografía moderna y los metarrelatos nacionalistas y, claro, de la arquitectura habanera. A pesar del desencanto y la amarga crisis sistémica que Cuba atravesó en la última década del siglo XX, los artistas encontraron maneras de resistir, leer la cotidianidad, el espacio (des)habitado y construir las memorias personales y colectivas. La praxis artística de Garaicoa, quien ya lleva casi cuatro décadas pensando el *genius loci*, estética y conceptualmente entronca con el lenguaje y la interpretación del espacio de la escuela racionalista. Su pensamiento arquitectónico es prisma y metodología creativa, pero a la vez no podemos evitar leerlo en clave política y ética. Cuenta la historia del derrumbe cubano como pocos corpus de obras en la isla. La conciencia de la caída, aunque también del deseo y del trueque de recuerdos entre los habitantes, como narra Italo Calvino en *Las ciudades invisibles* (1972).

La utopía no termina de morir cada vez que Carlos Garaicoa deconstruye y escudriña sus ciudades preferidas. Un ejemplo es la reciente serie *Puzzle* (2019) que expone por estos días en su estudio de Madrid, donde, luego de fotografiar la Habana con minuciosidad de arqueólogo e imprimir su imagen en un rompecabezas, crea una suerte de fotografía instalativa y superpone el pasado, a través de la huella de los escombros, el presente del artista que interviene su hábitat como si armara un enigma y

el futuro posible. Así sucedía en las obras que se nuclearon en *Orden aparente* (2006) en Matadero, Madrid. La investigación partía de fotografías hechas a suelos enigmáticos de los comercios habaneros, intervenidos por Garaicoa y convertidos en tapices con distintos mensajes para La Habana y sus habitantes. Quizá como propuesta discursiva oxigenante donde reconocernos. En estas series hay un viaje a través de medios y lenguajes creativos diversos que convergen en la arquitectura. Un desplazamiento circular desde lo público al espacio privado, de caminar la ciudad para retratarla hasta desarmarla sobre la mesa de trabajo y viceversa.

La mesa para Garaicoa no ha sido solo soporte en la etapa de los bocetos y planos, o pedestal para piezas escultóricas, sino metodología e ícono recurrente.

Objeto puente entre formas de habitar lo público y lo privado. La obra de Garaicoa es expansiva, por momentos lúdica y siempre, como él mismo reconoce, implica muchas manos, un sentarse a la mesa a dialogar con profesionales de otras disciplinas como el diseño, la historia del arte, la literatura y la propia arquitectura. En estos meses de aislamiento forzoso, el artista reconoce que esta imagen recurrente y constante metodológica ha implicado la introspección, la vuelta a antiguas ideas y un volver a conectar con el espacio privado como tabla de salvación. Refugiarnos en lo familiar. El actual escenario mundial



cuasi distópico nos ha obligado a vivir en las mesas de casa, llevar todo a la escala doméstica. Para un artista como Carlos, ha supuesto la apertura de tiempos para reordenar proyectos y pensar estrategias acordes a las nuevas coordenadas de consumo del arte, sea en lo referente a la circulación por web (en su caso las muestras en la plataforma Vortic Collect con la Galería Continua son el ejemplo más reciente) o en el reajuste de requisitos para participar en exposiciones y mega eventos del circuito internacional. Ha implicado volver a pensar la estructura donde las ciudades pos-pandémicas revelan sus puntos más débiles y nuestra incapacidad para habitarlas y

construirlas mejor.

La conocida pieza de Carlos, premio de la Bienal de Sao Paulo de 1998 “Ciudad vista desde la mesa de casa”, a los cubanos de entonces nos hablaba de la ciudad íntima, entrañable y también de la precariedad de la vida cotidiana por aquellos años. Hoy es una maqueta que nos evoca toda la casa como único espacio desde donde ver la ciudad a salvo. La calle ahora está más vaciada, más nostálgica, como la hubiese preferido un pintor romántico. El mundo maquettato en su fragilidad y conciencia de finitud a través de la mesa familiar y sus objetos de cristal. Es justo esta pieza el punto de partida del proyecto que inauguró el 21 de diciembre del 2020 Carlos Garaicoa en el SCAD Museum of Art en Savannah, Georgia.

No llega a ser una exposición estrictamente retrospectiva, ya que el hilo conductor es la propia mesa como metodología y objeto omnipresente en la praxis artística de Carlos, y no un recuento cronológico ortodoxo. Este ícono, expresado en otras piezas cardinales como el famoso juego de ajedrez, ha sido su espacio de experimentación, de reunión y su propia materialidad ha generado siempre nuevas ideas y posibilidades en la poética de Garaicoa.

*Ciudad vista desde la mesa de casa* se ocupa de más de dos décadas de dicha gramática y despliega las constantes de la práctica expansiva y el

pensamiento arquitectónico y crítico de este artista. Al tiempo, genera un diálogo con las coordenadas de nuestro presente, constreñido como nunca antes a la mesa de casa. Carlos me cuenta, en una conversación sobre sus nuevos proyectos, que ha vuelto a escribir y que cada día reconsidera el potencial de la literatura para narrar el arte contemporáneo. Ubicados ambos lenguajes en la tensión por lo que Jacques Rancière ha llamado la reconfiguración del universo sensible.

Este nexos con los logos y la estructura de los relatos nacionales expresados a través del patrimonio construido en el imaginario estético de Carlos,

por otro lado, se ha traducido en un interés por los archivos. El otro proyecto que le ocupa en estos días es una exposición colectiva de artistas que han intervenido el archivo de la Villa en el Centro Cultural Conde Duque (“El Arca: lecturas contemporáneas del archivo de La Villa”, inaugurada el 17 de diciembre del 2020), Madrid. Garaicoa ha logrado conjugar su fascinación por las cúpulas de Madrid con las reflexiones en torno a las formas de control contemporáneas y las turbias dinámicas de los políticos, las interioridades de la malversación de recursos públicos. En esta ocasión, el viaje multimedial va desde la fotografía de los edificios, al dibujo a pluma como confluencia de las imágenes de cúpulas y los datos extraídos del archivo que interpelan a las *cúpulas* de poder, hasta la proyección en diapositivas. Gesto político y de inmersión en la memoria colectiva que aún hoy sería imposible en Cuba por la oscuridad con la cual el autoritarismo gestiona la información.

Nunca hay dramatismo ni resentimiento en la gramática de Garaicoa. Las piezas son dispositivos memoriosos que exponen los puntos ciegos en las narrativas oficialistas sin grandilocuencias. Ha vuelto sobre las enfermedades del poder que se expresan en la arquitectura y el urbanismo con extrema racionalidad y sentido crítico. El antecedente paradigmático es la conocida instalación *Joyas de la corona* (2009); despliegue de la arquitectura para la vigilancia contemporánea como tesoros del totalitarismo. Insiste, no sin cierto cinismo, en las fracasadas utopías modernas respecto a sus proyectos emancipadores pero triunfantes en el perfeccionamiento del control de cuerpos y subjetividades. Los derrumbes y la enfermedad. El 2020 ha planteado la necesidad de releer las ciudades y los espacios donde habitamos desde una perspectiva más amable, quizá desde el calor de casa y la mesa familiar. La ciudad ha de mutar para responder mejor en su tejido a la dignificación de la vida. Queda abierto el interrogante sobre las formas en las que autores como Carlos Garaicoa resolverán los retos del presente y si la ciudad postutópica generará otras búsquedas estéticas y conceptuales o se reciclarán los relatos del miedo. La Habana, de momento, continúa en el siglo XX, detenida. Las visiones de las ruinas están cerca del agotamiento y la esterilidad, por más que el magnetismo de lo destruido invite a narrarlo otra vez.

#### Imágenes:

1. Carlos Garaicoa, *Ciudad vista desde la mesa de casa* (1998), madera y cristal. Cortesía del Estudio de Carlos Garaicoa 2. *Cúpulas/Domes* (2020). 45 dibujos a pluma sobre papel. Proyección de diapositivas. Instalación de Carlos Garaicoa en la muestra colectiva, “El Arca: lecturas contemporáneas del archivo de la Villa”





PRÁCTICA  
CURATORIAL

Y  
COVID-19

# Las posibilidades del espacio enfermo

## Crítica y reapropiación de las estrategias curatoriales en el giro experiencial de la COVID-19

ALICIA ARÉVALO, CARMEN C. SANTESMASÉS Y

FRANCESCA TODESCHINI

*“Donde pises está, donde llegas ha llegado antes y nada se puede hoy pensar, ni hacer, sin el coronavirus entre medio. Parece ser que no solo yo tengo coronavirus, sino que lo tenemos todas, todes, todos; todas las instituciones, todos los países, todos los barrios y todas las actividades.” (1)*

María Galindo, artista activista, co-fundadora del colectivo Mujeres Creando

La infección de la covid-19 se ha colado en nuestra cotidianidad. Ha invadido los lugares que ocupamos para expulsarnos. El coronavirus dinamita el plural en una infinidad de singulares. Parece que el acuerdo de respuesta institucional es la distancia. La inexistencia de soluciones inmediatas obliga a acudir a remedios analógicos que ofrecen verdades como puños pero no resuelven en profundidad. La reclusión, las prohibiciones de reunirse y ocultar parcialmente las caras, han afectado de manera radical a nuestros modos de vida y de percepción. Como dice María Galindo, la covid-19 se ha colado en todas partes, incluidos museos y espacios de arte. Aquí nos preguntamos cuáles han sido estos cambios, así como cuestiones sobre la legitimidad y coherencia de los discursos institucionales a propósito de estas transformaciones. Como artistas, estudiantes de arte contemporáneo, visitantes de museos, participantes en actividades culturales y trabajadoras del sector cultural, la pregunta se la hacemos a Madrid, a sus museos de arte contemporáneo y a sus espacios no institucionales.

En 2003 se publicaba la primera edición de *El arte en estado gaseoso. El triunfo de la estética* de Yves Michaud. El filósofo ofrecía un análisis lúcido y severo del estado del arte contemporáneo en la época del pos-posmodernismo, una reflexión muy pertinente para pensar nuestro presente-futuro. Quizás Mi-

chaud estaría de acuerdo con que *la normalidad era el problema*. El argumento propuesto se construía a partir de una paradoja que se da en nuestra época: a medida que el museo se vacía de objetos artísticos, más se expande la belleza hacia fuera. Lo estético desborda las paredes de las instituciones culturales; lugares que tradicionalmente estaban destinados a preservar este tipo de experiencia. En un contexto en el que toda práctica cotidiana se ha vuelto estética, el museo no es otra cosa que una opción más dentro de las muchas propuestas de ocio dedicadas a las masas. Siguiendo el legado de Walter Benjamin, Michaud afirma que el espacio museal salvaguarda el valor de culto sometiéndolo a los valores expositivos y publicitarios.

Asimismo, el mérito del pensador francés está en haber descrito otro fenómeno que participa de manera cada vez más ingente y crucial en el proceso de renovación del espacio museal: el turismo. “[El museo] se ha convertido en un lugar de turismo administrado con eficiencia, con una constante preocupación pública, para que los visitantes circulen mejor, para su mayor placer y guardando el tiempo necesario para realizar algunas compras en la tienda de «productos derivados». La capacidad de atención del espectador está medida, conocida y tomada en cuenta [...]. El museo es parte integral de la cultura del

tiempo libre de masas” (2). El proceso de globalización, del que el turismo es una manifestación a la vez que uno de los agentes más vigorosos, no solamente no se opone a esta evolución sino que, al contrario, la impulsa y la acelera. El análisis de Michaud terminaba pronosticando, con un tono entre fatalista y sarcástico, una inminente edad de oro de los museos y la industria de la cultura. “Esta dimensión turística del arte solamente está en el principio de su desarrollo. [...] Aunque no sea el museo de antaño o el museo del Gran Arte, de todas maneras se necesitarán siempre más museos, más arte y más cultura, y más artistas también” (3).

La crisis provocada por la pandemia ha puesto de manifiesto algunas de las contradicciones inherentes al mundo del arte contemporáneo que Michaud y otros teóricos habían diagnosticado desde hace casi veinte años. Las macroestructuras museográficas se encontraban en una estresante competición por la masificación de públicos. Las inversiones privadas se habían debilitado internamente por los recortes de financiación pública y las reformas administrativas liberales. El parón impuesto por el estado de alarma y la consecuente caída del turismo han desvelado la fragilidad de este sector extremadamente precarizado. La pandemia parece llegar como una amonestación contra un sistema ordenado alrededor de una economía de servicios, extractiva e insostenible. Ya no se puede posponer una revisión de las formas de hacer. El estado de alarma se traduce ahora en una cierta urgencia por repensar el museo y su papel en la sociedad en los tiempos por venir.

La respuesta inmediata que se dio tuvo un carácter experimental. Hubo por doquier una desjerarquización interna de las instituciones. Frente al lugar central que ocupaban las exposiciones temporales en la programación, adquirieron protagonismo otras actividades, generalmente entendidas como complementarias. Boyd-Pates, conservador de museo, historiador y orador público con sede en Los Ángeles, cuyo trabajo se centra en la experiencia afroamericana en el oeste norteamericano, afirmó: “History is being made NOW,” [la historia se está haciendo ahora], explicando que la invasión del virus en el espacio museal habría sido el impulso para la puesta en marcha de una serie de iniciativas colectivas basadas en la comunidad y en lo local. En general, se aceleraron tendencias que ya estaban en curso. La más obvia fue el tránsito del contenido de carácter presencial a las plataformas en línea. Muchas institu-

ciones acogieron en sus redes el trabajo de artistas que, desde el confinamiento, estaban generando respuestas positivas a la situación de emergencia. Se organizaron a diario entrevistas en directo en plataformas como Instagram y Zoom. Cabe mencionar el proyecto *#unmetroymedio* llevado a cabo por el CA2M y comisariado por Manuel Segade y Tania Pardo. Artistas residentes en la Comunidad de Madrid fueron invitados a explicar su trabajo durante la cuarentena, utilizando los medios caseros de los que disponían. En este primer intento se produjo un traslado directo de la producción cultural a la red, que no tuvo en cuenta que esta alteración requiere también de una transformación en los lenguajes y las formas de relacionar una obra con el público que va a presenciarla. Se fue haciendo patente el hecho de que las redes nos posibilitan una interacción que tiene que ser trasladada a los lenguajes que construyen una obra y su manera de exponerla.

Otros proyectos como *NeuroDungeon*, realizado por Yessi Perse nos muestran ese replanteamiento de los modos en los que el arte puede generar una experiencia en la red siendo coherente con el medio en el que está insertada. Este evento consistió en una rave virtual en la plataforma ClubCooee, a la cual se podía acceder creando un avatar personalizable. Una vez allí, los asistentes formaban parte de toda una experiencia virtual a través de la escucha de la música en directo y de la interacción con otros participantes por medio de conversaciones en el chat y del manejo de los controles de los avatares para bailar. Este evento va más allá de la simple exposición de una canción, vídeo o imagen insertadas en redes virtuales, posibilita la construcción de los lenguajes de Internet a través de las herramientas que nos ofrece.

Estas experiencias están alterando de manera considerable nuestra manera de percibir el mundo. Las relaciones mediadas por lo virtual contaban ya con una gran importancia antes de la covid-19, pero ahora se ha acelerado definitivamente el devenir virtualizado de la sociedad en la manera de transitar, observar y compartir imágenes y contenidos. Nos encontramos ante un giro experiencial marcado por una pérdida del tacto frente a la vista. Lo táctil ahora se experimenta mediado por aparatos. Hemos devenido cuerpos acotados a los que se nos exigen determinadas prótesis: mascarilla, guantes, las pantallas como extensiones que evidencian nuestras presencias. Presencias que ahora son limitadas, y nuestro movimiento reducido frente a un imaginario



tecnificado en el que la relación que prima es la ventana virtual compartida. Es una imagen sin carácter sensible que se ha emancipado de nuestra propia existencia.

Este cambio en la experiencia nos conduce hacia una nueva manera de relacionarnos con lo que nos rodea. El distanciamiento se ha incorporado a nuestra cotidianidad y es el mecanismo que vertebra nuestros encuentros con los demás, que ahora son vistos como “otros” potencialmente contagiosos. Un gran número de problemáticas relacionales se están desarrollando en este nuevo paradigma que habitamos. Parece evidente que las respuestas a las tensiones que esta situación está generando nos llevan hacia una puesta en valor de los cuidados y los afectos como forma de resistencia en un sistema que nos castra emocionalmente. La reivindicación de la presencialidad es uno de los caminos posibles. Pero ¿cómo generar estos espacios desde el arte en un panorama dominado por la distancia y el miedo al contacto?

Es necesaria una vuelta al encuentro físico poniendo el foco sobre la reformulación de los patrones que estructuran estas experiencias. Nuestra forma de concebir el mundo ha cambiado y los métodos para habitarlo deberían ir en paralelo. Walter Benjamin, en *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, escribía que “a grandes intervalos, en la historia, el modo de percepción de las sociedades humanas se transforma al mismo tiempo que el modo de existencia”. Es decir, a pesar de que la experiencia estética sea algo intrínseco al ser humano, las formas de la sensibilidad y de la percepción mutan, y con ellas, los objetos con los que se relacionan. La visita a una exposición ahora está mediada por una serie de procedimientos que han transformado nuestra manera de percibir. La práctica curatorial tiene que repensar sus modos de hacer incluyendo los condicionantes que transforman nuestra experiencia: la medición de temperatura con una pistola en la frente antes de entrar en la sala, la constante aplicación de gel desinfectante, la distancia social, el aforo reducido, la mascarilla como un artefacto que se interpone entre nuestros cuerpos y el espacio y las obras. Todos estos elementos ahora están incluidos en la



visita a una exposición

La preocupación sobre el devenir de las instituciones a la hora de enfrentarse a las medidas sanitarias y reformular los discursos, llevó a plantear preguntas acerca del Museo Reina Sofía. El 9 de noviembre Manuel Borja-Villel nos concedió una entrevista. Tuviémos ocasión de preguntarle en profundidad sobre cuestiones que había tratado en otras entrevistas a los medios o publicaciones durante la pandemia. La ausencia de arte contemporáneo y el papel de la afectividad en el museo, así como los límites de la radicalidad de su discurso fueron los tres bloques principales.

Sobre la presencia de la contemporaneidad en el museo, Borja-Villel contestó que en 2011, los recortes en la financiación debidos a la crisis, implicaron una reducción del presupuesto del museo en un 45%. Esto supuso que algunas reformas estructurales del museo, como la construcción de dos salas más,

no pudieran llevarse a cabo. Además, tampoco fue posible comprar obras de arte de ese momento. Manuel Borja-Villel confirmó que ya estaban planteadas esas reformas y apalabradas algunas obras de artistas que están hoy en actividad. Otra línea a través de la cual poder recuperar ese presente es mediante el protagonismo de Museo Situado

y una propuesta de residencias artísticas dentro del propio Reina Sofía.

Borja-Villel no estaba de acuerdo con que las medidas sanitarias que se deben seguir en los museos puedan ser un impedimento para que se generase esa afectividad.

O si suponían un impedimento, en ningún caso harían desaparecer lo colectivo. Sin embargo, en el museo, visitando las salas de exposición, después de que te hayan tomado la temperatura y registrado como un número que impide o permite el paso del siguiente a la sala, las cosas han cambiado mucho. La autoridad se siente más presente. Los trámites han aumentado tanto para entrar como una vez dentro. La sensación de desplazarse en un espacio compartido está desapareciendo. La reducción del campo de visión y la incomodidad que suponen las mascarillas interfiere en las visitas.

El museo no solo es sus muros de piedra y sus exposiciones temporales. Tampoco es solamente la colección y la historia que muy a propósito quiere que recorramos. El museo es más que una ruina del siglo XIX o un cementerio de arte contemporáneo—que tantas veces se ha creado para interactuar con el cuerpo, con el grupo, ahora en vitrinas intocables. De hecho, el museo se convierte en una de las paredes de las casas temporales de personas sin techo que se colocan bajo las escaleras del edificio Nouvel cada noche, y que cada mañana desaparecen. También las actividades organizadas desde Museo Situado intentan animar a que el barrio de Lavapiés entre al museo. Además, contribuye a dar cabida al Centro de Estudios donde las estudiantes nos reunimos cada día; impulsa la creación de vínculos en la ciudad. Performances escondidas, pases de cine, patios interiores y jardines son algunas de esas dimensiones intermedias que existen en el museo.

Con la pandemia y la precarización generalizada que vivimos, estos espacios se vuelven cada vez más claustrofóbicos, más pequeños, más reducidos en el tiempo. Sin embargo, es preciso reivindicarlos: exigirlos para ocuparlos.

Toda institución de arte participa de una idea autoritaria de poder vertical que tiende a repetirse. La pregunta no es si quien trabaja en el museo aspira a tener más poder o a conservar el poder que tiene. La cuestión es si existe la posibilidad de interferir en esas relaciones mediadas por la autoridad para contribuir, alimentar y cultivar esos espacios donde otras disputas priman antes que las tensiones entre lo prohibido y lo permitido. Momentos donde se suprime la supervisión y tiene lugar un acontecimiento.

Un museo es mucha gente trabajando junta bajo los parámetros ajustados de la eficacia y el buen funcionamiento, de la sobreproducción y las horas extra. Hay momentos excepcionales en los que las extremidades del museo mutan hacia otra cosa. Sin mediación y sin discurso, brotan. Sin embargo, cuando se quiere hacer de estos instantes —escasos— la bandera de lo que sin duda ni excepción es el museo, surge la sospecha. Reclamar la importancia de la afectividad, de los cuidados y de la revolución desde la cima de la institución-museo genera incomodidades y desconfianzas. Esa espontaneidad se pierde si se enuncia.

Tampoco el museo debe emprender la tarea bondadosa y paternalista de la inclusión de las minorías,



que además son mayorías. El cambio de paradigma no viene con la transformación del museo sino con su destrucción. Quizás no violenta o liderada, sino un desmontaje pausado a partir de pequeños robos o apropiaciones. Si la manera de exponer el arte, de conservarlo y estudiarlo es con los parámetros de pulcritud que se proponen desde el museo, no es el cambio que muchas esperábamos. Proponer un vaciamiento del museo y exigir una transformación del sistema tampoco es un asunto inmediato. La protesta no es un reclamo, es una acción que supone una mutación. Cuando los mensajes y los discursos de resistencia se ofrecen desde la institución que genera la norma, el análisis debe ser doblemente crítico. Las contradicciones se habitan pero hay que señalarlas para que no parezca que no están.

Varios meses han pasado ya desde el desconfinamiento. A partir de entonces, se reactivó el formato expositivo con una gran voluntad por parte de las instituciones de retorno a la presencialidad. En la mayoría de los casos fue, como vimos durante los meses que pasamos de confinamiento, un retorno sin tener en cuenta que la ruptura con la forma de percibir lo que nos rodea nos ha atravesado. La configuración expositiva se mantiene intacta, sin considerar los elementos que ahora median nuestra experiencia.

Fuera de lo institucional han surgido algunas propuestas que podemos analizar como ejemplo de la reformulación de las prácticas curatoriales hegemónicas. Éstas pueden dar respuesta a las problemáticas a las que nos enfrenta la nueva realidad. Un ejemplo de esto es *Edén*, un proyecto desarrollado por Casa Antillón. Este evento, que tuvo lugar el día 13 de junio, se configuraba como un recorrido a través de diecinueve obras situadas en diferentes espacios a lo largo de la Casa de Campo. Se proponía un reencuentro social –atendiendo a las medidas sanitarias– mediante la ocupación del entorno natural como espacio expositivo. Rompe así con la idea de cubo blanco, expandiendo sus límites. Las obras



se integraban con el espacio del parque madrileño creando un contexto orgánico. Esta experiencia nació en respuesta a las restricciones en las que nos situó la pandemia y actuaba en concordancia. Se insertaba en los huecos que encontraba entre estas limitaciones generando narrativas que introducían nuevos modos de hacer en la práctica curatorial post-covid.

Al hilo de la inquietud por ocupar el espacio público, podemos hablar del caso de *Aragon Park*. Una exposición que tuvo lugar en un edificio abandonado en Coslada durante la semana del 20 al 26 de julio. Las diferentes obras realizadas con materiales encontrados, nos invitan a reflexionar sobre lo precario y las posibilidades del espacio expositivo.

En los últimos meses de 2020, otra iniciativa se está llevando a cabo en la nueva normalidad que ya es cotidiana. Se trata de *Habitación Número 34*, un proyecto de RGB(3819161316201613519520945143) comisariado por Lava Project (Paula Ramos y Belinda Martín), que consiste en una exposición en un escaparate situado en el barrio de Usera. Es una habitación en la que distintos artistas realizan cada mes una instalación que solo es visible a través de sus ventanas. Insertada

en la propia calle, la exposición interpela al público transeúnte ampliando su grado de accesibilidad. Se genera un contexto que tiene en cuenta las limitaciones actuales que nos atraviesan y que da respuesta produciendo alternativas. Es una forma de redefinir la exposición desde una reflexión sobre el espacio y su interacción.

La pandemia nos ha conducido hacia una ruptura con lo que considerábamos “la normalidad”. Las preguntas que en este momento se plantean llevan a un cambio de paradigma que nos obliga a repensar nuestras formas de relacionarnos y de estar en el mundo. También, a reformular las prácticas artísticas y curatoriales en este tiempo marcado por una crisis de la sensibilidad. Consideramos las propuestas políticas colectivas y antihegemónicas de los discursos

institucionales, porque resultan contradictorias. Aunque hayamos demostrado que el Museo Reina Sofía es capaz de relacionarse con su contemporaneidad, cuando estas estrategias se enuncian como el comportamiento regular de toda la institución, se produce una pérdida de esa accidentalidad que posibilita el encuentro. La experimentación no cabe en el museo como norma general, sino como accidente. Sin embargo, sí creemos que se han logrado nuevas formas de relación experimentales en espacios más pequeños gracias a su flexibilidad. Ahí se desarrollan propuestas atentas a las nuevas maneras de relación. El contacto directo de artistas con el montaje permite otorgar cierta autonomía a la forma de la exposición más que al discurso. Se ha producido un cambio radical en los modos de percepción, en el significado de la colectividad y de lo táctil. Reunirse o juntarse son palabras que han ido variando su significado y eso tiene una traducción en la producción artística y su exhibición.

La fragilidad ya habitaba las instituciones. Proponemos que el actual momento pandémico puede entenderse entonces como un hueco para encontrar alternativas. Es urgente formular posibilidades de relación colectiva que busquen redefinirse críticamente y de manera constante.

(1) M. Galindo, “Desobediencia, por tu culpa voy a sobrevivir” en VV. AA *Sopa de Wuhan*, Aspo, 2020 pp. 119-127.

(2) Y. Michaud, *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*, México, FCE, 2007, pp.103-104.

(3) *Ibid.* p. 164.

#### Imágenes:

1. Manuel Borja-Villel. Fotografía de Carmen C. Santesmases 2. *Desvío hacia el rojo*, Marlon de Azambuja, Aragon Park. Fotografía de Carmen C Santesmases 3. *Nueva capa a partir de fondo*, Miguel Ángel Tornero, Aragon Park. Fotografía de Carmen C Santesmases 4. Jimena Kato, Aragon Park. Fotografía de Carmen C Santesmases 5. *Wasted Panorama*, Yosi Negrín (2020). Fotografía de Claudia Maturana 6. *Wasted Panorama*, Yosi Negrín (2020). Fotografías de Claudia Maturana 7. *Wasted Panorama*, Yosi Negrín (2020). Fotografías de Claudia Maturana.







CRÍTICAS  
DE  
LIBROS

# Pero esto ya es otra historia... **Pero esto ya es otra historia...**

## **Apuntes sobre *Especies de comisarios, especies de críticas* de Frederic Montornés (2020)**

LUCÍA MILLET

Me pregunto por la necesidad de abordar un texto - un texto más, pienso - sobre las mitologías que constituyen la figura del comisario y, de manera colateral, la figura del crítico. Cuestiones que, aunque sean absolutamente contemporáneas —y por ello, me digo, absolutamente relevantes—, parecen estar ya agotadas de sí mismas, dando vueltas sin parar en una espiral metadiscursiva que alimenta, concentra y reafirma la relación narcisista que el sistema del arte tiene consigo mismo. Esa que le impide atravesarse, o simplemente escuchar cualquier pequeña acción que está ocurriendo a su lado; incluso cuando lo que desea el *discurso crítico en cuestión* es localizar cuáles son las razones por las que las cosas —en este lugar desde el que hablamos, tan sintomático y privilegiado— funcionan como funcionan. Como si una fina capa de plástico, de ese semitransparente que se utiliza para pintar el interior de una casa sin causar problemas o desajustes en sus agentes, protegiera a aquellxs que se mueven dentro del mundo del arte de un afuera mucho menos difuminado. Determinando unos posibles y pensables de lo artístico que parece que, aunque son capaces de mirar en muchas direcciones, no se llegan a comprometer nunca con las problemáticas asociadas a esa transición hacia la posdemocracia que les constituye. Esa que tan claramente define, ya desde hace un tiempo, Hito Steyerl. ¿En qué medida las palabras, estas palabras acolchadas, pueden suceder más allá de sí mismas?

La condición de material aislante (girado sobre sí mismo) de los discursos sobre arte constituye una de sus principales contradicciones. Es cierto que no se trata de algo nuevo, ni específico de este ámbito cultural. Podemos afirmar que esta tendencia autorreflexiva produce la imaginación filosófica y política a gran escala. Estamos acostumbradxs a ser críticxs

dentro del espacio teórico o práctico, selectivamente poroso, delimitado y ofrecido por el escenario neoliberal. Y no en relación a nuestra autonomía artística, sino, como afirmaba Mark Fisher, a patrones de mercado, procesos burocráticos y deseos preincorporados. Los mismos componentes que hoy orientan las universidades y escuelas de arte, descaradamente, a la producción de objetos económicamente rentables y *sujetxs competentes*. Preparadxs para responder a la demanda fluctuante del mercado artístico. Pero ¿qué ocurre, concretamente, en las prácticas de pensamiento orientadas al estudio, más o menos crítico, de la institución artística? ¿Qué estrategias poseen para convertirse en un hacer?

*Especies de comisarios, especies de críticas* progresa, a pesar de considerarse una estructura rizomática, de un asunto a otro: del análisis de la cuestión del comisariado contemporáneo, a través de los diferentes modos de desarrollar la profesión (más o menos institucionales), a la práctica de la crítica de arte, a partir de la recopilación de una serie de textos previamente publicados en el blog del autor ([www.montornes.net](http://www.montornes.net)). Resulta pertinente pensar hasta qué punto, en palabras de Peio Aguirre, “la relación entre estas dos figuras no ha consolidado las relaciones de distribución y producción dentro del sistema artístico”, especialmente cuando un agente basa su ejercicio profesional entre ambos ámbitos. Algo que, por otro lado, tiene que ver con la necesidad de trabajar en un sistema estructuralmente precario, entendiendo la precariedad como Hal Foster la define (en relación a su traducción francesa, *précarité*): como la inseguridad que estructura las condiciones de todxs lxs trabajadorxs en el neoliberalismo.

A pesar de que, en un primer momento, me distancia de lo que tengo entre las manos, esta direc-

ción hacia la crítica hace que las palabras se muevan. Que se impliquen con aquello que traducen. Cuando me encuentro a la mitad de mi lectura, empiezo a vislumbrar una estrategia. Quizás, sólo a partir de aquí, me es posible localizar que ya en la primera parte del texto, esa que resulta más formal y ensimismada, comienzan a aparecer fisuras. Entre diversas divagaciones —filosas y precisas, reconozco— sobre la creación del capital erótico de la figura del comisario, sus modos de legitimación y sus maniobras laborales, se puede leer:

“Se intuye que al comisario no le augura una larga vida debido a los cambios de paradigma que experimenta nuestra sociedad y que, al margen del arte y el comisariado, tienen más que ver con nuestros modos de entender y aprehender el mundo que con los de, simplemente, estar en él”.

A través del estudio del texto de David Blazer *Curationism: How curating took over the art world and everything else* (2015), Montornés comienza a desmontar una figura que, por medio de su supuesta criticidad, viene desplazando la función del crítico desde hace ya varias décadas. Aquel agente que refuerza lo que entendemos como la muerte de la crítica, a pesar de la relación de co-dependencia que les caracteriza; un devenir institucional que no constituye su erradicación, sino su progresivo apagamiento. Parece que esta concatenación de peligros de muerte obvia la naturaleza indisoluble de estas dos figuras, crítico y comisario. Sin embargo, al mismo tiempo apunta hacia una consideración del problema de *lo crítico* desde otra perspectiva: desde la tensión inherente a los espacios desde los que enunciamos, ya sea a través de palabras o de objetos no textuales. Quizás la cuestión no sea tanto pensar quién ocupa el lugar de quién, sino qué lugar se está ocupando y de qué manera. Al final es todo una cuestión de cuidados.

A partir de la revisión del discurso historiográfico oficial, la escucha hacia los objetos o la posibilidad de que una muestra, simplemente, “nos hable en silencio”, recorro diferentes modos de abordar el encuentro con el objeto artístico (ya sea este una pieza o la propia exposición entendida como obra). A lo largo de las doce críticas que componen el texto, se reivindica la importancia del formato expositivo a la hora de configurar este encuentro. Pero además, centrándose en casos concretos, Montornés trata la mirada y los afectos como puntos cruciales. No se trata de problematizar, únicamente, cómo se muestran las

cosas, sino también cómo nosotrxs, en un momento concreto, nos situamos frente a ellas. Por un lado, por nuestra educación visual y discursiva; por otro, por los vínculos que podemos crear con una muestra, una obra o un artista, por motivos aparentemente invisibles. Aquellos que se escapan, casi siempre, de la conceptualización de la exposición.

La textualidad cerrada comienza a desprenderse, en forma de anécdotas, situaciones y circunstancias de un carácter totalmente personal. A pesar de lo que el autor define como una interacción “directa, sin fisuras y sin prejuicios” con las obras, son visibles múltiples capas en cada crítica. Aparecen lentamente, según el relato avanza, generando una estratificación en la que el deseo de la escritura se disuelve progresivamente en una experiencia mucho más compleja. Y es aquí donde, efectivamente, empieza a articularse el rizoma; en una suerte de no saber qué afecta a qué. Algo que manifiesta claramente la última crítica, dedicada a la exposición *ReserVoir* (2015) comisariada por Manuel Clot. Lo último que encuentro antes de terminar este libro es un texto que surge, directamente, del vínculo existente entre Montornés y Clot (quien además reivindica este tipo de lazos como el motor principal de la exposición). Sin embargo, este tipo de correspondencia emocional no tiene por qué darse exclusivamente entre dos agentes del mundo del arte; incontables relaciones son posibles entre quienes entran a un espacio y quienes habitan en él.

En 2019 se llevó a cabo en el MNCARS una exposición sobre David Wojnarowicz titulada *La historia me quita el sueño*. A pesar de que, antes de decidir visitarla, a penas conocía el trabajo de este artista, lo que experimenté allí me mantuvo varias semanas en un estado de obsesión intermitente. Este no se vio motivado por una obra en concreto, ni por una serie, ni siquiera por los *statements* que allí se desplegaban y conectaban con problemáticas totalmente contemporáneas. Era algo que se encontraba entre todo esto; en todo y en nada a la vez. Todas las veces que iba a visitar la exposición, volvía a ocurrir. Muchas de ellas tenía ganas de llorar; otras salía del museo pletórica, decidida a dejar de pensar sobre arte y ponerme a producir. Nunca me fui del mismo modo en que había llegado. Lo cierto es que cuando comencé a leer impacientemente *Fire in the belly* (la biografía de Wojnarowicz, escrita en 2012 por Cynthia Carr) no fue lo mismo. Y eso que estaba dispuesta a comprometerme con todo lo que allí se dijera, desde un leer absolutamente devocional. Comprendí entonces que,

en parte, había sido el formato expositivo (la manera de entrar, desde un lugar concreto, a su trabajo) lo que me había facilitado el vínculo que yo sentía tener con Wojnarowicz. Pero iba más allá de cualquier línea curatorial. Era algo que estaba allí y que, efectivamente, era contingente, pero no a partir de la negación de las fisuras, sino por un acoplamiento de gran cantidad de ellas; desde su relación con una idea de realidad que, aún hoy, no he logrado definir.

Esta apelación a lo real —aquello que, en términos lacanianos, cualquier realidad establecida se ocupa de suprimir— tiene que ver con la ocupación de un presente que reconoce cuáles son sus especificidades. No a través de un análisis distanciado del problema, sino de un “mantenerse en el problema”. Su relación con la experiencia estética se materializa en el establecimiento de un vínculo para con los objetos artísticos, en el que debemos asumir que quizás estos, la relación entre ellos o lo que ha ocurrido a su alrededor, nos pueden afectar de alguna manera. Y que a su vez, estos están afectados por las condiciones materiales, políticas y emocionales que les rodean. Lo que vemos o experimentamos puede interpelarnos intensamente, pero nunca de manera uniforme, en relación a *lo sublime, lo humano o lo universal*. La conceptualización de este lenguaje es imposible, ya que depende de variables inestables, entre las que se encuentran múltiples cuerpos. Es aquí donde radica su potencial emancipador.

Siguiendo la categorización que propone Montornés al principio del texto, quizás ya existe un tipo de comisariado que se compromete con una criticalidad como la que aquí aparece. Quizás, más que con la sobreargumentación narcisista, tiene que ver con lo que definen Valentina Desideri y Stefano Harney en *A conspiracy without a plot*: una conspiración sin trama, un proceso de acompañamiento, cuyos agentes se encuentran al mismo nivel de conciencia, independientemente de su grado de responsabilidad. Donde el camino a seguir no está establecido por un entendimiento previo, sino que se va generando a medida que él mismo se traza. Sin una línea progresiva, en el presente, con la ayuda de cómplices y teniendo especial cuidado con la policía. Algo que ya estaba presente en la concepción de lo político que desarrolla Jacques Rancière. Cuando las luchas se congelan, cuando sus objetivos se fijan, no existe la política. En este sentido, no es tan relevante si la conspiración comienza a través de palabras o de imágenes, sino la propia presencia de quién decide unirse activamente

a ella.

Hace un año realicé un *workshop* con la coreógrafa Arantxa Martínez. Cada vez que llegábamos al estudio ella nos decía: “acepta el cuerpo que tienes, esto es lo que hay. Baila con lo que tienes hoy”. En realidad, se trata de esto: de afrontar la experiencia estética con (todo) lo que tenemos hoy.



**Título:** *Especies de comisarios, especies de críticas*

**Autor:** Frederic Montornés

**Idioma:** castellano

**Editorial:** CENDEAC

**Colección:** Infraveles (nº29)

**ISBN:** 978-84-15556-81-7

**Año de edición:** 2020

**Plaza de edición:** España

# ¿A quién no le gusta un countach?

## Desgranando la crítica de arte a través de *Parcial, apasionada, política: la crítica en cuestión* de Miguel Cereceda.

VÍCTOR VALLE SIMÓN

La figura del crítico de arte ha sido esbozada a lo largo de la historia reciente como la de una persona que roza lo arcaico y malhumorado. Amigo de hacer pocos amigos, parece haber firmado una especie de contrato para no sonreír nunca en las fotos. La amplia mayoría de las (pocas) personas que consultan con normalidad medios culturales, probablemente tengan lejos ese estereotipo al imaginarse quién está detrás de esas palabras acerca del artista de turno, pero no de cara al común de los lectores. Muy equívoco, ¿no? Pues ocurre algo similar cuando nos planteamos preguntas acerca de la propia crítica en su esencia, porque, ¿qué es la crítica? ¿qué valores distinguen una buena crítica de algo que por mucho que cuente, no nos cuenta nada?

Miguel Cereceda es profesor titular de Estética y Teoría de las artes en la Universidad Autónoma de Madrid y es crítico de arte en el diario ABC. Además, ha sido presidente del Instituto de Arte Contemporáneo desde 2012 hasta 2014. A lo largo de cerca de doscientas treinta páginas y algún que otro dibujo de un *strongman* de circo, intenta llegar hasta el germen de la crítica, deconstruyendo la historia como quien repasa las cuentas de la declaración de la renta porque hay algo que no cuadra.

En estos tiempos de incertidumbre, cuando el mundo que conocíamos se ha tambaleado hasta sus cimientos más sólidos, el papel del arte y su apreciación en la sociedad vuelve a ponerse sobre la mesa. *Parcial, apasionada, política: la crítica en cuestión* se presenta con un estilo directo y cercano que aleja los tópicos comunes (simbolismo, ideologías, excesos de subjetividad...) que suelen utilizarse para desprestigiar una obra. En la actualidad, la crítica del “día a

día” en redes sociales puede dinamitar sin juicio y sin razón cualquier resultado. Si busca adentrarse en el apasionado (qué oportuno) mundo de la teoría crítica desde una perspectiva totalmente actual, este es su libro.

Lo primero de todo, para criticar es tener un criterio, y es algo esencial, gracias en parte a la mala costumbre que tiene la gente por querer demostrarlo todo. Pese a la necesidad de ser ingenioso, se suele pecar de no profundizar para llegar al mayor público, haciendo que la crítica resulte una pérdida de unos cinco a diez minutos de tiempo, dependiendo de la rapidez lectora del pobre diablo. Miguel Cereceda establece un criterio epistemológico y de estructuración apostando por desarrollar la teoría crítica esencial a través de una pluralidad de ejemplos de polémicos artistas de varias generaciones, sin dejar escapar así los detalles que van surgiendo a lo largo de las páginas para culminar sus intenciones de principio a fin. La pretensión del libro no es aceptar como artista todo lo que se analice para no perdernos el próximo Van Gogh o Picasso, sino llegar al origen de la obra de arte contemporánea y su forma de juzgarla.

Pero, si criticamos el arte ¿qué es el arte? Lo que sin duda alguna plantea con un acierto feroz tras situarnos en el *Manifiesto Futurista* de Marinetti es el hecho de que para unos, la *Victoria de Samotracia* (abróchense, que vienen curvas) es una obra maestra, pero para otros puede que lo sea en mayor medida un *Countach* (esto sí que fueron curvas), por el simple hecho que Ferruccio Lamborghini ha sonado en más bocas que la escuela rodía del helenismo. El hecho de que cualquier juicio es válido se convierte en una teoría vulgar, una vez se puede acceder a

pensadores como Umberto Eco que ya hicieron la complicada tarea de darle unas cuantas vueltas al tema. Correcto puede ser la palabra ideal, y por supuesto, decir que un *Lamborghini* es una obra de arte es incuestionable, pero de mal gusto si uno lo compara con las piezas clásicas más excepcionales. Hay que saber interpretar, lo que consiste en la tarea más ardua del crítico. El gusto por la crítica es un músculo que, gracias a estos libros, se puede entrenar.

Para ello, necesitamos ese criterio ya mencionado, pero ¿acaso existe un criterio? ¿por qué el nacionalsozialismo o el atentado del 11-S no deben considerarse obras de arte? Esto no siempre fue un problema. Cuando Martin Heidegger y Walter Benjamin comienzan a pensar en torno a la industria cultural, se plantean esta serie de problemáticas que se extienden hasta nuestros días.

El arte debe ser algo libre, algo que aporte culturalmente un *plus* a nuestra especie; fiel a la verdad en la que pretende convertirse. Siguiendo el pensamiento de Jose Luis Brea, el objeto de la crítica no es nunca la verdad, ya que sus dos pautas esenciales para la crítica (moralidad y veracidad) se verán siempre afectadas por el crítico en cuestión (véase cuestión como gustos, amistades o parné).

Pero verdaderamente, la verdad (valga la redundancia) es muy difícil de demostrar con seguridad, ya que, por mucho que se observe y estudie la obra, ¿cómo sabemos que son verdaderamente ciertos los juicios abstraídos del proceso? Esta verdad negativa no es invención de Miguel Cereceda, sino la hipótesis de Theodor Adorno, la cual vemos muy bien relacionada con la propuesta de Martin Heidegger, quien afirma que la obra abre un mundo de contemplación, por lo que “nunca será verdadera ni falsa”, siempre existirá una concepción ontológica que deje abierto un futuro descubrimiento o interpretación. Y, si no está usted de acuerdo con esto, puede echar un vistazo a artistas como Vanessa Beecroft, Julian Opie, Hirschhorn o Santiago Sierra; trabajos problemáticos que se deshilan en base a estas premisas. Hay que observar ojiplático estas obras si uno quiere llegar al fondo del asunto, pero son muchos ojos los que las miran.

El hecho de que el arte pueda ser una verdad absoluta y su propia crítica no lo sea es el endiablado juego al cual debe enfrentarse quien se inmiscuye en estas disciplinas. Vanessa Beecroft hace una crítica atrevida de la sociedad de consumo, aunque es im-

probable que nadie se quede atrapado en el simple hecho del (más que buscado)

atractivo de sus modelos. Es algo que sucede de forma similar con Opie. Hirschhorn, por su parte, representó una utopía difícil de comprender de la forma más sencilla posible de llevarse a cabo. Santiago Sierra, por lo menos, tiene el comodín de estorbar a las masas, algo que siempre gusta dado que aporta un cierto enfoque ácido, pero mi elección sin duda hubiese sido Teresa Margolles (trabaja con cadáveres y cuerpos directamente de la calle) cuajando mucho mejor con ese término de lo *sublime* y terrorífico que se hace mención más adelante.

Podríamos afirmar que, lo que escapa al arte, puede ser nombrado como lo *sublime*. La categoría de lo sublime es aquello que no deja lugar al criterio. No tiene referencia con otras cosas, como catálogos, exposiciones o museos, por lo que no se puede criticar o juzgar con exactitud. De esta forma, ¿cómo debe reaccionar la crítica ante la aparición de la sublimidad? Recuerdo que un ya fallecido Francisco Calvo Serrallier utilizó la *categoría de lo sublime* como única pregunta del examen final de mi asignatura de Historiografía, porque así podría ver cuántos alumnos habían llegado “un poco más allá”. Fue un *shock* que ahora puedo comprender un poco mejor. *Parcial, apasionada, política: la crítica en cuestión* nos trae a un Kant que ya sabía que existía algo que no dejaba lugar a los criterios formulados. Lo sublime está ligado a revolución, como Beethoven, Burke o Chateaubriand ya observaron en el pasado. No existe revolución sin violencia, y pocas cosas existen más expresivas que la propia impetuosidad. Es por ello por lo que este libro no duda en tirar un hilo rojo entre *Crítica del Juicio* de Kant y *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad. Y es que, más coetáneo a nosotros, podemos apreciar estos valores en obras maestras como *Apocalypse Now* del genio (permítanme adjetivarlo) Francis Ford Coppola, o incluso la poderosa voz del (irrepetible, de nuevo discúlpenme) Marlon Brando (*The Horror!*); y en cierta manera, el nacionalsozialismo también encaja en esa muestra de violencia y oscuridad, una idea romántica que Rosenberg o Goebbels no repudiarían, y que saben apreciar tras obras como *El arte como fundamento de poder*, considerando el nazismo una especie de arte total que desarrollaba sus propios nuevos artistas de cara al exterior (porque para sus adentros, los dirigentes peleaban para que sus marchantes como Hildebrand Gurlitt compraran todas las obras vanguardistas posibles a precios

ridículos).

También se trata en el libro la cuestión de lo que Artaud denomina “teatro de la crueldad”. La antigua concepción de la belleza se rompe cuando aparece ese “pan y circo” romano, donde la casquería era el entretenimiento diario. El agrado, lo erótico y lo contemplativo se van abandonando; algo que desde Kant hasta Goya ya podíamos apreciar para llegar a lo terrible, lo oscuro y tenebroso de la sublimidad romántica. Desde Bram Stoker y Mery Selley, la tradición de lo sublime perdura hasta la era contemporánea, cuando un auténtico fan del cine de George A. Romero como mi persona no puede evitar esbozar una sonrisa cómplice al observar ese “estado zombi de la cultura” con el cual Miguel Cereceda nos acerca al *modus operandi* de nuestra colmenar sociedad, cuya irrepetible interpretación se encuentra en la ácida crítica de fondo en *Dawn of the Dead*. Chris Burden, Marina Abramović o Regina José Galindo no son más que otros ejemplos donde queda latente que lo terrible, impactante y violento es la fórmula perfecta para transgredir el espacio y conmover al espectador como ya se hacía 1800 años atrás. De ese “teatro de la crueldad” de Antonin Artaud, claro precursor de estas *performances*, llegamos a la sublimidad actual, que se esconde en *The Texas Chain Saw Massacre* de William Tobe Hooper.

Hay una frase muy acertada de Max Horkheimer, “la teoría crítica expresa lo que en general no se expresa”, donde pone en términos de calle esa idea de la sublimidad. Baumgarten se aventura más allá al afirmar la crítica como “el arte de juzgar”, cuando ya de por sí es complicado saber qué es o no verdadero arte. Por ello Kant no dudaba en denominar a su propia filosofía y estética como criticismo, porque ese modo de percibir o entender cualquier cuestión establece por completo incluso la matemática o la geometría. También Marx, quien debería renegar de estas *falsas conciencias*, de estos servicios al interés de la clase dominante, no puede resistir debatir acerca de una filosofía que, no olvidemos, determinará el saber de maestros como Benjamin, Adorno o Marcuse.

*Parcial, apasionada, política: la crítica en cuestión*, a mayores de ofrecer una amplia visión de la teoría crítica hasta nuestros días, acerca al lector la problemática que existe actualmente acerca del arte más recientemente producido, porque cincuenta años en historia es un suspiro. Nadie puede dudar ya que las

performances y obras más peculiares heredadas de las vanguardias tardías son auténticas materias de estudio, pero ¿qué arte se produce ahora?

Para poder contestar esa pregunta, es esencial cuestionarnos esa sublimidad, esas fronteras que remarcan quién sí y quién no es artista en estos últimos años para poder juzgar el presente. Porque ese, sin lugar a duda, es el criterio que configura los cimientos de la crítica contemporánea. Se puede apreciar una escultura griega con tanta pasión como un *vintage* (parece que lo viejo está de moda) *bella macchina* italiana de los ochenta. Y alguien puede tacharte de estúpido o de genio, pero en eso consiste actualmente la crítica. Y, si hemos llegado hasta aquí, es porque *Parcial, apasionada, política: la crítica en cuestión* es un verdadero libro sobre crítica y arte al descubierto; porque Miguel Cereceda tenía algo que decir y, sin duda, lo ha dicho.

**Título:** *Parcial, apasionada, política: la crítica en cuestión*  
**Autor:** Miguel Cereceda  
**Idioma:** castellano  
**Editorial:** ARDORA  
**ISBN:** 8488020716  
**Año de edición:** 2020  
**Plaza de edición:** España



