





## **Creación artística e identidades culturais**

Creación artística e identidades culturais / María Luísa Sobrino Manzanares, coordinadora. — Santiago de Compostela : Consello da Cultura Galega, 2009. — 119 p. : il. ; 24 cm. — (Ensaio & Investigación)  
D.L. C 4279-2009. — ISBN 978-84-92923-51-9  
1. Creación artística-Congresos e asembleas. I. Sobrino Manzanares, María Luísa. II. Título

**Edita**

© CONSELLO DA CULTURA GALEGA, 2009  
Pazo de Raxoi · 2º andar · Praza do Obradoiro  
15705 · Santiago de Compostela  
T 981 957 202 · F 981 957 205  
correo@consellodacultura.org  
www.consellodacultura.org

**Tradución e revisión lingüística**  
Ariarte S.C. (José Fonte Sardiña)

**Proxecto gráfico**  
Imago Mundi Deseño

**Imprime**  
Xxxxx Xxxxxxx

Depósito Legal: C 4279-2009

ISBN 978-84-92923-51-9

**MARÍA LUÍSA SOBRINO MANZANARES**  
COORDINADORA

# **Creación artística e identidades culturais**



ensaio & investigación

# Presentación

## UNS FOROS DE DEBATE PARA CREAR CULTURA E IMAXINAR PAÍS

O Consello da Cultura Galega aproveitou o seu vinte e cinco aniversario para, ao abeiro do slogan «Crear cultura, imaxinar país», reflexionar e debater. O Consello quixo dar pasos para ampliar a súa posición no marco institucional e no universo de Galicia. Segundo os obxectivos fixados para a actual etapa, pretendeuse a análise e a avaliación da cultura e facela visible cara ao exterior, asumindo o peso da *cultura* na *identidade galega*. Esta idea estivo moi presente nos once días de sesións de traballo presencial no salón do Pazo de Raxoi.

O Consello da Cultura Galega conseguiu ser un lugar de encontro, reflexión e diálogo cultural como expresión da pluralidade. Sen dúbida, os obxectivos fixados para as seis actividades de debate cumpríronse nas súas liñas xerais, na opinión dos responsables de cada un dos foros. Quizá por iso os seis debates abertos á análise, ao balance e ás propostas de acción futura no escenario diverso, plural e global marcaron unha liña de traballo que terá continuidade para reforzar o papel da institución na defensa e promoción da cultura galega.

Debemos recordar que os seis foros de debate permitiron analizar aspectos esenciais arredor das seguintes cuestións durante o ano 2008: *Galicia na sociedade do coñecemento*, os días 3 e 4 de abril; *Olladas críticas sobre a paisaxe*, os días 8 e 9 de maio; *Sociedades plurilingües: da identidade á diversidade*, os días 19 e 20 de xuño; *Creación artística e identidades culturais*, os días 18 e 19 de setembro; *O valor crítico dos bens culturais*, os días 23, 24 e 25 de outubro; e *Cultura política: debates contemporáneos*, os días 2 e 3 de decembro. Os seus respectivos coordinadores foron Domingo Docampo, Francisco Díaz-Fierros Viqueira, Henrique Monteagudo, María Luísa Sobrino, Iago Seara e Ramón Maiz.

Os foros contaron cunha boa asistencia de público, o que favoreceu o diálogo e o intercambio de ideas. Os medios de comunicación fixéronse eco destes debates, con distintas valoracións e coa publicación ou emisión de diferentes pezas informativas nas que puxeron de manifesto o interese de moitas das pro-

postas formuladas. Do mesmo xeito, as intervencións de cada foro difundíronse na páxina corporativa do Consello da Cultura Galega, onde seguen estando accesibles para quen queira escoitalas e valoralas.

A esta difusión inicial súmase agora a publicación en libros monográficos de cada foro, que recollen as intervencións presentadas polos participantes. Deste xeito, complétase o programa de difusión das achegas feitas en todos os debates, que constitúen un material útil para todos aqueles que traballan no ámbito da cultura e para todos aqueles que reflexionan sobre os cambios que se están producindo no escenario cultural.

Os datos de participación e a súa repercusión no debate público xustifican, pois, o cumprimento dos obxectivos fixados na programación, que foi posible grazas á colaboración dos directores e secretarios e, sobre todo, ao persoal do Consello da Cultura Galega. O traballo dos técnicos de actividades e de todo o persoal permitiu superar problemas que xurdiron na execución dun programa intenso, no que houbo que coordinar dúcias de relatores e retrucantes que chegaron de moi diversos lugares. A todos, en nome do Consello da Cultura Galega, o noso agradecemento por facer posible uns foros de debate que foron especialmente proveitosos para crear cultura e imaxinar país.

**Xosé López García**

Coordinador xeral dos foros

Vicepresidente do CCG





# Introducción

María Luísa Sobrino Manzanares

Este foro de debate estivo dedicado a falar sobre a arte e os mecanismos que condicionan na actualidade a creación artística.

O encontro, realizado os días 18 e 19 de setembro de 2008, serviu como foro para poder abordar, concretamente, as relacións que existen no presente entre a experiencia artística ou o acto creativo en si e todos aqueles rexistros que o rodean, o vehiculan e o difunden. O que se vén chamando a «industria da cultura» e que máis exactamente debería denominarse a «aculturización industrializada». Estes axentes configuran o sistema artístico na actualidade, un sistema cada vez máis afastado das cuestións propiamente artísticas ou investigadoras e, pola contra, máis preto de determinados sistemas de *marketing* ou da produción de determinadas industrias como a da moda ou a do espectáculo.

Nun marco determinado pola democracia capitalista, as prácticas da arte son actualmente un campo en expansión, unha actividade que vive unha crecente profesionalización, cada vez máis influída pola comercialización e mais a espectacularización, e que forma parte, como toda a cultura, dun sistema dominado polos fenómenos da cultura de masas e a industria cultural. Nas últimas décadas, asistimos a un auxe de profesionais e arquitectos especializados en converter os museos en poderosas marcas empresariais que se supón que teñen a obriga de proporcionar un entretemento de masas, xerar turismo e solucionar problemas sociais.

No ano 2005, a revista londiniense *Frieze* fíxolles unha enquisa a unha serie de artistas, críticos, comisarios, galeristas, etc., sobre como lles afectaron os cambios sociais, políticos, científicos e tecnolóxicos á cultura e, máis concretamente, á arte. As respostas foron moi variadas pero case todas coincidían en que hai máis xente, cartos, medios, museos e, ao cabo, máis espectáculo.

Co cambio de milenio, esvaeceuse aquel sentido de política revolucionaria e de cultura de vangarda que definira as prácticas artísticas anteriores e posteriores á Segunda Guerra Mundial. Agora os valores e criterios que marcaron a auto-

nomía relativa do campo artístico ata os anos sesenta foron suplantados por criterios cuantitativos, instrumentalizados tanto polo poder do mercado como polo dos intereses institucionais e políticos. Un proceso que levou a cultura desde aquela autonomía da vangarda ata a dependencia da industria cultural, desde o privado ao público, desde o íntimo ata o espectacular, desde o espectador burgués ata un público máis amplo.

Fenómenos como a globalización influíron nos tremendos cambios que sufriron as artes visuais, que son a resposta ás propias transformacións do contexto económico, social e político, así como os avances tecnolóxicos que hoxe se experimentan e que están a incidir nunha banalización de contidos, nuns comportamentos que, cada vez máis, tenden a confundir a arte co espectáculo.

Quixemos abordar estes temas desde unha mirada plural, considerando tres aspectos fundamentais nos contidos: a musealización, a industria cultural e o espectáculo; o traballo dos artistas e as institucións; e a arte e a cultura nos medios de comunicación.

Para isto contamos coa intervención de artistas, críticos, comisarios, xornalistas, conservadores e directores de museos. Todos e cada un deles, desde o seu punto de vista, tratarán de ofrecer a máis completa análise desa relación que existe entre a produción artística e a maquinaria cultural que constitúe a nova realidade do mundo da arte.

Xunto co patrimonio artístico, a arte contemporánea estase a converter nun importante sector económico e de investimento público, tamén nun factor determinante no planeamento urbano e no turismo. Esta é, ao cabo, unha realidade, controvertida ou non, pero que, en todo caso, non debería quedar unicamente nas mans dos políticos, porque disto depende que se produza unha verdadeira democratización da cultura ou ben, pola contra, a súa definitiva transformación nun espectáculo banal, non moi distinto do de calquera parque temático.



# ensaio & investigación

**Índice**

6	PRESENTACIÓN
10	INTRODUCCIÓN María Luísa Sobrino Manzanares
17	MUSEALIZACIÓN, INDUSTRIA CULTURAL E ESPECTÁCULO
19	<i>Museum ad nauseam?</i> Os museos no labirinto posmoderno Serge Guilbaut
41	O TRABALLO DE ARTISTAS E AS INSTITUCIÓNS
43	Íntimo e social Gloria Picazo
61	Archivo F.X.: dispositivo, máquina, reloxo Pedro G. Romero
85	ARTE E CULTURA NOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN
87	Ou Borges ou bailable Camilo Franco
99	Arte e cultura nos medios de comunicación Ángela Molina
111	CONCLUSIÓNS
115	CURRÍCULOS





**MUSEALIZACIÓN, INDUSTRIA  
CULTURAL E ESPECTÁCULO**



Relatorio

***MUSEUM AD NAUSEAM?***  
**OS MUSEOS NO LABIRINTO**  
**POSMODERNO**

**Serge Guilbaut**

Universiy of British Columbia (Vancouver)



En 1956, cando Francia non fixera máis que comezar a saborear os beneficios da sociedade de consumo, Charles Estienne –influente e afamado crítico de arte francés que abandeiraba a forma máis avanzada de arte moderna– decidiu finalmente abandonar a súa carreira no mundo da arte e dedicarse a escribir cancións populares, en particular para o seu amigo anarquista Léo Ferré, que logo se tornou a «marca da casa» da canción intelectual francesa. Para xustificar unha mudanza tan radical, Estienne –que antes cría que a crítica da arte resultaba esencial para desenvolver unha conciencia no público– argüíu que, ante a crecente perda de significado da crítica artística, debida ao seu conflito coa política e o mercado da arte, no sentido ético era preferible afastarse dela a cantar unhas das súas propias baladas da rúa. As grandes esperanzas e aspiracións que desde a guerra albergara Estienne chocaran co muro tradicional do mundo artístico: cartos e sona. Achara –unha vez máis– que o significado da arte era, de certo, evanescente, e decatárase de que, como crítico da arte, non só tiña moi pouco control sobre a súa profesión, senón que tamén a imaxe en que sempre crera –a do crítico en tanto que anxo que anuncia a era moderna– se transformara, en realidade, na dun pequeno tendeiro que non tiña nada que pagase a pena vender. Decatárase de que non podía eludir o destino, nada envexable, que transformaba o crítico da arte en publicista. Sen dúbida resultaba problemático pasar, como pasaba, da arte para a elite á produción de arte popular, pero polo menos, segundo coidaba Estienne, a súa nova ocupación non levaba consigo os espellismos que aínda se asociaban co termo «belas artes». Agora xa podía participar perfectamente na vida cotiá francesa sen se avergoñar. Charles Estienne, que naquel tempo, en 1955, seguía a manter conexións con André Breton na súa procura dun espazo subversivo na cultura francesa, foi un dos poucos que se resolveron a deixar aquela «carreira de ratas», como lle chamaban daquela á baleira competitividade laboral. Outros críticos e museos –malia as críticas, cada vez maiores, que xa en 1953 recibían dos situacionistas– lograron continuar coas

súas actividades económicas e de propaganda política. A diferenza dos críticos de arte, que rapidamente foran transformados en comentaristas carentes de moita capacidade de pensamento autónomo –de feito, a finais do decenio de 1950 había varios que figuraban na nómina das galerías de arte, como Tapié ou Greenberg–, os museos de arte moderna florecían, multiplicábanse no mundo occidental, tornábanse parte do circo cotián –como dicía Guy Debord–, volvían-se os máis famosos entre os famosos. O xiro dado por Charles Estienne e a posterior crítica, devastadora, que do mundo da arte fixeron os situacionistas foron, en moitos sentidos, os arautos da evolución que a institución chamada «museo de arte moderna» ía experimentar no século XXI.

Non estou en contra dos museos, nin moito menos; de feito, de cando en vez colaboro con algúns na articulación de manifestacións visuais, argumentos visuais referidos a momentos históricos e culturais. Non estou en contra dese concepto *per se*, e de certo non estou en contra da idea de museo como espazo democrático onde se presentan historias culturais e se debate sobre elas, onde se establece un diálogo entre a memoria e a historia para evitar caer no mito da cultura única e transcendental. Non; pero en contra do que si estou ultimamente é de utilizar o concepto de museo con ánimo de lucro, de acadar prestixio, e en contra tamén de usar o espazo do museo como espectáculo. Estou en contra do museo como logotipo ou marca, como marabilla arquitectónica doadamente recoñecible na paisaxe urbana mais baleira de ideas: noutras palabras, en contra do museo como signo oco. Agora sabemos que, nos últimos dez anos, o xogo de todos os concellos que tiñan algunha ambición foi reunir cartos abondos para se poder permitir un arquitecto de moda que crease unha estrutura recoñecible ao momento, mesmo se o contido desta carecese de forza e as coleccións fosen case inexistentes, como nota e critica Jean Clair no seu novo libro, titulado *Malaise dans les Musées* (2007, p. 134): «Malraux inventou o museo imaxinario, o museo sen paredes. Agora estamos a penetrar no museo sen coleccións». E, de certo, as paredes do novo museo baleiro son magníficas e teñen tanto éxito que, á maneira da tendencia «hollywoodiana» a producir segundas partes, en moitas cidades érguense edificios que imitan museos co obxecto de procurar para si unha denominación turística –recórdese a *performer* Andrea Fraser, que se dedicou a lles dar sensuais apertas ás paredes do Guggenheim de Bilbao.

Con todo, se isto soa a palabras de profesor vello e contrariado, non coido que sexa eu tan nostálxico como se tornou Jean Clair. Malia que coincido con el na descrición que fai do problema ao que se enfrenta o mundo dos museos de arte moderna, estou lonxe de aceptar a solución que propón, que radica en volver a algunha forma de espazo elitista onde só se mostre arte elevada, escollida por entendidos. Mais, na miña opinión, as observacións que fai sobre tal problema son atinadas. A proliferación do público nos museos modernos, que puido converterse nun punto forte, non se viu acompañada por un aumento das ensinanzas artísticas en escolas e universidades, e certamente tampouco houbo moito aumento nos propios museos. O que temos agora, pois, é un público novo –unha multitude– que se encara coas vellas estruturas museográficas aínda destinadas a entendidos, que penetra nelas. O resultado é unha contradición abismal, como sinala Jean Clair (2007): «Canto menos entendemos as imaxes, máis corremos a contemplalas» (p. 37). «Os museos públicos, daquela, organizan o seu funcionamento segundo o patrón das empresas privadas, preocupándose pola xestión dos seus activos ou, como afirman os autores do informe sobre o *Inmaterial*, “pola xestión dinámica do seu capital inmaterial”» (p. 56). Nunha economía global, está claro que o papel do museo xa non é o de establecer un diálogo co público, o de espertar unha memoria nacional ou individual ou unha conciencia histórica, senón, máis ben, o de poñer o museo ao servizo da marca –MoMA, Guggenheim, Louvre, Beaubourg, xa sexa en Francia ou nos Estados Unidos de América.

Durante moitos anos os museos funcionaron como espazos íntimos, case privados, destinados a entendidos que desexaban pasar o tempo sumidos na contemplación de obxectos que xa coñecían. Os museos eran como igrexas, obras de arte case iguais a iconas que se adoraban en silencio. A totalidade da estrutura servía para reforzar o discurso canónico establecido polos comisarios formalistas, que foran educados para repetir o evanxeo ata o infinito, agás unhas poucas excepcións tan só. A estrutura estaba protexida por un sistema complexo e estrito de regulamentos cuxa aplicación vixiaban gardas e comisarios. Os gardas impedían que a xente falase ou rise no *sanctorum*; os comisarios regulaban as exposicións repetindo os valores que recibiran ao longo da súa conservadora formación. Para termos unha idea do estado da cuestión, lembremos que en Francia, por exemplo, os comisarios reciben o nome de *conservateurs*, que significa

exactamente iso: que son conservadores; ou ben se lles chama tamén *commissaires* –comisarios–, o cal non inspira particular aperturismo ou experimentación. Cando un lembra que, na Inglaterra antiga, os *curators* tiñan a encomenda de asistir os dementes..., ten a sensación de que esta profesión soporta unha carga moi pesada, abofé!

Agora resulta difícil darlle continuación ao forte poder de visión de Alfred Barr, o mesmo que convenceu a todo o mundo occidental da importancia de protexer as artes e facer unha progresión modernista. Durante anos, os museos aceptaron a gráfica idea de Barr de que a arte moderna boa progresaba rapidamente, estaba en constante innovación e perfeccionamento e movíase con ímpeto no tempo á velocidade dun torpedo. Se o seu programa-torpedo de 1933 presentaba como o movemento desde Goya, Ingres e Constable, pasando pola escola de París, acadaría o seu punto álxido –como Barr gustaba de predicir– en 1950, grazas á axuda dalgúns estadounidenses e mexicanos, o esquema que reelaborou e presentou en 1941 é outra historia. Desta volta, o movemento, a partir de Cézanne, avanza con pulo cara a 1950, mentres que só os Estados Unidos e México aparecen como detonadores dunha nova era. Esta resultaba unha noción moi profética e programática, mais, desde o punto de vista actual, tense a impresión de que eses torpedos de forte carga frontal, lanzados polo museo de arte moderna, despois de atinxiren inicialmente os seus obxectivos con certo éxito, acabaron por facer impacto co famoso diagrama de fluxo de 1936 de Alfred Barr e desintegraron a organización enteira, en aparencia coherente e irrefutable. Hoxe todas as partes do proxecto modernista, tan ben deseñado, xacen espaxadas pola paisaxe cultural, dispersadas en múltiples anacos, ao tempo que o mundo occidental non só está a repensar o xeito de presentar as coleccións de arte, senón que –o que é máis importante– está a sopesar cal é a propia *raison d'être* dos museos de arte moderna. O mundo cambiou moito desde a caída do muro de Berlín, como nos din os economistas e os políticos en repetidas ocasións. O planeta tornouse un espazo aberto e globalizado. Nesta era «posmoderna», cuestiónanse agora seriamente os antigos parámetros e centros de autoridade, que foran os que fixeran e desfizeran desde a fin da Segunda Guerra Mundial. A nova economía globalizada transformou as relacións internacionais, xaora!, mentres que os museos de arte moderna parece que quedaron durmidos ao volante ao non poder reaccionar con facilidade a intereses aparentemente tan alleos ás súas propias inter-



pretacións históricas. Empezáronse a oír moitas voces, ás que antes non se lles prestaba atención, que reclamaban estar plenamente representadas nas institucións culturais e facer unha apertura total nun campo tradicionalmente controlado por uns poucos centros e grupos de poder simbólicos.

Fronte a esta nova situación, semella que os museos fixeron o máis fácil: seguindo a tradición televisiva, como se indicou antes, nos museos agora pénsase que o público –signifique isto o que signifique– quere ver exposicións carentes de complicación e nas que figuren personaxes famosos –impresionistas, Picasso, Dalí ou Toulouse-Lautrec. Tales exposicións adoitan provir dun museo de grandes dimensións situado nun centro dominante, que llelas aluga a outros museos máis pequenos a cambio do pagamento dunha taxa. E así volvemos aos tempos do circo Barnum, que ía polo país e paraba aquí e acolá para baixar animais raros e pallasos e asombrar así a unha multitude de xente desexosa de gozar, e despois púñase en marcha cara á vila seguinte. O gracioso é que, como nota Jean Clair, o museo e o circo foron creados aproximadamente na mesma época, entre 1850 e 1870 (2007, p. 69). Estes espectáculos itinerantes, que agora constitúen a norma, con demasiada frecuencia están organizados daquela maneira, sen moita reflexión pero con moita fanfarra, e son enviados a viaxar por aí como paquetiños ben envoltos. Cada vez vense máis exemplos deste desdén polo público, cando o museo debería ser un espazo democrático onde poidan realizarse debates e interaccións reais coas exposicións, a fin de coñecermos e comprendermos mellor a nosa propia historia. E as coleccións deberían presentarse non só para amosar como o museo –mediante unhas boas prácticas e uns bos cartiños– conseguiu permitirse –ou non– contar con nomes importantes, senón, en especial, para explicar por que son relevantes eses cadros que temos en grande estima e en que contexto se produciron, e que clase de ideas articulaban no seu contorno. Na actualidade, as coleccións seguen a se presentar como se as pinturas formasen parte dunha colección de selos, todas cravadas na parede diante de xente que as mira con ollos vidrosos. O público, condicionado pola técnica da presentación de museo, só se anima cando le nomes famosos nas cartelas. Como di Jean Clair, «un alédase sen saber por que, sen saber de que se aleda. Experimentar gozo diante dunha obra sen entender o sentido desta é como mirar un texto escrito nunha lingua estranxeira: unha serie de signos impresos dos que non sabemos nada» (2007, p. 95).

Se no século XX os museos eran considerados elitistas e algo aburridos, hoxe tornáronse imprescindibles para facer visible e promover calquera cidade ou provincia que teña algunha ambición. O termo «museo de arte moderna» dálle a calquera conxunto de materiais un lustroso verniz cultural que resulta atractivo para unha nova, ampla e fugaz poboación turística ansiosa por imitar as grandiosas e educativas viaxes aristocráticas, pero en menos tempo. Sen dúbida, a rapidez é fundamental para este novo turista, mais tamén o é frecuentar museos durante a viaxe, sexan cales foren. Os museos son en todas as partes un sinal de cultura; mesmo penetraron silandeiamente en fábricas vellas ou minas abandonadas. Industrias decrépitas e igrexas desertas recíclanse e deveñen en espazos de arte contemporánea. Semella que non hai parcela industrial en quebra que non se acondicionase e transformase nunha especie de museo; mesmo hai lugares ermos que se santificaron como «lugares de memoria». As aldeas trocaron a súa vida cotiá tradicional por unha existencia de localización turística de temporada que anuncia a museización do mundo. O pasado conxelado invadiu o presente. Ultimamente, por exemplo, no sur de Francia pode visitarse unha cantidade incrible de museos de moi diversa índole. Están por todas as partes; uns versan sobre arte, outros sobre historia ou artefactos: museos de ferraduras, abellas, viño, mel, de flores, de cheiros ou perfume –nada que expoñer, en realidade–, de correos, potas e tixolas, roupa, rollas –esta é, abofé, a quintaesencia do museo francés– e mesmo de crocodilos. En Vancouver un xa se pode mergullar para ver un museo de peixes en perigo de extinción, porque a cantidade de exemplares diminuíu de xeito proporcional ao aumento de turistas.

Existe unha fera competencia entre os programas culturais urbanos e os museos tradicionais, que tratan, tanto uns como outros, de atraer o público cara a si. O público –en tanto que cifra– é importante e desexable, e os museos teñen que localizalo nun contorno competitivo. O Guggenheim, nas súas diversas extensións, entendeu algo que outros aínda non foron quen de comprender: vas ao estranxeiro, multiplicas as filiais e acodes alí onde está o público –os turistas–, no canto de esperar que eles veñan a ti, como fixo o MoMA de Nova York, confiando na reputación da súa colección e no hotel que se construíu recentemente xunto á modernizada estrutura do museo. Hoxe o descaro non só se admite: pídese. Os museos entenderon que xera dividendos astronómicos erixir

unha filial noutras terras co obxecto de amosar, por unha banda, que o país dun é universal e hexemónico e, o que é máis importante, tamén que a súa implantación no estranxeiro contribúe a mellorar a economía doutros países máis débiles grazas ao turismo cultural. Así é como nos nosos días se usa a cultura como complemento da política internacional. A doutrina do *Big Stick* doutros anos substitúese na actualidade pola sinatura dos artistas, pola escultura do can de garda de Jeff Koons en Bilbao, xigantesca, pero con conciencia ecolóxica e ironicamente grande.

O turista é, xa que logo, o principal obxectivo do museo do século XXI. Mais é un obxectivo móbil. Isto resulta do feito de que o turista moderno é unha persoa que viaxa ás prásas e non ten tempo, pero aínda así quere gozar de experiencias «significativas» en terras estranxeiras. As culturas locais constitúen un modo de romper coa rutina dunha vida diaria que se torna cada vez máis alienante e ritualizada. Como sinala o filósofo francés Yves Michaud, «os turistas buscan liberdade, malia ser esta unha liberdade negativa que lles permite evadirse do cotián, da rutina, das obrigas, para lles dar cabida ao pracer e á curiosidade. No entanto, isto sempre se fai contra un pano de fondo de seguridade, que leva o turista a procurar o exotismo na repetición e no *clixé*. O turista desexa vivir a experiencia con seguridade» (Michaud, p. 4). Isto é o que dan por suposto os directores das empresas comerciais. Tal e como comenta Nestor Canclini, «que todos os turistas teñen présa e viñeron para coñecer unha paisaxe que lles chama a atención, non a historia do drama local» (p. 6). O drama consiste en que todos estes supostos son falsos. Os turistas tamén son buscadores activos de discursos rompedores sobre os demais, sobre diferentes lugares e culturas. O problema radica en que as institucións turísticas, entre as que agora se contan os museos, non fornecen algo do que un público poida gozar –unha experiencia atractiva e transformadora–, senón que prefiren materiais insípidos, seguros e superficiais. Achegámonos á noción de *kitsch* que hai anos atacara o crítico de arte estadounidense Clement Greenberg: un problema vello que, máis dunha vez, se torna vital para o funcionamento do noso mundo globalizado.

O peso do sector turístico –catrocentos millóns de euros en Francia no ano 1995– aumenta con rapidez nas sociedades economicamente avanzadas, e multiplicouse por catro entre 1960 e 1980. Por exemplo, en Francia, o excedente

do sector turístico é comparable aos beneficios obtidos polo sector da alimentación ou o do automóbil. De feito, o turismo, cos seus cento dous millóns de euros e dous millóns de empregos directos e indirectos, converteuse na principal actividade económica francesa. É neste contexto, presente en todos os países ricos, no que os museos de arte moderna tratan de se dotar das ferramentas precisas para se adaptaren ao novo contorno. A primeira reacción adoita ser sempre a mesma: máis que mudar a súa estrutura intelectual, tenden a redeseñar a arquitectura, agrandar o espazo, construír novas ás para estar presentes e ser visibles en todos os recantos das grandes cidades, como un gato que marca o seu territorio. O fenómeno non é novo, pero si extremo. Xa en 1939 o MoMA de Nova York, co obxecto de diferenciarse do vello mundo tradicional, acentuou as calidades modernas de transparencia, claridade e experimentación na estrutura arquitectónica do novo museo en si mesmo, para simbolizar aquilo que representaba: un mundo moderno. A arte moderna, aínda rexeitada pola meirande parte dos estadounidenses, quedou protexida e simbolizada nunha arquitectura sinxela e transparente que exaltaba un individuo libre e conquistador, comprometido co futuro. A aceleración experimentada pola construción dos museos de arte moderna a finais do século XX amosa como a ideoloxía das institucións se anuncia cada vez con maior claridade na estrutura arquitectónica. Así, o museo Beaubourg, construído en 1977, modernizado en 1985 e volto a modernizar no 2000, expresa no seu deseño, estilo fábrica de aceite, como reaccionou e respondeu o museo ás demandas posteriores a 1968 de democratización e apertura da cultura visual contemporánea nun mundo posmoderno. A Tate Gallery experimenta unha transformación na Tate Modern, construída nunha antiga central eléctrica no ano 2000. O Guggenheim Museum, levantado en 1959 en Nova York a xeito de fortaleza ou igrexa, convértese nunha impresionante filial internacional en Bilbao en 2005. De tal modo, todos estes museos, entendendo que o seu público tradicional, culto, estaba a ser substituído por un público apesurado, reaccionaron a esta mudanza de maneira superficial, mediante a arquitectura, en realidade sen tentar renovar ou repensar a súa programación, aínda que se fixeran algúns esforzos neste sentido –Beaubourg. No caso de Bilbao, agora o exceso de obxectos artísticos que se teñen en reserva no museo de Nova York estase a transferir a esta cidade vasca e a exporse alí: feito astuto co que se tiran beneficios duns recursos que, doutro xeito,

permanecerían en letargo. En Bilbao, o poder empresarial estadounidense maniféstase de maneira moi sofisticada, que nos recorda a tradición do *potlatch* dos indios americanos. Aquí todo fica poderosamente recollido na *dépense* –refugallo– que xorde da construción dun monumento suntuoso e espectacular, proceso en que se gastan –coa colaboración das autoridades locais– grandes sumas de cartos, aparentemente en balde, na distribución de beleza estética. Así pois, este tradicional refugallo, a *part Maudite* descrita por Bataille, deberíase chamar máis ben a «parte bendita», dado que o que aparentemente é lixo xera un potente conxunto de novas economías –simbólicas e tanxibles–, mais tamén dependencia.

A situación complícase polo feito de que inspira certo orgullo popular converterse no depositario dunha cultura internacional atractiva, e causa certo pracer presenciar como un novo sector turístico moi activo revive un porto industrial en declive, situado na estrada de peregrinación que conduce a esa meta do Camiño que é Santiago de Compostela. Un non ameaza o outro; de feito, complementáanse, o que os enlaza formando unha liña de lugares apetecibles onde se ofrecen reliquias de diversa índole, datadas en diferentes períodos, a un público impresionado que se inclina diante delas. Resulta interesante comprobar que estes dous puntos de devoción polo seu patrimonio histórico están situados en complexos arquitectónicos moi elaborados cuxo principal obxectivo é deixar pampo o visitante. A única diferenza destacable reside en que o museo importado semella prohibir que se active a memoria local, xa que a arte e mais a cultura alí reunidas son importacións dunha terra allea. De feito, este caso de exportación en particular desencadeou un dos primeiros exemplos de conflito, ou, polo menos, de discrepancia, entre o global e o local. De calquera xeito, coa arte moderna, o museo estaba a rescatar áreas industriais vellas e en declive mediante aparatos culturais, ou máis ben substituíndoas por eles. Este proceso, esta imbricación do capital global no local, considerouse daquela a nova estratexia por antonomasia de cultura global de masas posterior á guerra fría; na definición de Stuart Hall, «na actualidade, unha forma de capital que reconece que, para dicilo cunha metáfora, só pode gobernar con outros capitais, gobernar asemade con outras elites económicas e políticas e en asociación con elas». No entanto, este proxecto, en aparencia optimista, rara vez resulta totalmente satisfactorio porque, como menciona John Frow no seu libro *Time and Commodity*

*Culture*, «coa promesa de traer unha explosión de modernidade causa un subdesenvolvemento estrutural, tanto porque está controlado por capital internacional como porque é precisamente a falta de desenvolvemento o que lle dá atractivo a unha zona en tanto que obxectivo turístico». Isto é o que ocorreu en Bilbao: produciuse unha gran chegada de turistas, pero tamén unha deflación cultural fóra do centro urbano.

Os novos museos, como a Tate e o Guggenheim, simbolizan polo seu tamaño e os seus intentos de expansión mundial –a Tate, cara a varias cidades inglesas, e o Guggenheim a case todas as partes do mundo (San Petersburgo, Berlín, Las Vegas, Venecia, Río de Xaneiro)– a nova cultura empresarial libre que acadou a supremacía durante o decenio de 1990. A artista Andrea Fraser, comentando habilmente esta transformación, indicou: «Precisaban exposicións grandes e obras grandes para atraer unha gran cantidade de público e así recuperar grandes sumas de diñeiro que se poidan usar para construír espazos grandes nos que organizar grandes exposicións de grandes obras de arte para atraer unha enorme cantidade de público».

Se pensan vostedes que son escéptico de máis sobre o futuro dos grandes museos urbanos, permítanme que lles lea unha invitación que acabo de recibir da Vancouver Art Gallery (VAG). O propósito desta invitación é, como adoita ocorrer no mundo dos museos, incitar a xente a ir a unha poxa de arte chamada *Flash Forward* para achegar cartos con que construír unha estrutura nova e, por suposto, mellorada, para..., ben, non se sabe moi ben para que; cómpre crear un museo novo e rechamante a fin de facer de Vancouver unha cidade de entidade mundial e convertela nun imán para turistas e habitantes por igual. En calquera caso, o que temos na invitación é unha descrición da clase de actividades que van atraer a aqueles que dispoñen dos precisos e prezados cartiños: «A galería áchase no fío da que ata o de agora é a súa fase máis electrizante. Veña celebralo cunha poxa silandeira en directo na que contaremos con obras de moitos dos mellores artistas canadenses. Festéxeo nunha recepción con champaña, cunha cea decadente, un baile e unha actuación que correrá a cargo dun dos máis celebrados artistas do mundo do espectáculo actual». Rechamante, artistas celebrados, burbullas, decadencia, todo o que se queira; a invitación parece unha inxenua proba do algodón para a nova era dos museos. Brindo á súa saúde e espero que vostedes fagan o propio. Segundo a VAG, o

próximo outono vai ser divertido e mais lixeiro; unha boa preparación para os Xogos de Inverno de 2010.

Se logo da Segunda Guerra Mundial os Estados Unidos de América usaron os filmes de Hollywood para impresionar coa representación do modo de vida americano a unhas poboacións europeas esfameadas, a experiencia posterior á guerra fría é a dunha extrema desterritorialización das empresas e tamén das institucións culturais. Se na década de 1950 a salvación proviña do consumismo de masas, semella que desta vez, no século XXI, a salvación vai vir co negocio cultural e o turismo de masas. Como se indicaba nun sitio da Internet interesante, pero bastante frío, tocante ao crítico de arte internacional e comisario de museos agora *à la mode* Germano Celant –quen tamén, de xeito moi característico, é director e deseñador da fundación Prada–, a moda e a arte acabaron por se fusionar: «ao cabo, todo encaixa: arte, moda, arquitectura, deseño, mesmo ir de compras. De feito, todo é teatro: un espectáculo moderno para un mundo moderno». Esta actitude –mestura de escepticismo e fatalismo– parece bastante perigosa, porque aniquila o que supostamente fora o papel exercido polo museo moderno desde a súa creación: constituírse en espazo destinado á educación e ao debate dos problemas que presentan a historia e mais a memoria; un espazo democrático creado para a argumentación e o debate –obxectivo talvez non sempre acadado. Co Guggenheim de Bilbao, por exemplo, todo fica reducido á brillante superficie do obxecto consumista. Un mira a arquitectura, é graciosa, de alta tecnoloxía, a miúdo descrita con humor como «torre de Babel», «explosión fixa» ou, o que é aínda mellor, «un Lourdes para unha cultura, de agora en diante, eivada». Sen dúbida, para transformar a nosa relación cos museos talvez precisemos un milagre, pero a batalla vai ser longa e dura.

Xa me enfrontara a este problema a finais do decenio de 1980, nun debate sobre estratexias museolóxicas con Marcia Tucker, a directora creativa –ata extremos marabillosos– do New Museum de Nova York. Logo duns minutos de consideracións, as nosas posturas diverxeron. O argumento que eu mantiña era que un museo tan recente tiña que loitar contra a pasividade das estruturas tradicionais e facelo suscitando debates no medio das exposicións. No entanto, a directora defendía a postura de agregarse ao canon e non criticalo. Segundo ela, no museo non se podía facer o que eu propuña para comprobar o seu grao de apertura: organizar, por exemplo, unha exposición de arte que a un non lle

gustase e explicar por que, en comparación con outras opcións. Esta imposibilidade mostrou con claridade que os museos, mesmo os máis excéntricos, non son máis que espazos positivos onde quedan proscritas a negatividade e mais a crítica, polo menos cando se trata dos propios partidarios deses museos. Mesmo o New Museum, con toda a imaxe progresista que proxectaba, non foi capaz de evitar converterse nunha voz positiva, atrapado como estaba en tanto que institución entre o *ego* dos artistas, as forzas do mercado e as tradicións históricas. O New Museum estaba a actuar, en realidade, como os museos vellos, atraídos pola celebración, a homoxeneidade e mais o positivismo; o contrario, de feito, á vida real. Pouca sorpresa causa, así, que o museo se convertese nun dos principais piares da industria do entretemento do século XXI. Como sabemos, nestes últimos anos as exposicións internacionais, seguindo o exemplo sentado por Thomas Hoving no Metropolitan Museum de Nova York na década de 1970, tornáronse xigantescos espectáculos destinados aos medios de comunicación e teñen a necesidade de captar multitudes cada vez maiores. Estas exposicións ían dirixidas á presentación de tesouros universais, especialmente se eran de ouro. Lémbrense *O ouro dos maias*. *O tesouro das gadañas*, *Tutankamón* ou *Tesouros de Dresde*. Tamén se admitían cadros unha vez transmutados en ouro grazas ao seu paso polas casas de poxas internacionais –Van Gogh, Cézanne, os impresionistas, Pollock etc. Ás veces, cando se lles estaban a acabar os xenios pero aínda tiñan a presión de competir e xerar exposicións atractivas, os museos explotaron a produción dos artistas como se dun viño se tratase, e ofreceron colleitas diversas: período inicial de Cézanne ou Picasso, a etapa da súa mediana idade e o seu ocaso. Outras veces é o lugar de produción o que se converte nunha mina, como ocorre con Van Gogh en Auvers ou en Arles. Estas presentacións, a miúdo divinas e xigantescas, ategadas de producións maravillosas que se amontoan como na cova de Alí Babá dun entendido, non incitan o observador á reflexión, xa que este rapidamente se ve arrastrado e afastado de toda comprensión por un fluxo de transeúntes en movemento que devecen por chegar á tenda de regalos para mercar postais daquilo que, en realidade, non tiveron moito tempo de mirar. Paradoxalmente, estas exposicións populares, producidas como programas da televisión e feitas para engaiolar o observador ata sumilo no estupor, non deixan de ir dirixidas, en realidade, a especialistas que teñen os coñecementos e o saber facer necesarios para



entender algunhas das conexións tácitas. O resto do público adoita reaccionar como diante do ollar da cobra: fascinado, arrolado e baixo o influxo dun feitiizo que o leva a un abandono pasivo.

Se os museos non teñen conta, se aspiran a se converter en xogos de logotipos unicamente por gardar as aparencias, á procura dun número cada vez maior de visitantes, arríscanse –e poida que sexa xa demasiado tarde– a substituír o pouco espazo intelectual que queda nas institucións culturais por un espazo que se vaia parecendo cada vez máis á televisión estadounidense: todo brando, sen engurras –«57 canles e non botan nada», como na canción de Bruce Springsteen. Se a primeiros de século os museos de arte moderna se consideraban espazos educativos, mesmo se esta educación ía dirixida a unha minoría, semella que agora se tornaron centros de entretemento, onde os debates volven estar prohibidos; non por un intimidatorio silencio de igrexa como nos primeiros tempos, senón por unha intensa ledicia cacofónica e un remuíño de actividade baleira que impide todo tipo de actitude de fonda reflexión. Con estas novas estruturas, poida que os museos cheguen a producir unha xeración incapaz de debater ou de entender os intereses culturais e políticos e, ao cabo, incapaz de participar no debate democrático; e non é a Internet por si soa a que vai propoñer unha alternativa crítica que funcione.

Tomar a arte en serio significa tentar amosar o difícil que é facer declaracións artísticas, reaccionar fronte a conceptos importantes relacionados coa representación ou con como alguén entendeu determinadas cuestións históricas nun momento concreto. Os artistas, os intelectuais non producen imaxes ou texto porque si, nin simplemente por pasalo ben. Illar a arte de todo o que supoña cuestionar as cousas, de participar no debate –a pesar do que digan eses estetas que non queren máis que mirar imaxes–, é denigrar a arte e diminuír a súa importancia. Así que instemos os museos a que manteñan co público unha relación de adultos; pidámoslles que reflexionen sobre este novo público e esas importantes necesidades. O que os museos perderon é o que antes os diferenciaba do entretemento: un compromiso serio coa historia e mais a memoria. Si, xa sei, a historia é tamén unha forma de interpretación, e mirar as cousas desde un punto de vista histórico podería non reflectir a verdade, pero é menos falso que o entretemento porque fomenta o pensamento, a reflexión e algún tipo de participación, algunha forma de consciencia de si. Non é hora de nos esquecer-

mos da vella síndrome do *Kunstkammer*, ese lugar onde se acugulaban cousas rara vez vistas, todas mesturadas, e se usaban como trofeos e mostra de poder? Non é hora de crear un espazo onde o público poida establecer un diálogo cunha interpretación da historia declarada nas paredes do museo; noutras palabras, cunha tese? Non é hora de dar, ao elaborar unha exposición –exhibicionismo, lucimento–, material abondo para que o observador sexa quen de comprender o que estaba en xogo no pasado e como se chegou a determinadas solucións ou se fixeron tales escollas? Non é hora de que os museos se tornen centros de investigación e non salas de exhibición de produtos?

Resulta moi interesante decatarse de que nos últimos trinta anos presenciamos a gran transformación experimentada polo investigador cultural, que xa non quere construír un imperio –quedando el co significado–, como describiu De Certeau, senón analizar de maneira crítica as leis que organizan eses feitos que se achan. Os museos precisan retomar as súas relacións coa investigación, participar no diálogo cultural e político. A investigación debería integrarse con máis forza nas exposicións dos museos e constituírse nun modo de desestabilizar certezas mediante a comprensión de como os demais, nun momento ou noutro, falan, deseñan estratexias, se leron e se entenderon. O que se precisa é unha relectura constante de interpretacións pasadas a través das ideas ou necesidades actuais. A investigación está envolta nunha guerra pola significación, nunha loita por articular –en oposición ao *status quo*– outro tipo de historia que presente puntos de vista diferentes, complexos e contraditorios, sobre o mundo. A investigación canalizada polas exposicións dos museos faise, de feito, para a nosa actualidade e participa activamente no noso xeito de entender os discursos culturais. Por iso Paul Virilio, nunha das súas últimas entrevistas, explica que o papel do intelectual ou do investigador consiste en elaborar discursos antagónicos contra todo, a diferenza da actual tendencia a pacificalo todo, a pasalo todo polo filtro da demagogia.

É hora de reler as descrições canónicas desde perspectivas en que se teña en conta a xustaposición de diferentes documentos, ou se mire con outros ollos, de esguello, a fin de ver diversas posibilidades e interpretacións. Este modo de proceder resultaría nunha historia liberada das gadoupas das institucións que nerviosamente tratan de empregar as súas posesións –as súas coleccións– para escribiren, como facían os príncipes, a súa propia historia do modo máis axeitado;

ao seu modo, do único modo posible, como fixo o MoMA hai pouco ao atraer cara a si e contratar unha pluma claramente servil para que reescribise a historia do museo, algo embelecida e edulcorada, do período posterior á Segunda Guerra Mundial<sup>1</sup>.

## ENFRONTARSE Á NOVA HISTORIA

Nos últimos anos, os historiadores pelexan con moitos xiros, tantos –o xiro semiótico, o cultural, o lingüístico– que a profesión comeza a mostrar algúns síntomas de mareo<sup>2</sup>. E igual lle vai, de rebote, á historia da arte. Este é o momento perfecto para que os historiadores capten que ás obras de arte, aos produtos culturais e ás imaxes non se lles asignaron incertezas e contradicións desde o principio, senón que estas viñeron coas interpretacións que se fan das devanditas obras, produtos e imaxes. Esas complexas interpretacións convertéronse para o historiador da arte no lugar privilexiado onde as forzas sociais, por medio da subxectividade do artista, chocan ou intercambian palabras. Tamén é de aí de onde, a partir de agora, o historiador tirará múltiples explicacións xeradas pola obra de arte cando esta se enfrenta ás diferentes lecturas propostas por públicos diversos, que adoitan defender intereses contraditorios. O que nos nosos días lle dá forza á investigación contemporánea en historia da arte é que finalmente, despois de tantos anos de illamento, hai campo aberto para realizar pescudas transversais, xurdidas de experiencias de campo que conseguiron desestabilizar as antigas certezas e as tradicións estéticas e políticas.

Isto é o que tratei de facer coa axuda de Manuel Borja-Villel –traducir a investigación nun diálogo público– ao producir unha exposición titulada *Be-Bomb: The Transatlantic War of Images and all that Jazz, 1946-1956*, para o Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA, 2007). Esta exposición documenta e debate cuestións relativas ás relacións culturais e políticas, ás veces

<sup>1</sup> Véxase, en concreto, M. Kimmelman: «Revisiting the Revisionists: The Modern, Its Critics and the Cold War», en *The Museum of Modern Art at Mid-Century, at Home and Abroad*, New York, MoMA, Harry Abrams, 1994.

<sup>2</sup> Véxase a incisiva obra editada por G. M. Spiegel (ed.): *Practicing History: New Directions in Historical Writing After the Linguistic Turn*, New York, Routledge, 2005.

bastante turbulentas, mantidas entre París e Nova York desde 1944 ata 1956. Desde o comezo do proxecto, a miña idea era tentar entender e presentar diante do público os moitos e diversos intentos de reconstruír un poder cultural occidental hexemónico a partir das ruínas da Segunda Guerra Mundial. Logo de consultar a bibliografía existente ao respecto e miles de arquivos en dous continentes, quedoume patente que esta historia de reconstrución tiña que se enfrontar a sutilezas e se contar en moitas linguas, por así dicilo, desde moitos ángulos diferentes, con moitas ferramentas novas postas ao dispor do investigador. Fícaa claro que a arte visual revestía, daquela, unha importancia extrema para a identidade nacional, pero tamén ocorría o mesmo coa música jazz. De feito, o jazz tornouse un modo de criticar, desde a súa elevación á categoría de clásico, a sociedade norteamericana. De xeito similar, unha cuestión crucial na definición da nova cultura francesa era a interpretación e significación dos tipos alternativos de comportamento social e estilos de vida que se desenvolveron no vello Barrio Latino de París, así como a diatriba que xurdiu en 1948 acerca do *New Look* de Christian Dior e o debate sobre a palabra *modern* que axitou os Estados Unidos de América en 1948. Non se debería esquecer tampouco a vital importancia da explosión da bomba atómica lanzada sobre as illas Bikini, coa guerra fría no horizonte político. Para non ficar atrás, a investigación era polifacética, multidireccional e moi animada, ao levar a descubrimentos a miúdo sorprendentes, mais, ao cabo, moi difícil de representar nas paredes e nos espazos do museo. Supuña un reto por moitas e moi diversas razóns que non tiñan nada que ver co amplo abano de tipos de investigación realizada nin cos propios desexos do museo, senón con problemas de custo, situación, empréstitos de obras e demais cuestións administrativas.

Malia todo, un dos principais obxectivos da investigación en que me embarquei para a exposición foi o de descolonizar o ollo occidental. A investigación e a reunión de material novo e diverso sobre a historia da arte preparáronse de tal xeito que puidesen suscitar debates diversos na súa interpretación, os cales, en ambos os dous países e por razóns diferentes, constituían o marco en que entendemos a cultura moderna da posguerra. Na investigación insistiuse na procura de modelos comparativos, xa que resultaba importante confrontar sincronicamente, nos dous países, as interpretacións culturais e políticas internas, e comparar dous achegamentos diferentes aos asuntos internacionais. A idea que sostíña a exposi-

ción era a de que por fin se nos permitise a nós, os observadores interesados, facer un percorrido pola cultura do período inmediato á posguerra sen levarmos esas orelleiras formalistas deseñadas no centro de Nova York –ou de París, xa postos–; orelleiras que durante decenios teñen acurrallado a mirada do afeccionado dentro dun marco intelectual moi limitado. A particular e breve cronoloxía da exposición facía posible que a colección, a través dos produtos extraídos durante a investigación, levantase debates moi activos, diversos e con moita teima verbo da identidade, a historia e o poder nacionais nun momento de intercambios perigosos, mais aínda así democráticos. Tamén ofrecía a posibilidade de profundar en cada escena artística concreta para desenterrar unha historia espesa e, ás veces, pouco convencional. Nas paredes, a exposición presentaba un debate sobre un momento concreto e sincrónico mediante unha selección de diferentes tipos de expresión: pintura, moda, música, cinema e acontecementos actuais, para amosar como estes elementos, nun momento determinado, grazas aos debates especializados que suscitaban, estaban a participar nunha reorganización do mundo occidental competitiva e de maiores dimensións.

Claramente, o proxecto da exposición deseñouse non só para presentar nas paredes do museo unha sucesión de obras de artistas que gozaran de sona e triunfo, como infelizmente segue a ocorrer con demasiada frecuencia no caso das exposicións, senón para mergullar esas obras nos determinantes debates en que eses obxectos artísticos se viron, en efecto, directa ou indirectamente envoltos. As obras de arte póñense «en situación», por dicilo dalgún xeito, rompendo así a santidade do cubo branco e a camisa de forza construídos polas poderosas, e agora célebres, tradicións formalistas ou entendidas. Ao incluír no debate discursos diferentes dos da pintura e mais a escultura no espazo do museo, espérase que as obras de arte se vexan e se entendan como parte fundamental dun amplo e atractivo diálogo sobre a identidade nacional, o individuo e o posicionamento social nun importante momento de reorganización xeral acaecida baixo a presión da guerra fría.

Neste contexto, as actividades e os pronunciamentos de vangarda xustapóñense, a mantenta, coas proposicións oficias e tradicionais, para amosar precisamente o cruciais e polémicas que se tornaron as escollas estéticas nesta era da guerra fría, cando o simbolismo e mais a propaganda estaban pasando a ser o centro de atención.

En moitos sentidos, esta clase de investigación multidireccional permitiunos, por unha banda, resucitar moitos dos cadros famosos que ficaran conxelados nun espazo carente de sentido, resultado da súa categoría de celebridade, que deixara as obras baleiras dos significados fundamentais de que estaban revestidas ao principio e a miúdo substituíra estes significados pola sinatura dun obxecto de consumo; por outra banda, tamén resultaba importante amosar o lugar histórico e significativo no que se produciran outras proposicións que foran esquecidas e borradas da linear historia canónica da arte, sen que se dese outro xiro revisionista.

A reaparición rítmica na exposición do tradicional espazo neutral do museo tiña como obxecto deixar falar estas obras, como se adoita dicir, pero desta vez non por si mesmas: ían falar desde o coñecemento do seu discurso, reunido e acumulado polo visitante nas salas precedentes: *en connaissance de cause*, con coñecemento de causa, por así dicir. Estas «salas de reflexión», como as chamamos, dábanlle ao observador de hoxe a posibilidade de ler e avaliar as mensaxes, os temas que plasmaran en imaxes artistas individuais que dialogaban co seu propio tempo e coa historia do oficio en todas as súas complexidades e contradicións. E todo isto porque experimentar unha exposición non se debería limitar á contemplación, senón á reflexión e á deambulación, á navegación por un espeso pasado, para así poder volver avaliar as posicións e permitir que o ollo do observador fique, cun pouco de sorte, sorprendido e encantado diante das novas posibilidades de interpretación e dos novos descubrimentos. Isto é o que eu chamo contorno democrático, onde o pasado se expón diante de nós para que poñamos en dúbida as cousas e o xeito en que o noso pasado foi traducido, interpretado e enmarcado por unha multitude de forzas ideolóxicas. O sentido deste exercicio, o sentido dunha exposición, debería ser o de cuestionar a lectura que se fai do pasado e non o de afirmar *clixés*. Por esta sinxela razón debería-se retirar –se non detonar– o famoso torpedo de Alfred Barr, para poder reconfigurar sen medo e con certa euforia o crebacabezas do pasado. Os museos teñen a capacidade de o facer, mais teñen a vontade? Non estou certo, sabendo e vendo o que nos depara un futuro que hoxe xa semella estar entre nós. Coñecendo a tendencia turística que experimenta a nosa cultura, é que imos ter de mirar obras de arte famosas igual que un peregrino está obrigado a facer cando chega a México e vai ver a reverenciada Virxe de Guadalupe? Imaxinemos que pasa isto

no Louvre, diante da *Mona Lisa*, ou en Madrid, diante do *Guernica*. En México, as autoridades, fronte ao molesto problema das cantidades –unha letal mestura de peregrinos e turistas–, decidiron instalar un paso móbil acelerado para aliviar o fluxo de xente que desfila perante a santa. Este culto contemporáneo á velocidade causa estragos entre unha poboación de peregrinos afeitos non só a un estado de ánimo contemplativo, senón tamén a poder botarlle unha ollada ao famoso e milagreiro ollar da santa. Benvidos, pois, a este novo mundo onde o logotipo, a velocidade, a vacuidade e a publicidade non simplemente dirixen e controlan a nosa mirada, senón que agora, con este santo exemplo, literalmente dirixen o espectáculo..., por así dicir.





**O TRABAJO DE ARTISTAS  
E INSTITUCIÓN**



Relatorio

# ÍNTIMO E SOCIAL

Gloria Picazo

Centre d'Art la Panera (Lleida)



A miña intervención vaise centrar no traballo de cinco artistas españolas coas que colaboramos desde que a fins de 2003 se puxera en marcha o Centre d'Art la Panera en Lleida. A intensidade e dedicación coa que traballamos para levar a cabo os seus proxectos e presentalos no noso centro permitiunos reflexionar sobre distintas cuestións, non só artísticas, senón tamén sociais e políticas, presentes no desenvolvemento dos seus traballos.

E, co gallo desta intervención en Santiago de Compostela, volvemos a vista atrás para observar polo miúdo os cambios que se produciron no traballo das artistas españolas, desde as achegas daquelas artistas que na década dos setenta se vincularon co movemento conceptual. Todas elas desenvolveron unhas propostas ás que, malia que a corrente dominante nas décadas posteriores insistiu en esquecelas e ir por outros rumbos, hoxe podemos concederlles o mérito de seren pioneiras na análise do espazo que a muller debía ocupar, non só na creación contemporánea, mesmo tamén na sociedade española posfranquista.

Non podemos afirmar en ningún caso que as achegas daquel momento tivesen unha influencia notoria nas artistas españolas de xeracións posteriores, xa que o seu traballo ou ben se desenvolveu fóra do país, ou ben evolucionou cara a outras propostas artísticas, ou ben foi ignorado e houberon de pasar bastantes anos antes de que exposicións como *Fuera de formato*, realizada no Centro Cultural de la Villa de Madrid en 1983, *Barcelona-París-Nueva York*, no Palau Robert de Barcelona en 1985, ou *Idees i actituds. Entorn a l'art conceptual a Catalunya 1964-1980*, no Centre d'Art Santa Mònica de Barcelona en 1992, tivesen un mínimo de incidència en xeracións máis novas. A restante actividade expositiva desenvolveuse en espazos alternativos, como Metrònom en Barcelona ou o Espacio P en Madrid, así como esporadicamente nalgunha galería comercial, como a Galería Ciento de Barcelona ou Vijande en Madrid. Tamén cómpre destacar a importancia que na década dos setenta tiveron institucións como o Instituto Francés ou o Goethe Institute, que serviron como núcleos de infor-



Alicia Framis: *Anti-Dog*, Centre d'Art la Panera, Lleida (2004)



Eugènia Balcells: *Fin* (1978)

mación, realmente significativos para o desenvolvemento do movemento conceptual.

En definitiva, aínda hoxe está por facer unha exposición exhaustiva e relevante do que significou ese período na arte española e quizais si que, a partir desta contribución, se poderán producir influencias relevantes en xeracións posteriores. Exposicións individuais como as de Muntadas, Francesc Torres, Juan Hidalgo, Esther Ferrer ou Eugènia Balcells, tanto en Madrid como en Barcelona, e o labor realizado polo MACBA no tocante ás súas coleccións para explicar en parte este momento, foron achegas moi valiosas, pero aínda non supuxeron unha contribución definitiva. Pola contra, exposicións como *El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España, 1965-1980*, presentada no Museo Nacional Reina Sofía, en 2005, máis que afondar en conceptos e problemas, tanto artísticos como sociais e políticos, tenderon a unha obxectualización e descontextualización das obras, e xa que logo a unha triste banalización deste período artístico, tan significativo para a arte española do século XX.

Por todo isto, a intención desta intervención é tratar de establecer, non tanto a incidencia das propostas conceptuais, senón aqueles fíos condutores que se iniciaron nese momento e que persisten na actualidade, obviamente con diferentes formulacións, pero cun obxectivo similar, malia os anos transcorridos.

As achegas de Alicia Framis, Cabello/Carceller, Ana Laura Aláez e Marina Núñez, que hoxe analizaremos, pouco lles deben a aquelas artistas españolas dos



Esther Ferrer: *Íntimo y personal* (1987)



Eulàlia Grau: *Etnografía* (1974)

setenta, como Esther Ferrer, Fina Miralles, Eulàlia Grau ou Eugènia Balcells. Pola contra, estas artistas formáronse e observaron ao son das numerosas exposicións de arte internacional que se realizaron no noso país durante a década dos oitenta, e tiñan un afán insaciable por situarse no panorama artístico internacional, tras o longo período franquista. E, xa que logo, artistas como Louise Bourgeois, Meret Oppenheim, Cindy Sherman ou Barbara Kruger, por só citar uns nomes, pasaron a formar parte de modelos de referencia. Pero tamén algunhas artistas españolas novas partiron a outros países para formarse ou traballar, quer porque a cidade lles ofrecía moitos estímulos, como era o caso de Nova York, quer porque as súas escolas de arte eran realmente significativas, como no caso de Amsterdam ou de Grenoble. Por exemplo, Alicia Framis nunca dubidou en afirmar a importancia crucial que as súas clases con Marina Abramović tiveron no desenvolvemento do seu traballo no eido da *performance*.

Na actualidade, o papel que en España desempeñan as institucións públicas, museos e centros de arte está a ser determinante para o traballo desta xeración máis recente, pois a anterior non tivera estas oportunidades no seu momento e as achegas de Esther Ferrer, Concha Jerez e Eugènia Balcells non se recuperaron e potenciaron senón co paso dos anos. Así mesmo, outro feito relevante foi a importancia do mercado artístico para a xeración máis nova, que sen dúbida nin-



Alicia Framis: *5 pensando en ella* (2005)



Ana Laura Aláez: *Sade*, Galería Juana de Aizpuru, Madrid (1999)

gunha contribuíu á difusión dos seus traballos. O circuío comercial asumíunos con total normalidade, cousa que nin sequera pensara a xeración precedente.

Tamén existen diferenzas notorias no tocante á toma de posición dunhas e das outras. Na década dos setenta, estas artistas obraban en consecuencia co momento sociopolítico que vivía, non só España, senón a comunidade internacional, por mor das rupturas que suscitou o maio do sesenta e oito. Defendían a necesidade de expresarse libremente e por iso os seus traballos optaban por unha liña crítica realmente feminista, aínda que o certo é que as súas posicións non defenderan nunca abertamente cuestións de xénero. Tampouco expuxeron claramente as súas propias situacións persoais e poucas se declararon feministas, no sentido que o contexto anglosaxón e francés lle daban ao termo, moito máis elaborado intelectualmente e xa que logo asumido por pensadoras e artistas. Sen dúbida ningunha, os seus traballos eran críticos e trataban de dignificar o rol da muller na sociedade, pero as súas propostas adoitaban ser moi abertas e deixábanlle a resposta crítica ao espectador.

E realmente só moi *a posteriori* se empezaron a realizar lecturas do momento desde ópticas feministas, como por exemplo as levadas a cabo por Carmen Navarrete, María Ruido e Fefa Vila, xa no século XXI, co gallo do proxecto *Desacuerdos*, impulsado polo MACBA. No seu momento e mesmo moi posteriormente, foron poucas as revisións que, desde o punto de vista feminista, foron levadas a cabo dese período, nin polos seus observadores próximos, como Simón Marchán, Carles H. Mor ou o contorno crítico de Alexandre Cirici, nin mesmo





Esther Ferrer: *El libro de las cabezas* (1973-1981)



Cabello/Carceller: *En construcción (capítulo 2)*, Centre d'Art la Panera, Lleida (2005)

na mostra máis rigorosa realizada ata o de agora, como a xa citada *Ideas i actitudes*. Tan só Assumpta Bassas, nun texto do catálogo da exposición retrospectiva que o Museu d'Art de Sabadell lle dedicou a Fina Miralles, introduciu este punto de vista e relacionouno co contexto internacional<sup>1</sup>.

Afirmar a propia identidade, establecer unha nova relación consigo mesma, co propio corpo e, en consecuencia, fortalecer novas relacións co outro, pasando do persoal ao social, denunciar todo aquilo que converteu a muller en vítima e así cuestionar roles, valores e estereotipos, que acheguen novas visións verbo das cuestións de xénero na actualidade, son algúns dos aspectos que, con matices e diferenzas, podemos atopar nos traballos das devanditas artistas: Alicia Framis, Ana Laura Aláez, Cabello/Carceller e Marina Núñez, que imos comentar, pero ás que tamén poderíamos engadir os exemplos de Eulàlia Valladosera, Pilar Albarracín, o colectivo Irreakzioa/Reacción, Itziar Okariz ou Carmela García, entre outros.

No caso de Alicia Framis, presentamos no Centre d'Art la Panera, en febreiro de 2004, o proxecto *Anti-dog*, cunha ampla selección de vestidos, fotografías, vídeos, maquetas e obxectos. Todo xira arredor da violencia de xénero, denuncia abertamente a violencia exercida contra a muller, indaga nos mecanismos que provocan e rexen o medo e denuncia a situación da muller, facendo especial

<sup>1</sup> Véxase Assumpta Bassas, 2001, p. 92-107.



Fina Miralles: *Dona-arbre*  
(1973)



Marina Núñez: *La selva* (2004)

fincapé nos problemas engadidos cando se trata de mulleres inmigrantes e aparecen indicios de racismo. En Birmingham asistiu a mulleres que vivían en casas de acollida e con elas confeccionou unha lista de frases que non querían volver escoitar nunca máis. Esas frases foron incorporadas á súa colección de vestidos *Anti-dog*: «Este non é o teu país», «As estranxeiras estanse a levar os nosos cartos», «Volta a onde pertences» ou «Fóra da miña vida, bruxa horrible», entre outras moitas. Esas mulleres foron as que usaron eses vestidos de cinco metros de diámetro na Victoria Square de Birmingham en maio de 2003, denunciando así a violencia verbal contra as mulleres.

Como ela dicía, pertence a unha xeración que fai arte coas cousas que a rodean e sempre tratou de que, coas súas propostas, o espectador perciba unha experiencia intensa, máis que un obxecto artístico. Unha experiencia capaz de alcanzar a súa sensibilidade e de facer reflexionar sobre cuestións, tanto persoais e ás veces dificilmente confesables, como sociais. Neste sentido, un traballo como *Hijas sin hijas*, que tomaba como protagonistas a cen mulleres de Amsterdam e Barcelona que por motivos diferentes decidiran non ter fillos, co propósito todas elas de explorar outras posibilidades vitais. Así e todo, o traballo non se contentaba só con iso, senón que, tratando de indagar moito máis nunha cuestión tan íntima, lles preguntaba a esas mesmas cen mulleres: «que é o que deixarás cando morras?». As respostas mostran por si mesmas a intensidade do

proxecto e poñen de manifesto de que forma tan sutil e profunda se cuestiona e facía que nos cuestionásemos algunhas das pautas de comportamento presentes na sociedade actual:

«Deixarei o meu corpo».

«Amigos que non poderei levar».

«Levarei as miñas mentiras».

«Deixarei a miña angustiada soidade».

«A procreación non é a identidade da miña feminidade, non deixarei fillos, non, pero si unha atención continuada, que ocupa todos os meus días e as miñas noites, un murmurio».

En definitiva, tratábase de crear un lugar de encontro, pero que, asemade, fose un espazo de conflito, de dúbida e de reafirmación, e todo iso en clara referencia ao escritor Enrique Vila-Matas (AA.VV., 2003, p. 44-47).

O seu interese pola Arquitectura contemporánea e polos comportamentos privados e públicos na sociedade actual levouno a pensar en construcións arquitectónicas que servisen para repensar as relacións persoais na gran cidade e para tratar de contrariar moitas das convencións que rexen as relacións de parella, e de aí xurdiron proxectos de habitáculos como *López-Nakamura*, *Casas emparejadas* e *Apart together*, nos que os tradicionais «fogares familiares» quedan aniquilados con esta posibilidade de unir e separar estancias.

Chegados a este punto en que as relacións persoais se converten en motivo central de indagación, vexamos como tres décadas atrás Eugènia Balcells trataba de desenmascarar os mecanismos de expresión utilizados pola ideoloxía dominante a mediados da década dos setenta, no tocante aos roles femininos e masculinos, nun momento en que no noso país empezaba a cambalear o réxime franquista e principiaba unha aínda dubitativa etapa predemocrática. *Fin* (1978) adoptou o formato de instalación e de libro e mostraba unha recompilación de imaxes de parellas a partir dos estereotipos que ofrecían as fotonovelas, que tanta aceptación tiñan nese momento entre o público feminino. Sobre esta obra, Eugeni Bonet escribiu en 1979: «*Fin* é aquí a expresión sintetizada de toda a carga alienante e reaccionaria da fotonovela do corazón, medio ampla-

mente dirixido ás capas medias e baixas da sociedade, e especialmente ás mulleres –as súas principais lectoras–, e o exemplo dunha visión de parella e, por extensión, da institución familiar –ademais doutras moitas connotacións. Neste caso, a forza crítica e a contundencia do traballo veñen determinadas pola monotonía das propias imaxes, que quedan reducidas a pura condición de *cliché*» (Bonet, 1979, p. 7).

Dado que un dos seus máximos intereses era, nese momento, a importancia dos medios de comunicación e o seu papel na propagación de discursos dominantes, para realizar o proxecto *Boy meets Girl*, a artista reuniu imaxes de parellas sacadas da prensa diaria, de revistas e de anuncios publicitarios. Illou, clasificou e descontextualizou numerosas imaxes de parellas, co propósito de ironizar sobre estas relacións, deixando que fose a evidencia das propias imaxes, pero sobre todo as miradas críticas dos que observaban o seu traballo, as que tiraran as súas conclusións.

Na instalación *Re-prise* (1976-1977) utilizou oito programas con oitenta diapositivas. Cada diapositiva correspondía a un fotograma real de películas comerciais que circularan polas canles de exhibición habituais e as seiscentas corenta diapositivas estaban ordenadas en oito eixes temáticos: Xenéricos; Personaxes femininos; Personaxes masculinos; Acción: acenos, mans; Relación: a parella; Situación: o teléfono; As masas; e The End. Con todo isto, Eugènia Balcells ordenou unha serie de tipoloxías dalgúns dos arquetipos máis habituais do cine comercial, para sinalar eses códigos tan sumamente coñecidos no desenvolvemento das historias cinematográficas.

En *Going through languages* (1981) recorreu novamente aos estereotipos femininos no cine e os medios de comunicación, a partir de filmacións do concurso de Miss Universo 1981. Como di Eugènia Balcells, é «unha contraposición entre a imaxe da muller vehiculizada polos medios de comunicación e o corpo da muller que eu denomino “estando/sendo”, é dicir, o corpo da muller sen finalidade ningunha. Un corpo habitado ou un corpo utilizado»<sup>2</sup>. É un proxecto moi na liña do realizado, por exemplo, por Annette Messager con *As torturas voluntarias*, para o que tamén utilizou fotografías de revistas que mostraban mulleres sometidas a todo tipo de «torturas» cosméticas.

---

<sup>2</sup> Véxase Álvarez Basso, 1995, p. 86-87.

Estamos a ver como ese «eu» feminino, íntimo e persoal –utilizando neste caso o título dunha obra de Esther Ferrer– vai franqueando o persoal para internarse no social, cuestionando roles e valores ao uso, rompendo tabús, enfrontándose a estereotipos, denunciando inxustizas e violencias, e de todo isto xurdiron, nun momento dado, traballos como os de Eulàlia Grau e Esther Ferrer, e na actualidade propostas como as de Cabello/Carceller, Ana Laura Aláez e a devandita Alicia Framis.

Houbo un momento en que Eulàlia Grau falou do papel social da muller nun traballo realmente significativo, como foi *Discriminación de la mujer*, e atreveuse a introducir, daquela, temas tan insólitos como o papel da Xustiza e a situación da muller nas prisións do noso país, mostrándoa dobremente discriminada e explotada. Cunha linguaxe realmente pobre –o *collage* foi o seu principal medio de expresión–, pero conciso pola rotundidade das imaxes seleccionadas, denunciou a subordinación da muller, contraponendo os roles masculinos e femininos, e novamente, como tamén fixera Eugènia Balcells, deixando que a locuacidade das imaxes e mais dos textos publicitarios seleccionados falasen por eles mesmos.

E, malia a distancia, no tocante á resolución técnica, as intencións afíns entre ambas as dúas son obvias, no momento en que Alicia Framis aceptou o reto de realizar unha acción o día 25 de novembro de 2005 en Lleida, como protesta pola morte violenta dunha cidadá local a mans da súa parella. *5 pensando en ella* foi unha máis da serie de folgas organizadas pola artista; neste caso, contou coa participación de cen mulleres da cidade, que aceptaron colaborar con ela para denunciar a violencia continuada que se exerce contra tantas e tantas mulleres.

Como apunta Alicia Framis, nas *performances* «sempre debemos actuar. Estes vídeos rexistran o inverso, neles a *performance* consiste en non facer nada, en pararse, en resistir [...]. Vendo a xente detida é cando empezas a sentir angustia, angustia de comprender, de pensar no que pode pasar. Como di moita xente, é como dous segundos antes dunha catástrofe: agardas o peor»<sup>3</sup>.

O feito de cuestionar roles e valores pódese realizar cunha actitude crítica e de denuncia, pero tamén utilizando a linguaxe e as estratexias que a sociedade usa para perpetualos. Neste sentido, é evidente a intencionalidade de Ana Laura

---

<sup>3</sup> Véxase Piedad Solans, 2008, p. 64.

Aláez, cuxas propostas recorren á provocación, ao cultivo ácido da ironía, da sedución, do desexo, do erotismo e, mesmo ás veces, retoma os códigos estereotipados usados pola pornografía. E todo isto para cuestionar a imaxe tradicional da identidade feminina, para facer fincapé na beleza artificial e efémera que se prodiga nos medios de comunicación, para exaltar o narcisismo cun cariz totalmente provocativo e, en definitiva, como dixo Octavio Zaya dela, para indagar a fondo na «psicofantasmía do desexo». A selección de fotografías que mostramos na exposición *El sueño erótico*, realizada no Centre d'Art la Panera a fins de 2004, tena a ela mesma como protagonista, así como tantas das súas obras que mostran a súa fascinación polas diferentes identidades que habitan en cada un de nós e, xa que logo, o seu traballo vai encamiñado a mostrar as estratexias que acotío utilizamos para resaltar esas múltiples identidades, ou ben, como acontece en tantos de nós, para tratar de minimizalas, cando non de eliminalas completamente. Outro proxecto de Ana Laura Aláez destacable neste contexto é o «prostíbulo» que realizou no marco da exposición *Sade*, na Galería Juana de Aizpuru de Madrid en 1999. Trátase dunha habitación decorada cunha estética oriental e que ela define como unha instalación en que expón a súa intimidade e vende os seus sonhos: «un espazo metafórico para o relax. Un contexto confortable para o sexo e o sono reparador». Unindo sentido do humor e mais ironía, rexeitando o medo e valéndose abertamente de estratexias publicitarias para admitir que lle «gusta posar diante da cámara, pola súa capacidade de ordenar o caos, de enfocar unha realidade inventada e baixo control. Tras esta especie de rito de destrución e reinvencción solapada, a túa persoa voa, figuradamente, polos aires». En definitiva, é totalmente consciente das posibles críticas ao seu traballo pola carga egocéntrica que se lle pode achacar e pola posible ambigüidade do seu discurso, pero, quizais sexa precisamente o feito de moverse neste espazo tan ambivalente o que fai atractivo o seu traballo.

Unha nudez totalmente oposta nas formas, pero quizais igual de provocadora nos resultados, é a que practicou desde os seus inicios Esther Ferrer, aínda que sen dúbida partindo de puntos de vista moi distintos. Ela mesma asegura que empezou cos autorretratos porque, nun principio, quería traballar sobre o corpo mediante a fotografía, con todas as partes do corpo: «Comecei a dicirlles aos amigos se me prestarían os seus corpos. Quería traballar co corpo, non necesariamente co meu corpo. Non quería que tivese demasiado que ver comigo.

Pero todo se volveu difícil, porque eu quería cortar, pegar, manipular fotos de caras e partes do corpo, e a xente á que lle pedín ser modelo foi reticente, ás veces ata tiveron reaccións supersticiosas [...]. Por iso decidín que tiña que facer este proxecto co meu propio corpo, a miña propia cabeza, o meu propio sexo, etc. Era consciente de que iso cambiaría a miña maneira de traballar e, sobre todo, de que ía cambiar a interpretación que o espectador podía darlle ao meu traballo»<sup>4</sup>. E deste razoamento xurdiron proxectos como *El libro del Sexo*, *El libro de las cabezas* e *Autorretrato en el tiempo*, serie fotográfica, esta última, dunha dilatada extensión no tempo e que mostra sen paliativos o paso dos anos no rostro endurecido da artista. Así e todo, a súa aposta diante do público está sempre moi clara e definida, e malia que poida traballar co seu propio corpo, non defende un traballo interiorizado senón todo o contrario, posto que para ela o acto de mirar é o que lle interesa fundamentalmente ao realizar as súas *performances*: «a arte de mirar e ver, os outros mirándome a min e eu mirando os outros» e engadía: «Realizar *performances* fixome ver os demais de forma diferente. Miro a alguén, a persoa mírame, e de súpeto xorden moitas cuestións, moitos interrogantes, empezando polo máis simple, pero o máis fundamental, no ámbito da *performance*. Quen é o que mira a quen? Só hai un que mira? [...]. Esta tensión de miradas, a complicidade do que mira, é interesante, especialmente cando se prolonga no tempo»<sup>5</sup>. E, de aí, o paso seguinte foi que as súas accións puidesen ser realizadas por ela mesma ou ben contando coa colaboración doutras persoas, como no caso de *Íntimo y personal*, onde as medicións corporais pode facelas sobre o seu propio corpo, sobre o doutra persoa ou ben propón que se fagan en grupo. Isto é o que acontece tamén con *Por el camino de ida y vuelta*, acción en que unha persoa atravesa un espazo de dereita a esquerda, vestida, logo volve atravesalo en sentido contrario, espida. Pero tamén propón esta *performance* para que sexa todo un grupo o que realice a acción e que os participantes vaian quitando as prendas unha a unha.

A provocación que se mantén no seu traballo, sen dúbida reminiscencia da súa actividade inicial co grupo ZAJ, pode apreciarse, de xeito moi evidente e cunha carga de crítica corrosiva aos sistemas de poder falocéntricos, nos seus

---

<sup>4</sup> Véxase Marianne Bech, 2001-2002, p. 35.

<sup>5</sup> Véxase Marianne Bech, 2001-2002, p. 33.

obxectos, «xoguetes educativos». Con eles critica duramente os conflitos bélicos e un feito terrible como o é o uso da violación como arma de guerra. Pero tamén noutros obxectos manipulados como en *Desviación de la pornografía al servicio del arte* (1985), Esther Ferrer fai referencia ao absurdo da nosa sociedade e trata de engadirilles máis elementos absurdos ao que xa por si só é absurdo, aínda que coa clara intención de denunciar a falocéntrica necesidade de control.

Movéndose nun ámbito que, como elas definiron, trata de desarticular os discursos que sosteñen a hexemonía da heteronorma no campo das representacións identitarias, Cabello/Carceller no seu proxecto *En construcción (capítulo 2)*, mostrado no Centre d'Art la Panera a fins de 2004, presentaron o vídeo *Instrucciones de uso. Manual ilustrado para un uso de la masculinidad*, no que facían fincapé no «recoñecemento da masculinidade como unha construción cultural, como un modelo de comportamento que se pode adaptar a calquera corpo humano, independentemente do seu sexo biolóxico», e para iso desenvolveron un manual de xestos masculinos, sobre a acción de sentarse, ler, esperar ou vestirse, con cuxa aplicación podía conseguirse unha correcta imaxe masculina. E con *Casting: James Dean (Rebelde sin causa)* dezaseis mulleres interpretaban unha escena desta película tratando de parecerse o máis posible ao seu protagonista. E neste proxecto aparecen dous aspectos básicos no seu traballo, o cine, como transmisor de modelos de comportamento de fondo calado na sociedade –como tamén o fixera no seu momento Eugènia Balcells–, e o constante intercambio de xéneros entre os seus protagonistas, para centrarse nalgúns dos estereotipos que operan na construción dunha masculinidade dominante, así como investigar esas estruturas de poder que dividen os xéneros e que, xa que logo, actúan como opresores na sociedade, avogando así por identidades alternativas ás hexemónicas. Como pode apreciarse nas imaxes, o seu proxecto, instalado no espazo do Centre d'Art la Panera, convertía a súa arquitectura en pequenas salas de exhibición cinematográfica nas que as imaxes estaban presentes, pero tamén aparecían as butacas baleiras, xusto despois da proxección dunha película, uns intervalos temporais para elas cheos de contido, ao situarse antes e despois daquilo que nos «educa», ou quizais poderíamos dicir «maleduca», a través do cine.

O traballo de Cabello/Carceller tivo unha incidencia especial na cidade de Lleida e, como nunha exposición presentada anteriormente na que se trataba



de seguir insistindo nun «non á guerra», a súa posición fronte á arte e á sociedade serviu para reivindicar diante dos grupos que nos visitaban, especialmente os adolescentes, un respecto absoluto pola liberdade sexual e diante da diferenza de xéneros.

Para finalizar falarei dun último traballo, o de Fina Miralles, unha artista que, a principios da década dos setenta, realizou unha serie de propostas en que establecía estreitos vínculos entre o corpo feminino e mais a natureza, fusionándose con ela, adoptando unha posición crítica fronte á súa destrución, no que sería un incipiente punto de partida ecoloxista. Fronte á grandilocuencia das magnas propostas de *land art*, impulsadas por artistas norteamericanas como Gina Pane ou Ana Mendieta e tamén por Fina Miralles neses anos, empregaron a intimidade do propio corpo, fundíndose coa natureza, para revisar a propia identidade. Na serie *Relaciones* (1975), conectaba o seu corpo con elementos naturais, cubríndoo con pedras, terra, area ou palla, relacionando o corpo coa auga da chuvia, do mar, coa herba, ou cos catro elementos dunha vez. No proxecto *El árbol*, dese mesmo ano, concedíalle a unha árbore personalidade humana, vestíndoa, falando con ela, paseándoa, colocándolle «froitos de pedra» ou «ramas de lodo». Tamén era sumamente interesante como ela se relacionaba coa árbore noutra serie titulada *El árbol y el hombre*, na que aparecía subida a unha árbore, atada a ela, colgada dela ou dirixíndolle unhas palabras. Vendo o título que lle deu a este traballo, podemos intuír como neses momentos as cuestións de xénero aparecían esporadicamente e as reivindicacións feministas existían, pero non tanto como unha cuestión ideolóxica plenamente asumida e, xa que logo, digna de defender, como xa se manifestaba nos contextos norteamericano e mais europeo, senón como un logro social que conseguir, dado sen dúbida o especial momento que se vivía en España, nos anos finais do franquismo, con tantos retos sociais por diante que o país pretendía superar.

E o seu traballo móvenos a reflexionar sobre o papel que a natureza xogou nestes últimos anos na obra de artistas, como veremos a continuación de Marina Núñez, que nos falará sobre a importancia da natureza no seu traballo. Unha natureza que, se no caso de Fina Miralles era reivindicada nos seus aspectos máis físicos e naturais, no de Marina Núñez se converte nun marco idóneo no que se xeran visións oníricas, ás veces apocalípticas, nas que tanto se denuncia o medo feminino, como apreciamos o horror tras unha catástrofe natural.

Por último e volvendo aos comentarios iniciais, non se tratou tanto de establecer influencias entre xeracións de artistas, como de descubrir intereses comúns, puntos de partida similares e de observar como, ao longo de máis de tres décadas, o papel xogado por aquelas artistas puidera ter sido moito máis decisivo en xeracións máis novas, se o seu traballo puidese desenvolverse con normalidade e non tendo que seguir as súas traxectorias noutros países, ou ben tendo que abandonar irremediabilmente o seu traballo.

**BIBLIOGRAFÍA**

- AA.VV.: *Alicia Framis. Works 1995-2003*, Artimo, Amsterdam, 2003.
- ÁLVAREZ BASSO, C.: «Una conversación con Eugènia Balcells», en *Eugènia Balcells. Sincronías*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1995, p. 86-87.
- BASSAS, A.: «Fina Miralles: natura, cultura i cos femení, una perspectiva des del gènere», en *Fina Miralles. De les idees a la vida*, Museu d'Art de Sabadell, 2001, p. 92-107.
- BECH, M.: «It's all about looking. Interview with Esther Ferrer», en *Esther Ferrer*, Museet for Samtidskunst, Roskilde/Denmark, 2001-2002, p. 33-35.
- BONET, E.: «Escoli», en *Eugènia Balcells*, Universitat Autònoma de Barcelona, Departament d'Art, Bellaterra, 1979, p. 7.
- SOLANS, P.: «La acción como reacción», *Lápiz*, Madrid, n.º 244, 2008, p. 49-67.



Relatorio

**ARCHIVO F.X.: DISPOSITIVO,  
MÁQUINA, RELOXO**

**Pedro G. Romero**

Artista visual



Durante o ano 1999 decidín estender o meu traballo coa forma dunha institución. Era unha intuición, aínda non me decatara de certas consecuencias que determinarían o propio traballo tras tomar esta iniciativa. A decisión tiña unha motivación dobre. Nos últimos anos dos noventa desenvolvín o proxecto *El fantasma y el esqueleto* (Romero, 2000), que, baixo o paraugas de Arteleku, atravesaba un híbrido institucional de museos, universidades, produtoras, galerías, casas da cultura, fundacións, deputacións, arquivos, agrupacións cidadás, grupos políticos e asociacións de difícil clasificación<sup>1</sup>. Por máis que entendese o traballo do artista como o de produtor (Benjamin, 2004), observaba que as mesmas accións se dispoñían e lían de tan diversos modos que non me foi difícil chegar á conclusión de que era a institución a depositaria das leis de visualización, lectura e interpretación sensible do traballo da arte. Parecíame unha conclusión inmediata. Só unha relación de paridade, de institución a institución, permitiría que o traballo da arte conservase toda a súa potencia. Non todas as institucións son iguais, é certo. A vontade de distribución propia do traballo da arte víase freada moitas veces pola capacidade de xerarquización do poder institucional. Non era pouco que, cando menos nun principio, se establecesen mecanicamente relacións de paridade.

É notable outra preocupación que xa tiña daquela:

Las pretensiones de convertir el arte en vida, la vida en arte llegaron de los artistas cuando esto estaba siendo ya una realidad social, política, económica. De todo el proceso de desmaterialización de la obra de arte, el mundo –el artístico primero, después el otro– sólo aprendió a como convertirlo todo, hasta la más nimia, vulgar y democrática situa-

---

<sup>1</sup> Ademais de Arteleku, tamén se implicaron institucións como a Diputación de Granada ou a Universidad Internacional de Andalucía, os concellos de Hondarribia e Fuenteheridos, o Koldo Mitxelena, a Facultad de Bellas Artes de Cuenca, o Centro Cultural Montehermoso, BNV producciones, Estudio Mar Lisson, a CNT, Agustín Parejo School, El muerto vivo, Archipiélago, Artefacto, Gratis, El Refractor, Preiswert... Non poderíamos considerar o traballo na arte de Isidoro Valcárcel Medina unha institución?

ción, en mercancía. Así nos encontramos con la insistencia de ir cercenando y cercenando, cada vez más, los espacios de la vida. ¿Qué momento nos queda sin que un artista haya echado sobre él su mirada para transmutarlo inmediatamente en algo que no se sabe muy bien para qué sirve pero que sí sabemos por qué podemos cambiarlo, dónde podemos venderlo? [...]. Pasear por el campo, charlar con los amigos, tomarte unas copas solo, el silencio de la tarde, una obscenidad secreta, todo peligra, pues los artistas, vanguardia de la industria, están dispuestos a colonizar cualquier territorio (Romero, 2000).

Este fragmento dunha das dez *Les song* –xogo de palabras entre o francés e o inglés: «leccións», pero tamén «cancións»– que publiquei en *El fantasma y el esqueleto*, dá boa conta dunha obsesión determinante daqueles días. Os artistas convertidos noutra cousa, vangarda do capitalismo financeiro –do que David Harvey (Harvey e Smith, 2005) chama renda monopolista–, reificando en mercancía todo aquilo que tocan, non xa o ouro de Midas, a mercadoría que reina neste mundo de marabillas. Pero non se trataba de renunciar a este traballo –quizais o traballo da arte: internarse no territorio do non coñecido–, senón de inutilizar a efectividade desta ferramenta como vangarda do mercado, introducirse no descoñecido non é necesariamente colonizalo. Pero non podemos ser inocentes, sempre queda un resto e se abre unha porta. Non hai acción sen práctica instituínte. Tomemos, daquela, conciencia dese movemento, desa consecuencia. No amplo marco de relacións que fixa actualmente o traballo da arte, cómpre que traballemos ese amplo marco e os seus límites, é dicir, a institución, ou mellor, as institucións.

Noutro dos textos destas *Les songs* facía notar a presenza, cada vez maior, de películas e series de televisión de policía, que teñen espazos de arte como protagonista escenográfico<sup>2</sup>. É máis, todo un xénero do cine de psicópatas enfronta, de feito, a policía cun artista conceptual, pois así se comporta o criminal. As súas fontes documentais están claras: novas mitoloxías, fetichismo realista, *art brut*, «accionismo vienés», *fluxus*, *arte povera*... No teñen Damian Hirschst ou

---

<sup>2</sup> Unha ollada á televisión nesta semana de agosto de 2008: luns: capítulo XVII *CSI. Las Vegas*; martes: *Perigosamente xuntos*, 1986, de Ivan Reitman; mércores, *O coleccionista*, 1965, de William Wyler; xoves: *Coacción a un xurado*, 1996, de Brian Gibson; venres, *Seven*, 1995, de David Fincher; sábado, *Camión de retorno*, 1991, de Dennis Hopper; e domingo: *Un caldeiro de sangue*, 1959, de Roger Corman.





Archivo F.X.



Archivo F.X.

Santiago Sierra ou Mathew Barney ese perfil de criminais? Non me vou parar agora no Método Morelli<sup>3</sup>, ese substrato común, no xeito de figurar e representar, da policía e a historia da arte, da psicanálise e a antropoloxía, pero cómpre mencionalo. O que me interesa é a dicotomía básica que estas películas provocan, ao identificar o espectador cun policía que se fascina e identifica co criminal, e por iso é que o persegue, e por iso o argumento, a modo de «MacGuffin», é un camiño de coñecemento, e por iso o policía atrapa sempre o criminal –fóra de que se triunfe cunha ou dúas secuelas. A identificación do traballo do artista co criminal, a parte maldita que caricaturizaría o propio Bataille, é unha simplificación. É certo que o funcionamento do traballo do artista nas sociedades poscapitalistas o sitúa na figura do criminal. Toda a mecánica do sistema produce –a escenografía é a mesma: museos, galerías, o misterioso estudio do artista onde este acumula os restos das súas vítimas...– un tipo de traballo dependente do valor de cambio da mercancía que se vai recargando na concatenación

<sup>3</sup> Giovanni Morelli desenvolveu un método de autenticación de obras de arte baseado nos pequenos detalles, onde o artista relaxaba a súa atención e se expresaba de xeito automático. As súas obras están compostas de atlas de dedos maimiños, lóbulos da orella, comisura dos labios, etc. Conan Doyle, Freud, Warburg ou Lombroso inspiráronse no seu método. Unha aproximación ao método indicial pode verse en Carlo Ginzburg (1999).

de retóricas varias: medo e desexo, acumulación e consumo, precariedade e autoridade, publicidade e misticismo, etc. Pero onde se produce o verdadeiro traballo é no policía, o autor omnisciente do relato. O policía é a institución. Conformarse co papel de artista –mero monicreque que funciona como cabeza de turco da narración– nesta película é perder a posibilidade de traballar coa linguaxe nun corpo a corpo de friccións produtivas, ao cabo, o traballo da arte.

Pero, en que facultade de belas artes, obradoiro de arte ou foro social pode triunfar a afirmación de que o verdadeiro traballo da arte é o de ocupar o espazo da policía? Afortunadamente, Jacques Rancière (1996) bríndanos unha distinción fundamental entre policía e política, na que se opoñen ambas as dúas especificamente, dous mundos nun só. Superando a definición de baixa policía –aqueles que reparten labazadas nas manifestacións, segundo a definición do propio Rancière–, o filósofo francés intentou desfacer o malentendido polo que se pensa que o conxunto de procesos mediante os que se efectúan a agregación e o consentimento de colectividade, a organización dos poderes, a distribución dos lugares e funcións e os sistemas de lexitimación destas distribucións é a política, cando iso sería exactamente a policía, mentres a política, precisamente, é o que pon en cuestión, a cada momento, esa orde, esa institución. Hai un *arkhé*, un mandato que organiza o mundo –como un arquivo<sup>4</sup>–, proceso que leva a cabo a policía, e unha política que trata de transformar esa orde, basicamente como anarquía, *an-arkhé*. Nese sentido, política e policía están intimamente ligadas polo enfrontamento necesario, a fricción, o desaxuste, o antagonismo. En potencia, o traballo da arte é político, no sentido de Rancière –traballo no descoñecido, o anónimo, o invisible– pero calquera movemento, calquera aceno que ofrezca, dea, faga, produza, calquera intento de presentar, de nomear, de mirar aparece inmediatamente policía. Unha policía que non é a nosa, que non é a amiga, que non son os bos. A repartición do sensible que devén calquera aceno artístico –un aceno de linguaxe mínimo que permite unha mirada sobre algo no mundo– non pode deixarse administrar policialmente sen máis, non hai efectividade política de arte se non aspira a situarse fronte á policía, ou cando

---

<sup>4</sup> Os termos «arquivo» e «anarquía» participan da raíz etimolóxica grega «*arkhé*» –que significa «mandato», e así «archivo», con mandato, e «anarquía», sin mandato–; non deixa de resultar un principio de contradición. Así Boris Groys, lendo a Bataille, establece que a destrución de arquivos significa a inmediata inclusión no arquivo dos arquivos destruídos (Groys, 2008).



Archivo F.X.

Archivo F.X.

menos moverse nesa dirección, aínda a custa de quedarnos sen crime, sen cadáver. Unha arte política é aquela que mostra a aberración do sistema policial que o está administrando. Pero deixemos por un momento aquí estas consideracións.

Ata o de agora fun certamente ambiguo: a fundación dunha cousa ou a propia cousa fundada: a «institución». Pero, en que sentido? Cada unha das organizacións do corpo social ou os organismos públicos; a colección de regras ou principios dun saber, dunha arte; a partición das cousas, a súa clasificación e uso. Deixemos que o campo semántico se amplíe. Traballar a institución é saber como están conectadas estas significacións.

Recapitulemos, daquela. Baixemos ao mundo. Vaíamos por partes. «Institución», como cada unha das organizacións do corpo social ou os organismos públicos. Tomemos un marco económico cultural como o noso; reflírome ao Estado español na súa configuración actual. A emerxencia artística está nas mans privadas e a súa produtividade, nas públicas. Serei un pouco bruto nestas descripcións. Os chamados artistas novos –é dicir, traballadores en precario na fábrica da arte–, con formación universitaria ou sen ela, apenas teñen outra oportunidade que a que lles ofrece un mercado regulado por galerías dunha gama infinita, pero que xeralmente andan tamén en precario. Os museos e as súas distintas administracións regulan ese mercado con máis pena que gloria. A debilidad institucional –debida a diversos factores: falta de tradición, parcelación autonómica, criterios cambiantes, etc.– non aguanta a presión do mercado e



Archivo F.X.



Archivo F.X.

ARCO, a feira de arte contemporánea, converteuse no factor modular do traballo da arte. Ademais, aínda é incipiente o fenómeno para *Privatizar a cultura* (Chin-tao Wu, 2007), tal e como nos advirte a profesora Chin-tao Wu: unha certa lóxica fai que a empresa privada se apodere da cultura visual na época do espectáculo, xa que ambas as dúas se construíron con apoio mutuo. E non se trata só do caso Guggenheim en Bilbao. Se ben o modelo francés, adoptado ata o de agora polos ministerios de Cultura, e o atraso institucional inherente a unha democracia nova están a atrasar o fenómeno no Estado español, o reformismo que se aveciña, as boas prácticas, veñen fixándose no modelo dos *Arts Councils* da Gran Bretaña, que, tal e como se están a desenvolver nos últimos anos, son un caso flagrante de introdución das leis do libre mercado nas institucións públicas, como ben detalla Chin-tao Wu. «Institución», como cada unha das organizacións do corpo social ou os organismos públicos.

Pois ben, a opción do Archivo F.X. é polo sector público –enténdase ben, non crean que vou na procura dunha arte pública, nin reclamo un público, nin unha rotonda en que colocar a miña última ocorrencia–, porque sexa no sector público, nas súas articulacións diversas, onde se resolvan as novas estruturas da fábrica da arte. Evidentemente, non estou a facer unha defensa da estatalización, aínda que si un ataque contra a «mercantilización».

E non é só a defensa das institucións públicas, tamén hai dereitos particulares e mínimos. Non se trata de traballar para facer máis comfortable o piso de

Archivo F.X.



trinta metros cadrados, senón de loitar polo dereito a unha vivenda digna para todos. Que a articulación entre diversos sectores –universidade, galerías, fundacións, foros sociais, minorías cidadás, etc.– se dea nun sector público, nunha marxe de decisións pública. Que as distintas transformacións –gra de autonomía das institucións, asunción de novas formas de traballo, independencia sectorial, espazos de reinvencción institucional, etc.– se discutan no que ata o de agora entendíamos como sector público.

Non só é o meu traballo co Archivo F.X. Ademais doutro vasto proxecto, a Máquina P.H., unha forma de traballar coa cultura popular, especialmente o flamenco, tamén o fago asiduamente con institucións –quizais por esa insistencia miña en falar de institución a institución. Coa Universidad Internacional de Andalucía, no equipo director de Unia arteypensamiento<sup>5</sup>, ou nos arquivos do MACBA e do MNCARS. Tamén formo parte da PRPC<sup>6</sup> (Plataforma de Reflexión de Políticas Culturais), que se creou en Sevilla ante o escándalo da BIACS e que segue a desenvolver o seu labor crítico. Como ven, un amplo abano de experiencias institucionais que non exclúe nin tan sequera territorios delincuentes –refírome ao *borderline* flamenco, claro está. Mesmo hai un par de anos, pasei pola experiencia de abrir e dirixir unha institución pública, o caS<sup>7</sup>, Centro de las Artes de Sevilla, onde despois de seis meses presentei a miña dimisión, aínda que, en realidade, nunca fora contratado formalmente. Alén das distintas

<sup>5</sup> Véxase <http://www2.unia.es/artpen>.

<sup>6</sup> Véxase <http://www.e-sevilla.org/index.php?name=News&catid=&topic=28>.

<sup>7</sup> Véxase <http://www.e-sevilla.org/index.php?name=News&catid=&topic=17>.

miserias e mesquindades que acompañaron aquela experiencia, o certo é que o que quixen poñer en marcha tiña que ver con ese entendemento do público que desde o traballo do Archivo F.X. viña observando. Tres meses antes de que o centro se lle presentase ao público preparei un detallado informe<sup>8</sup> sobre o seu modelo e funcionamento que se discutiu con Juan Carlos Marset –que daquela era delegado non electo de Cultura do Ayuntamiento de Sevilla e que foi premiado agora como director xeral do INAEM– ata que se aprobou. Non vou detallar agora o proxecto que abrangue moitos campos, desde a formación, colocando a experiencia pedagóxica no corazón do caS, ata un novo marco de traballo co sector privado –é dicir, as galerías– para que fixese o labor dos produtores. O plan económico fixouse para dous anos e establecéronse un teito e un mínimo de gastos. Todo se fixo, por esta parte, con suficiente antelación e previsión, o que non impediu o seu derrubamento. Hai moita miseria política –enténdase aquí como policial no sentido que lle dá Rancière á moca– que lles aforrarei. O caso é que, finalmente, entraron en fricción dúas concepcións distintas na reforma do público. Non dubido da vontade de Marset de modernizar as estruturas da arte na miña cidade, entre outras cousas porque estas eran inexistentes. Supoño que nos tres meses que pasaron entre a presentación do proxecto e o seu anuncio público tivo tempo de estudalo, polo menos sei que o fixo naqueles puntos que me discutiu. Pero, finalmente, a ambición do seu proxecto, inocular os principios do libre mercado na institución pública, loxicamente fixo que se aliase coa BIACS e outros axentes –a nova política especulativa de La Caixa, a construción turística da cultura cidadá e, tamén, a desleal competencia doutros sectores públicos como o CAAC– que estaban a desembarcar con desusado interese no campo de traballo das artes visuais en Sevilla.

Pero non era o Archivo F.X. o que dirixía o caS senón o cidadán Pedro G. Romero. «Institución», como cada unha das organizacións do corpo social ou os organismos públicos. Referinme aos organismos públicos, ao seu litixio tal e como son entendidos agora; un litixio que debe ser entendido como a súa transformación, claro. O Archivo F.X. é unha institución que en si mesma fai visible a aberración policial que a administra. Cando concorre no traballo con outras institucións –a Fundació Antoni Tàpies, o MACBA, o Ateneo, a Universidad

---

<sup>8</sup> Véxase <http://www.e-sevilla.org/index.php?name=News&file=article&csid=704>.

Autónoma ou a galería Joan Prats, por poñer diversos casos de institucións coas que traballamos en Barcelona– pode facelo, precisamente porque se presenta como algo oposto a estas. É dicir, non é unha figura legal, nin ten colaboradores estables, non se capitaliza, todo o traballo é distributivo, non ocupa espazo. Como a política á policía, ambas as dúas habitan o mesmo mundo pero con natureza absolutamente oposta. Isto é o que lle permite traballar en igualdade e non enredarse na cadea dos seus distintos dispositivos. Entendo que neses traballos sempre se transforma a institución. Sexa durante o período de traballo co Archivo F.X. ou, poucas veces, alén deste. Poden ser transformacións mínimas: conectando a unha rede ou novas redes paralelas á institución, abrindo novas categorías nunha colección arredor da idea de circulación libre, modificando o rexistro propietario por licencias *creative commons* ou regalando formas transversais do saber, alterando seminarios, obradoiros, conferencias, etc. Evidentemente, estou a falar do traballo do Archivo F.X. como dispositivo. Unha institución que traballa con outras e mantén con elas relacións de dispositivo. Deámoslle a precisa lectura *foucaultiana* que fai Giorgio Agamben:

llamaré literalmente dispositivo cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes. No solamente, por lo tanto, las prisiones, los manicomios, el panóptico, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas, las medidas jurídicas, etc., cuya conexión con el poder es en cierto sentido evidente, sino también la lapicera, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarrillo, la navegación, las computadoras, los celulares y –por qué no– el lenguaje mismo, que es quizás el más antiguo de los dispositivos (Agamben, 2006).

Así pois, atendamos tamén a outros denominadores da institución. «Institución», como a colección de regras ou principios dun saber, dunha arte. Vexamos. Unha definición estándar do traballo do Archivo F.X.<sup>9</sup> di así:

O Archivo F.X. opera arredor das taxonomías e clasificandos que relacionan a linguaxe e o real. A base para estas operacións está constituída por un vasto arquivo de imaxes da

---

<sup>9</sup> Véxase <http://www.fxysudoble.org>.

iconoclastia política antisacramental en España, entre 1845 e 1945, imaxes que se ordenan baixo un índice crítico de termos que proveñen das construcións visuais do amplo campo do proxecto moderno. Desde finais dos anos noventa, véñese traballando, quer recompilando imaxes e documentos que mostran a importancia que o fenómeno alcanzou no Estado español desde fins do século XIX ata mediados do XX, quer activando mediante seminarios e publicacións a reflexión sobre o tema, ou ben activando desde as prácticas artísticas, sociais e políticas a relevancia da iconoclastia como elemento constitutivo dos comportamentos e as formas da nosa comunidade<sup>10</sup>.

«Institución», como a colección de regras ou principios dun saber, dunha arte. Evidentemente, o desenvolvemento do traballo do Archivo F.X. toca, desde o seu labor máis básico, a práctica instituínte. A mecánica propia do seu traballo atende a unha colección de regras e principios. O seu labor é, en certo modo, automático, no sentido de que toda institución é unha máquina. Non se me escapa este uso abusivo dos símiles; «institución», como dispositivo, como máquina, pero non é o meu traballo, agora, proceder a unha meticulosa separación conceptual.

Debo referirme, outra vez, aos traballos de *El fantasma y el esqueleto*. A lectura do libro de Mary Douglas *Cómo piensan las instituciones* (1986) marcou definitivamente o modo de facer que acabaría por chamar Archivo F.X. Nunha liña que xa avanzaran Emile Durkheim, Max Weber ou Karl Marx, pregúntase pola mecánica de funcionamento dese pensamento suprapersoal que é a institución –desde o corpo social, en xeral, ata os seus órganos particulares– e como configura as relacións de produción, como lexitima cada unha das realidades e como determina o que aínda chamamos capacidade de subxectivación. Mary Douglas atende directamente ao noso presente; nin fai distincións estruturais entre primitivos e modernos (Weber, 1999), nin pensa que a modernización dissolve o carácter institucional do pensamento (Durkheim, 1996), nin adía a outro momento (Marx, 1972) o socialismo por vir, por exemplo, a efectividade dese pensamento institucional. Como ben sinala Agamben en *Que é un dispositivo?* (2006), o noso tempo concédelles unha desusada importancia ao vínculo subxectivo, ás construcións de subxectivación, ao movemento dos suxeitos.

---

<sup>10</sup> Véxase <http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?rubrique541>.



Pregúntase Luce Irigaray, no propio corazón da máquina de produción de subxetividade que é o posfeminismo, como se pode desenvolver unha «ciencia do suxeito» sen cuestionar o deseño masculino que construíu ese mesmo dispositivo, que deseñou o seu sentido. Non se trata de volver á obxectivación, pero, por máis que esta se dinamice coa forma máquina de subxectivación (Irigaray, 2007), deberían interesarnos por igual o suxeito que produce e a mecánica inherente ao propio dispositivo.

Se o traballo do artista non forma máis que parte dunha maquinaria maior, por que non ser donos da nosa propia máquina, dos nosos propios medios de produción? A pregunta é marxista e a resposta está implícita na súa formulación. O asunto estaría en saber que máquina é esa, de que máquina temos que ser os donos. Ou mellor, seguindo a Viktor Sklovski e outros formalistas rusos, como funciona esa máquina?

Nunha paisaxe visual dominada por ordenadores –que ben que lles chamemos así, ordenadores, no canto de computadores–, no século de Internet e a información, ao falar de máquinas entendemos que estamos a construír símiles cos produtos informáticos. Como di Boris Groys, *Deus ex-machina* tornouse en *Machina* como *deus*. Basicamente, é unha superstición xeneralizada, unha certeza común que ten nisto a súa importancia. Isto é así, esencialmente, porque se multiplicaron as conexións e se aumentou a velocidade. Pero, moitas veces, como lembra Noam Chomsky, non se trata dunha revolución no mundo do coñecemento comparable, por exemplo, á invención do marco visual da ventá, que se desenvolve en Europa a partir do século XIII. Non obstante, a imaxe é válida. A imaxe e todo o que transmite o seu imaxinario: comunicacións, interconexións, relacións, interactividade, etc. Ou tomemos outros modelos dispares: o *general intellect* descrito por Marx (1972) ou as máquinas de desexos acuñaas por Deleuze e Guattari (1985). Como ben describiu Durkheim en *Clasificaciónes primitivas* (1996), as máquinas sociais efectúan dous movementos básicos, dependentes entre eles, imposibles de economizar o un sen o outro: distribuír e xerarquizar. Xa se trate de bens, disposición de nomes ou categorías morais, a máquina institucional realiza esa táboa básica. Distribuír e xerarquizar, accións que teñen un repartimento desigual segundo que institucións ou modelos sociais. O movemento básico é ese, distribuír no canto de xerarquizar, aínda que se saiba que non existe movemento do un sen o outro.

A acción que prima é a de distribuír, mentres que xerarquizar é a súa inmediata consecuencia. O problema comeza cando se impón a xerarquía ao distribuír. Que as variables entre distribución e xerarquización dependan, para Durkheim e Mauss (1971), sobre todo de elementos emocionais e simbólicos é pertinente se falamos do traballo da arte. Establecida esta regra básica no funcionamento da máquina, distribuír no canto de xerarquizar, a importancia no funcionamento de calquera das súas institucións é moi significativa. Como di Mary Douglas, as institucións non pensan por si soas, non teñen obxectivos propios nin se crean a si mesmas, pero si se repiten por homoloxía. É dicir, unhas institucións tenden a funcionar como as do seu contorno, emúlanse e imitan os comportamentos, igual que cando entendemos a institución como órgano suprasocial, o conxunto de institucións. Por iso, conservar a regra básica é primordial. O xogo xeral de institucións non é totalitario, nin tan sequera naquelas ditaduras que aspiran a realizalo.

Por iso é tan problemática a figura institucional, o modelo dun corpo sen órganos. Non é que queira traer aquí os xogos de palabras de Žižek na súa lectura de Deleuze, *Órganos sin cuerpo*, onde o francés dicía *Cuerpo sin órganos* (Žižek, 2006). Trátase de volver a Artaud. Somos corpos sen órganos como suxeitos e órganos sen corpo ao agregarnos como suxeitos na comunidade, ao obxectivarnos. Tanto Deleuze como Žižek son conscientes desta ambivalencia por máis que se desprace ambiguamente nos seus discursos, sobre todo, no uso que se lles dá aos seus discursos. Deleuze é consciente de que Artaud aínda refire unha dialéctica do un e o múltiple. As relacións entre distribuír e xerarquizar non son pares, senón múltiples, pero non son tampouco infinitas. Cando Bataille casualmente se atopa con Artaud, nunha das súas saídas do manicomio de Rodez, este dille con breves palabras: «Estou de acordo con vostede, Georges, sigo os seus textos e apoio a súa idea de facer triunfar un fascismo mexicano». Bataille anota: «as consecuencias de superar a dialéctica». Non pensa nas palabras dun tolo, senón nun efecto da teoría.

Como ben dicía Michel de Certeau, a táctica –a trampa, o truco, o engano, o «sirleo», etc.– é lexítima entre o desordenado e a organización, entre o populacho e a Coroa, a Igrexa, a Administración. Entre institucións iguais, empezar a falar é, en certo modo, estar de acordo. Dúas institucións falan sempre de ti a ti, cun antagonismo que é inherente á súa propia configuración como institución e non

depende de que unha sexa máis forte que a outra. Nin tan sequera as institucións marxinais perden ese carácter. Clement Rosset escribiu con acerto:

Cualquiera que tenga la ocasión, por suerte o por desgracia, de penetrar un momento en la sociedad de los truhanes, de hablar allí en nombre propio o simplemente de escuchar las discusiones que allí se libran, no puede dejar de asombrarse por un rasgo tanto más sobresaliente cuanto que es *a priori* el más inesperado. Me refiero al contenido siempre altamente moral del debate, un poco sorprendente viniendo de gentes que dedican su tiempo a engañar, robar o asesinar. No queda más remedio, sin embargo, que rendirse ante la evidencia: aquí se trata únicamente de lo que está bien y de lo que no está bien, de lo que es conveniente y de lo que no lo es, de lo que se hace y de lo que no se hace (Rosset, 2008).

Por iso é básico escoller ben as institucións coas que se traballa. A homoloxía é un labor de transformación, que lles afecta ás institucións cando poñen en común o traballo. O Archivo F.X. propón moitas veces seminarios, obradoiros, laboratorios de arte. Ás veces é unha institución mediadora. Por exemplo, sitúase entre unha grande institución, a universidade, e un centro social «okupado». A tendencia actual é que a fricción institucional trata de levar a meirande parte das actividades ao espazo marxinal, para lexitimalo, protexelo ou fortalecelo. Está claro. Pero a autonomía non pode vir da «fetichización» dun espazo, dun público. Ademais, no seo da institución central, a universidade neste caso, non se producen contradicións. Hoxe hai un certo sentido caritativo na institución forte, á que non lle importa satelizar accións –é máis, case o prefire–, actividades complementarias que non lle afectan ao centro académico, que non poñen en cuestión a súa condición de absoluta centralidade. Convencer ao centro social de que «okupen», aínda que sexa por unha semana, o espazo da universidade –mesmo ritualmente, cos seus diábolos e os seus cans abandonados, como afirma Manuel Delgado– resulta unha tarefa ardua. A marxinação despolitiza, que di Marina Garcés. As marxes despolitizan, cómpre levar a cuestión a lugares centrais. Distribuír no canto de xerarquizar. Non se trata de substituír un lugar central por outro, senón de darnos dous, tres, mil lugares centrais. Sería inxenuo pensar que darlle só ao centro social ocupado a centralidade traballe en prol desa centralidade máis distributiva, ni tan sequera a niveis mínimos de visualización ou representación.

Resulta difícil traballar en ou coa institución cando un non sabe que, en canto que traballa, é propiamente institución. Unha das leccións sobre Bataille que Maurice Blanchot nos brinda en *La comunidad inconfesable*<sup>11</sup> di que traballar en prol dunha comunidade á que nunca se poderá pertencer é case unha versión do chiste de Marx, Groucho: nunca pertencerei a un club en que eu poida ser admitido... Precisamente esa porosidade, inclusión e exclusión, é parte do traballo coa institución, coa comunidade. Aínda que, en certo sentido, a comunidade é unha especie de institución cuxo cemento é irracional ou, en palabras de Bataille, relixioso. Pero, como apostila Jean-Luc Nancy, «fe» é «fianza»; «credo», «crédito»... Retomaremos este vínculo ao final.

Toda política, cando sae do espazo do anonimato, da súa anomia, é policía, cando menos unha parodia da policía. É verdade que hai algo de parodia, de comicidade nese funcionamento do Archivo F.X. como institución. «A historia só se repite como comedia», dicía Marx, esta vez Karl. Tomemos esta sentenza polo lado produtivo. É certo que a revolución se repite como carnaval, un distanciamiento da violencia, do real. O dobre do real, o seu enganche, o seu hiato, a súa conexión son preferiblemente cómicas, tremendamente cómicas. O humor é a forma de ligazón lexítima, desde o meu ver, imprescindible, necesaria. O humor é, desde logo, unha produción da crueldade, pero non dubido da eficacia dese segundo estadio. Entre os efectos performativos da peza de Ligia Clark *Cabeza colectiva* (AA. VV., 1998) está a risa. Trátase dunha gran cabeza depositaria de todo tipo de obxectos, de todo tipo de individuos: prendas, doces, cartas de amor, pequenos fetiches, recordos, *souvenirs*, etc. A cabeza sae a pasear de forma festiva, intercambian as súas regalías cos paseantes, especialmente cos nenos que no podían máis que rirse do cabezudo. De todos os habitantes do artefacto, os que rin levan a dirección da camiñada, o teor do vínculo, a vibración do sombreiro.

Estamos en crise. Bendita sexa, se ata Antonio Negri coincide con Carlos Slim, o multimillonario: «en tempos de crise atopamos as mellores oportunidades». Supoño que os dous non se refiren ás mesmas oportunidades. A tendencia natural en tempos de crise é a de fortalecer as institucións fortes e facer cambia-

---

<sup>11</sup> Véxase M. Blanchot (2002); este libro, movido polo texto de Jean-Luc Nancy (2001), provocou asemade unha serie de consideracións en Giorgio Agamben (2006).

lear as incipientes. Sería desexable o contrario, imaxinar novas formas de institución como xeito de resolver a crise. Non se trata só de xestionar o excedente. É doado, en tempos de bonhomía económica a sociedade permítese a posibilidade de reinventarse, de ser tolerante, de darse magnificencia. Por exemplo, a universidade sateliza os seus excedentes, como dicía antes, dedícase a diversas actividades complementarias, sateliza as súas accións, apoia a súa axenda nómade. Calquera cousa no seu hipotético ministro de Asuntos Exteriores, nada que lle afecte ao seu Ministerio do Interior.

Pero non, o traballo agora, afondando na crise, pasa por forzar esas novas formas de institución. Na nosa configuración actual nin o Estado pode abandonarse ao fluxo de capital nin a solución social pasa por deixarse mexer nas inercias do mercado, ao cabo, factor crítico desta crise, valla a redundancia. A crise é o estado ideal de reinvencción, máis aínda cando estabamos a traballar en poñer en crise o que pasaba, digamos, por facer da crise –capitulación e crítica– a normalidade. O traballo da arte é sempre un traballo para a crise. A crise da institución é parte do traballo da arte, o seu sentido político. Pero tampouco hai ferramenta ningunha como a da arte para xestionarse en terreos pantanosos, descoñecidos, sobreviventes, Ningunha ferramenta como a linguaxe da arte para crear novas institucións. Arte esencialmente como práctica instituín-te. Se se quere, é este o seu sentido policía.

«Institución», finalmente, diciamos máis arriba, que era a partición das cousas, a súa clasificación e uso. A que se dedica exactamente o Archivo F.X.? En todo este tempo, produciu un intenso labor arqueolóxico e numerosos experimentos sobre as distintas operacións que a iconoclastia leva a cabo para, dalgunha maneira, lexitimar boa parte da nosa percepción do real. Esas ferramentas constitúen un caudal, teórico e práctico, de achegas ao mundo que o Archivo F.X. lle quere aplicar ao noso contorno máis inmediato. Por unha banda, e seguindo a definición –o transcurso do propio proxecto foi aumentando os significados das súas siglas, o efe e o xe– do Archivo F.X. como «File X», arquivo do inclasificable, do descoñecido, do oculto, presenta os contidos propios do arquivo, o conxunto de imaxes clasificadas e as súas taxonomías, tanto como dispositivo dixital, debidamente informatizado –pode consultarse [www.fxysudoble.org](http://www.fxysudoble.org)–, como en reproducións gráficas e follas de libre circulación de distintos formatos. Por outra banda, e seguindo a definición do Archivo F.X. como «FX»,

é dicir, Efectos Especiais, aparecen traballos, textos e discursos realizados nestes anos nos distintos seminarios, obradoiros e laboratorios que ao abeiro do arquivo se realizaron. É dicir, toda a súa potencia pedagóxica, o seu labor no ensino e a aprendizaxe, a maneira tamén de desenvolver os traballos. Nesta liña, o Archivo F.X. comezou tamén a publicar unha serie de boletíns. A idea non é outra que comunicar, difundir, divulgar algúns dos traballos que nestes anos se elaboraron no Archivo F.X. Finalmente, e seguindo a definición do Archivo F.X. como  $f(x)$ , función de  $x$ , no sentido que a ciencia matemática lle dá ao termo –e da que con tan bo criterio abusa Jaques Lacan–, no tocante á relación entre dúas magnitudes, de modo que a cada valor dunha delas lle corresponde un determinado valor da outra, pero tamén de «función», no sentido que destacaban os teóricos da órbita do Formalismo Ruso –Sklovsky, Bajtin, Propp–; non importa tanto o que son as cousas, senón máis ben como funcionan. O Archivo F.X. funciona, daquela, como un conxunto de saberes, de prácticas e ferramentas positivas que se lle poden aplicar a unha realidade. Así, traballamos sobre a cidade no proxecto *Archivo F.X.: La Ciudad Vacía*. Nestes días, está por aparecer a súa resolución, na publicación *Archivo F.X.: La Ciudad Vacía: Política* que, como o resto do proxecto, produce a Fundació Antoni Tàpies. De modo similar, comezan agora uns traballos sobre a violencia baixo a rúbrica *Archivo F.X.: Una Violencia Pura*, con distintas institucións do País Vasco.

«Institución», como a partición das cousas, a súa clasificación e uso. Efectivamente, o Archivo F.X. fai institución desde as súas operacións máis básicas. O «pensar é clasificar» de George Perec (1986), claro. Partición, repartición, uso. Estritamente, o arquivo que é o Archivo F.X. non resulta de grande utilidade fóra da súa institución. O procedemento base, a aleatoria relación entre unha imaxe, que vén do arquivo de imaxes de iconoclastia, e a súa entrada, que chega do amplo tesouro da vangarda moderna, segue unha mecánica parecida ás duplicacións fonéticas de Raymond Roussel (1973). Produce moitos sentidos, pero non é inmediatamente eficaz para historiadores da arte ou oficinas da memoria histórica, por exemplo. Tanto con uns como cos outros o Archivo F.X. ten traballado, pero doutra forma, colaborando directamente nas súas funcións, non hipertrofiando o seu traballo baixo o rédito certo da arte. Basicamente, o substrato do traballo pasa por un xogo case sen sentido, *non sense*, cambio de sentido, desviación, suspensión do sentido. «Institución», como a partición das cou-

sas, a súa clasificación e uso. A súa utilidade non é, efectivamente, a comunicación. O traballo da arte ten un *plus* semiótico, un máis alá da inmediata comunicación. Funciona como algo que se comunica, claro, pero non se trata diso exactamente. Non é nada difícil, é algo bobo as máis das veces. O traballo da arte quizais consista en facer produtiva esa lixeireza, dobrez, bobada. Utilizo moito a definición que fai Agamben de *gag*:

...en el significado propio del término, que indica sobretodo algo que se mete en la boca para impedir la palabra, y después la improvisación del actor para subsanar un vacío en la memoria o una imposibilidad de hablar [...]. La definición de Wittgenstein de lo místico, como el mostrarse de lo que no puede ser dicho, es, literalmente, una definición *gag* [...], de *gag* que exhibe el lenguaje mismo, lenguaje como un gigantesco vacío de memoria, como un incurable defecto de palabra (Agamben, 2001).

Trátase, xa que logo, dun traballo de clasificación, debido máis ás súas interrupcións que ás súas comunicacións. Instituír estes rexistros é facelos produtivos. A práctica instituínte deste nomear é a súa produción. Un *plus* de coñecemento que, se traballa na sen parte –por volver ao concepto de Rancière para a política–, se fai efectivo, produtivo cun non sei que, certamente policía. Daquela, é unha certa responsabilidade co meu traballo, esa perigosa potencia policía, a que moveu toda esta engrenaxe instituínte, para facer, efectivamente, dese coñecemento como forma política, unha institución.

Neste amplo sentido, creo que as relacións dos artistas e a institución –en corpo social, pero tamén os museos e mesmo a súa propia práctica instituínte– non cambiaron, basicamente. Seguen a ter o mesmo problema: emancipación e comunismo. A historia e mais a teoría moderna insistiron moito na emancipación. Vexamos, por exemplo, o vodevil do Museo del Prado coa autenticación do cadro *O coloso*. Agora decatáremos de que Goya traballaba nun obradoiro, participaba das ideas compartidas en cenáculos ilustrados e, probablemente, era masón. Pero ademais colaboraba con outros artistas, que non parecen menores, de confirmarse a autoría de Asensio Julia. Era algo evidente desde o momento en que o seu traballo comezou na fábrica de tapices, pero a construción do artista Goya patrimonializou o relato romántico da súa emancipación. A súa carreira de pintor na Corte, o seu traballo intelectual, as súas aspiracións políti-

cas, o carácter patolóxico, o delirio visionario, etc. Algo similar pasa con Velázquez; faise tanto fincapé nas súas aspiracións a ser copeiro do rei que se esquece a súa formación nos círculos conceptistas de Herrera e Pacheco en Sevilla. Así, o asombro do seu traballo desprázase como misterio, unha especie de sabedoría indolente. Por iso digo, comunismo e emancipación –distribución e xerarquización– como dúas constantes necesarias e necesariamente converxentes. Os Productivistas rusos e Duchamp.

Ou máis cerca aínda, dous casos do noso momento e dun mesmo contexto. É difícil atopar hoxe, cando dominan as artes aplicadas desde o paisaxismo *western* ao mobiliario minimalista, desde a *vanitas-bodegón* ao *agit-prop*, proxectos que aspiren a construír dispositivos particulares, propostas para entender o mundo. Pero si, en Bos Aires hai dous traballos que me interesan. O Colectivo Situaciones e César Aira. O primeiro é un grupo de teóricos e activistas que traballan con numerosos grupos políticos. Por exemplo, o seu traballo *Mal de altura*, Colectivo Situaciones, 2005, investigación militante sobre as condicións políticas en Bolivia entre 2004 e 2005, irmanda o traballo sociolóxico con recursos formais e de cuestación próximos á arte concreta, dando lugar a un relato polifónico de gran densidade política. César Aira, quizais o escritor en español máis radical, experimental, delirante do momento actual. A súa última novela relata as extravagantes aventuras dun superheroe, Barbaverde, cun salmón xigante que ameaza a humanidade ou unha máquina que o transforma todo en xoguetes. Parecerían traballos en direccións opostas, pero hai un momento de converxencia, un momento produtivo de superposición entre as súas linguaxes. E é que, de súpeto, comendo en Bos Aires, cóntanme Mario e Verónica, do Colectivo Situaciones, que están a traballar sobre un dos asentamentos chabolistas da capital, unha vila miserenta de poboación inmigrante boliviana e que levan como ferramenta *La villa* (Aira, 2001), unha das novelas –son un centode César Aira.

Distribuír e xerarquizar. Comunismo e emancipación. En fin, un par de figuracións instituíntes pero que se moven nun marco concreto, un mundo poscapitalista onde as regras do capital semella que se naturalizaron. Ou, como afirma intuitivamente Walter Benjamin, o capitalismo é a relixión do noso tempo. Unha institución en todos os sentidos do dispositivo, capaz de aumentar a xerarquización en relación coa distribución; mentres a distribución ten un crece-



mento en progresión aritmética, a xerarquización medra en progresión xeométrica. Relixión, nun sentido máis universal que o dado por Max Weber en *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (1999). Como se o capitalismo entra-se nunha fase católica. Como no *lapsus* de Ortega y Gasset, cambiáronlle «ecuménico» por «económico» (Archivo F.X., 2007). Por iso será que os nosos filósofos máis radicais (Agamben, 2006; Badiou, 1999; e Žižek, 2005) volven a san Paulo. Os grandes sistemas institucionais do noso tempo, as súas expresións máis radicais como linguaxe –por exemplo, Sade, Fourier, Loyola, tal e como o viu Roland Barthes (1971)– non son máis que radicalizacións máis ou menos patolóxicas dese espírito católico que alenta agora o capitalismo. E non debemos dudar das palabras de León Rozitchner, «la más honda transformación del cristianismo fue preparar estructuralmente al individuo para el capitalismo» (1996). Espectáculo, consumo, xerarquía. O final da utilidade das cousas. Como nos recorda Agamben (2005), profanar é, literalmente, devolver as cousas ao seu uso común. Devolverlle as cousas, o seu sentido, o seu uso á comunidade. Todo o contrario a como o dispositivo católico se inscribe en nós: o propio «Cristo» exhibido en espectáculo, consumido, literalmente canibalizado; feito par dunha férrea xerarquía. Abandonemos por un momento os teólogos. Steven Pinker, que se chama a si mesmo non filósofo, sociólogo, psicanalista, un home que traballa como científico. En *La tabla rasa* (Pinker, 2003) parece poñerlle obxeccións a calquera posibilidade que non estea inscrita no código xenético –o ADN salomónico, como o baldaquino de San Pedro en Roma. Non deixa lugar a interpretacións diso que chamamos cultura. Pero despois, cando pasa a valorar esas inscricións –o capítulo «Las Artes» sobre a estética é boa proba disto, un neokantianismo básico que de simple asusta–, discorre por pasaxes elaboradas desde o pragmatismo máis ralo. Así, o capitalismo parece inscrito no noso corpo con razóns xenéticas. Do proletariado ao cognotariado, de producir mercancías ao propio corpo. Como en *La moneda viviente* de Pierre Klossowski (1998) –segundo Michael Foucault o libro máis importante do seu tempo–, parecería que funcionamos e producimos arredor do gozo e do gasto, sen recompensa ningunha. Unha implantación definitiva da xerarquía sobre a distribución baseada no número, a fábrica, a economía. E no traballo da arte, o gran mito da comunicación, interiorizando as razóns do seu ser, o comercio, o intercambio. Loxicamente, comunicación sometida á publicidade, prezo, leis. Así, as relacións

naturalizadas entre distribución e xerarquización, deixadas nas mans das leis do libre mercado. Neste estado de cousas, minimamente, corríxir. Evidentemente, unha institución, na súa lóxica interna, ten que corríxir a tendencia. A propia práctica instituín-te está desgonzada, desnivelada, descompensada. Distribuír e xerarquizar, como par necesario, movemento dobre. Nun mundo que só xerarquiza –no cumio do nihilismo xerarquiza ata na nada– non lle queda outra cousa que facer á institución: distribuír, distribuír e distribuír. Como na cita que usa Jean-Luc Godard na súa película *A orixe do século XXI (para min)*, unha frase afortunada de Pepe Bergamín: «Con los comunistas hasta la muerte, ni un paso más».

## BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV.: *Ligia Clark*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1998.
- AGAMBEN, G.: *Medios sin fin. Notas sobre política*, Pretextos, Valencia, 2001.
- AGAMBEN, G.: *Profanaciones*, Anagrama, Barcelona, 2005.
- AGAMBEN, G.: *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma, 2006.
- AGAMBEN, G.: *El tiempo que resta. Comentario a la Carta a los Romanos*, Trotta, Madrid, 2006.
- AGAMBEN, G.: *La comunidad que viene*, Pre-Textos, Valencia, 2006.
- AIRA, C.: *La villa*, Emecé, Buenos Aires, 2001.
- ARCHIVO F.X.: *Documentos y materiales n.º 1*, Salónica, 2007.
- BADIOU, A.: *San Pablo. Fundador del universalismo*, Anthropos, Barcelona, 1999.
- BARTHES, R.: *Sade, Fourier, Loyola*, Cátedra, Madrid, 1971.
- BENJAMIN, W.: *El autor como productor*, Ítaca, México, 2004.
- BLANCHOT, M.: *La comunidad inconfesable*, Arena Libros, Madrid, 2002.
- CHIN-TAO WU: *Privatizar la cultura*, Akal, Madrid, 2007.
- COLECTIVO SITUACIONES: *Mal de altura*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2005.
- DELEUZE, G. e F. GUATTARI: *El antiEdipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Paidós, Madrid, 1985.
- DOUGLAS, M.: *Cómo piensan las instituciones*, Alianza, Madrid, 1986.
- DURKHEIM, E.: *Clasificaciones primitivas*, Ariel, Madrid, 1996.
- DURKHEIM, E. e M. MAUSS: *De ciertas formas primitivas de clasificación*, Barral, Barcelona, 1971.
- GINZBURG, C.: *Mitos, emblemas, indicios*, Gedisa, Barcelona, 1999.
- GROYS, B.: *Política de la inmortalidad*, Katz, Buenos Aires, 2008.
- HARVEY, D. e N. SMITH: *Capital financiero, propiedad inmobiliaria y cultura*, MACBA, Barcelona, 2005.
- IRIGARAY, L.: *Espéculo de la otra mujer*, Akal, Madrid, 2007.
- KLOSSOWSKI, P.: *La moneda viviente*, Alción, Córdoba, 1998.
- MARX, K.: *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política, Siglo XXI*, México, 1972.
- NANCY, J. L.: *La comunidad desobrada*, Arena Libros, Madrid, 2001.
- PEREC, G.: *Pensar/Clasificar*, Gedisa, Barcelona, 1986.
- PINKER, S.: *La tabla rasa. La negación moderna de la naturaleza humana*, Paidós, Barcelona, 2003.
- RANCIÈRE, J.: *El desacuerdo*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1996.
- ROMERO, P. G. (ed.): *La muerte y su doble. Les Songs. El fantasma y el esqueleto. Un viaje, de Fuenteheridos a Hondarribia, por las figuras de la identidad*, Diputación Foral de Alava/Diputación Foral de Guipúzcoa, 2000.
- ROSSET, C.: *Principios de sabiduría y de locura*, Marbot, Barcelona, 2008.
- ROUSSELL, R.: *Cómo escribí algunos libros míos*, Tusquets, Barcelona, 1973.
- ROZITCHNER, L.: *La Cosa y la Cruz, cristianismo y capitalismo*, Losada, Buenos Aires, 1996.
- WEBER, M.: *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Península, Barcelona, 1999.
- ŽIŽEK, S.: *El títere y el enano. El núcleo perverso del cristianismo*, Paidós, Buenos Aires, 2005.
- ŽIŽEK, S.: *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencias*, Pre-textos, Valencia, 2006.



**ARTE E CULTURA NOS  
MEDIOS DE COMUNICACIÓN**



Relatorio

# **OU BORGES OU BAILABLE**

**Camilo Franco**

Xornalista e escritor





Sony acaba de editar para PSP un xogo que garda relación co paradoxo de Escher e que explica, desde o lúdico, como utilizamos a perspectiva. A perspectiva foi un termo que chegou desde aquelas clases de Debuxo académico ata a retórica e que hoxe ten un campo semántico de importancia radical para entender a situación social e cultural de Occidente. *Echochrome*, que este é o nome do xogo, propón unha serie de camiños imposibles que só se fan practicables cando non se ven. No aspecto dialéctico, a proposta do xogo vai un paso adiante sobre aquel vello dito que afirma que para entender unha cousa primeiro hai que vela. Neste caso, para xogar cómpre ocultar unha parte do que imos andar, é dicir, o descoñecemento non debe evitar a proba, nin tampouco a opinión. É posible que esta circunstancia da perspectiva estea influída, neste xogo e en case todo o que acontece no mundo, polo paradoxo do gato de Schrödinger. Desde o punto de vista da mecánica cuántica, se metes un gato nunha caixa pode estar vivo e morto ao mesmo tempo. É a certeza que ten o noventa por cento dos integrantes do sistema cultural galego, incluídos os seus espectadores: pode estar vivo e morto ao mesmo tempo.

A cuestión da perspectiva resulta importante cando se fala de medios de comunicación e arte contemporánea porque, malia que o termo está superado na técnica artística, non é así desde a súa posibilidade dialéctica. A perspectiva –e no que a min convén quere dicir a circunstancia desde a que se contan as cousas– é o punto onde está instalado o foco para mirar. Meu pai, por exemplo, tiña problemas con Picasso. Non entendía como podían pagarlle tanto a alguén por deformar a realidade. Deformar a realidade, o problema non era a transformación do punto de vista, senón deformar a realidade. Meu pai, claro está, foi educado cando a realidade era unha, grande e libre, sen alternativas nin fisuras. Hoxe, a realidade non existe. Non existe como un todo explicable e asumible. E case mellor que sexa así, porque non habería narración posible para ese caos. Cadaquén considera realidade aquilo que cre coñecer, pero isto, ademais de des-

información, é outro problema da perspectiva. Non existe a realidade, senón a perspectiva da realidade.

Se a realidade non existe, daquela teríamos que saber a que se dedican os medios de comunicación. Porque esa concentración de cousas que parecen acontecer, organizadas de maneira narrativamente xerárquica, non pode ser considerada como a realidade. No mellor dos casos, resulta unha selección interesada dunha realidade entre moitas posibles, é dicir, unha perspectiva determinada da realidade. Unha elección sobre as posibilidades, explicar que o gato está vivo ou morto. Os medios de comunicación traballan sobre a convención, que é un espazo con máis certezas, máis previsible e marcado polo mínimo común denominador do recoñecible. A convención manéxase como espazo e como sistema e, xa que logo, elimina silenciosamente moitas das cousas que lle van quedando extra muros: aquelas que non serven para reafirmar a súa posición ou as que requiren un exceso de explicacións.

Desde a desaparición do obxecto como centro do sistema artístico teñen acontecido moitas cousas, e non todas boas, nin todas malas. Primeiro, unha fuxida a espazos que non lle pertencían claramente á disciplina artística. É unha migración a través dos continentes, é dicir, unha marcha promovida fundamentalmente polos soportes, pola facilidade de uso dalgúns deles. Non é tanto un cambio de paradigma como unha orientación diferente na maneira de explicalo. A desaparición do obxecto provocou tamén unha multiplicación da especulación. Non é un fenómeno inmobiliario, senón unha ampliación das posibilidades do *brain-storming* e un aproveitamento ao máximo dos seus resultados. A especulación, ás veces, semella unha forma de pensamento e quizais por iso existan no mundo contemporáneo algúns problemas para distinguir entre pensamento e especulación, entre dialéctica e retórica. En certo sentido, o pensamento dispersouse pola arte contemporánea e, aínda que non é necesariamente negativo, desembocou en obras que na gran maioría dos casos exhiben un alto contido dialéctico. A operatividade desa dialéctica ten, cando menos, dúas perspectivas. Desde o punto de vista argumental fixo entrar a arte contemporánea en campos de difícil acceso: desde a Literatura á Filosofía. Desde o punto de vista da capacidade de explicarse estaría ben que, se os artistas queren entrar en discursos manexados pola dialéctica, estivesen afeitos ao manexo dunha ferramenta de longo percorrido, alén da adaptación dos elementos fun-

damentais dunha linguaxe a un soporte determinado, que fosen capaces de dialogar a un tempo cos espectadores e mais coa historia, cando menos como ideal.

Pero tamén se aprecia neste proceder máis recente da arte contemporánea unha espiral no tocante ás súas intencións. Un desprazamento do estético cara ao político, un desexo de transcender as maneiras para chegar aos argumentos, é dicir, unha vocación de entrar no discurso da razón. Unha desas liñas da espiral é a intención de contar a historia desde o agora, a de forzar o discurso da arte como se fose bastante por si mesmo para ditar a realidade. Na propia espiral hai un paradoxo que opera en moitos dos discursos artísticos contemporáneos e que ben podería ser unha das grandes fuxidas cara a diante da contemporaneidade. Hai unha vocación manifesta por analizar a sociedade, unha reiteración do discurso, advertindo que a arte é ferramenta de interpretación social. Unha procura da utilidade do discurso artístico pola vía de facelo actuar como hermenauta ou sociólogo do presente e do contorno. Pero creo que non é preciso explicalo: é obvio que toda arte, contemporánea ou non, explica a sociedade do seu tempo. Mesmo esa capacidade analítica da arte contemporánea sería a menos contemporánea das súas capacidades. É un lugar común que funciona así e non resulta necesario citar a Barthes para procurar unha coartada intelectual. O paradoxo desta espiral non reside no obvio, nin sequera en que os artistas expliquen unha e outra vez, case como unha ladaíña de exculpación, que esta é a intención de fondo da súa obra. O paradoxo é que esas pezas de vocación analítica e social, de vontade política xa que logo, son ilexibles para a sociedade. Son, en gran parte, difíciles de descodificar para esa sociedade coa que queren interactuar. Por esa fenda do non recoñecemento desaparecen unha parte dos valores de partida da obra. Pero o dilema entre manifestarse para o salón dos iniciados ou buscar un público nas beirarrúas non é exclusivo da arte contemporánea e, en realidade, está no centro da circunstancia actual de todo o mundo cultural. No medio dese dilema, no medio e medio, que diría miña nai, están os medios de comunicación.

Seguramente lembrades *Star Trek*. É unha serie que exerceu algunhas influencias difíciles de clasificar sobre algúns artistas contemporáneos. Pero non chega aquí pola súa habelencia en facer ver discursos que se moven nos límites do «cutrerío» ou o «frikismo», senón para explicar que o Xornalismo é para a arte contemporánea o que era *Star Trek*: a fronteira final. Os medios de comunica-

ción son a última fronteira para a arte contemporánea porque, despois deles, está a xente. A xente é un espazo en que a arte contemporánea se move con algunhas dificultades, entre a necesidade que todo sistema cultural ten de ser escoitado e a dificultade para convencer sobre algo que *a priori* non parece imprescindible. Non é unha circunstancia particular da arte contemporánea, pero quizais estea especialmente aguzada neste caso. Digamos que o contemporáneo é especialmente sensible a este debate entre quen emite e o número dos que están decididos a escoitar. Aínda máis, entre quen emite e o número de mediadores que están dispostos a poñer o micro diante.

Desde a desaparición do obxecto, aconteceron máis cousas e estas gardan relación directa co labor dos medios. Unha primeira podería ser a retroalimentación das ideas, unha continua reelaboración do discurso sobre discursos anteriores. Unha estilización retórica que alude constantemente a argumentos, espazos ou citas que están fóra do campo directo de visión dos espectadores e mais dos medios. Unha cultura retroalimentada que, a cada novo episodio, vai gañando distancia do espazo público. Vaise movendo cada vez máis lonxe da convención. En certo sentido, poderíamos dicir que a arte contemporánea fixo e segue a facer unha carreira de fondo sen que o público a acompañe. É verdade que ten que haber un certo desfasamento entre discurso artístico e recoñecemento por parte da sociedade, pero o desfasamento ampliouse nun sentido que non favorece a relación entre arte e públicos. De maneira que só os espectadores que son capaces de ir seguindo en paralelo a carreira da arte contemporánea se consideran quen de establecer un diálogo con ela. Os demais, aínda que están capacitados para facelo, prefiren renunciar e deixar que a arte funcione en sistema de seu. Esta é unha parte do problema, a outra, a aparición do pastiche como sistema de ocultación, pero este sería argumento para outro día.

Polo tanto, temos aberta unha fenda entre un emisor e os receptores. No medio desa fenda hai un altofalante que só funciona ás veces: uns días tenta explicar o que lle conta o emisor con argumentos asimilables para os receptores, sen caer en xéneros tan inútiles como as parábolas que fixeron presidente de Palestina un xudeu fillo dun carpinteiro ou nas metáforas dos poetas que prefiren o silencio. Nos días que opta pola explicación hai desgusto polas dúas partes. Outras veces, opta só por repetir os argumentos que lle explicaron. O desgusto neste caso limítase aos receptores, pero non se manifesta. Optan por

entender que é un sistema á parte. Perdoade se parece que estou no monte das oliveiras, pero nos medios de comunicación hai tres maneiras de achegarse á arte contemporánea. Primeiro explicarei as dúas fáciles. Existe un discurso cómplice que acepta os códigos, mesmo cando non os entende. É un discurso de emulación que quere reproducirse cunha linguaxe similar á que utiliza a fonte, en ocasións co mesmo sentido críptico ou cerimonial. Está baseado na reiteración da teoría. A segunda forma é máis fría. Consiste en repetir o que o artista, comisario, autor de catálogo ou galerista explique. Está baseado na reiteración das palabras. En ambos os dous casos, o mediador traspásalle ao espectador as dificultades de comprensión da mensaxe. A terceira opción é a que queda. Pero non resulta a máis sinxela. Profesionalmente é a que require unha actitude máis participativa do xornalista, a que pide que se asuma tamén maior risco porque calquera pode equivocarse ou ser tachado de elemental nun sector en que tampouco se pode presumir de verdades absolutas. Nun sistema razoable, esta terceira opción debería ser a auspiciada por todas as partes, menos por unha que se chama tempo. Pero esta non é unha sociedade de razóns, senón unha sociedade de estratexias. Cos xornalistas pasa como coa clase de tropa: todo o mundo a usa pero ninguén lle quere dar atribucións. Hai matices, pero, en xeral, todos consideran que os xornalistas deben estar aquí como altofalantes e repetir a mensaxe. Repetir quere dicir da maneira máis parecida a como foi expresada polo autor. Isto, aínda que sexa por unha boa causa, non deixa de parecerse á publicidade.

Esta é unha sociedade de estratexias. Occidente, unha sociedade de consenso máis que de razóns. É dicir, está máis baseada na razón do consenso que no consenso das razóns. Non pensedes que é só política ou unha frase tirada dun discurso de Adolfo Suárez. Isto opera exactamente igual no ámbito cultural, pero cunha diferenza. No discurso cultural, e moi especialmente no galego, hai un subliñado que os autores de calquera xénero lles fan aos medios de comunicación: a importancia da cultura. Explicar a cada paso que a cultura, que a arte contemporánea é importante, é unha nota de carácter estratéxico que figura ao pé de cada discurso. Un retrouso que ninguén pediu e que en moitos sentidos non está acordado coa sociedade. Pídeselles aos medios que sexan cómplices con esa formulación pero envíaselles a formulación pechada. O xornalista ten a responsabilidade de manter unha xerarquía en que el non participou.

O paradoxo da terra de ninguén é que entre dúas persoas hai unha distancia e para salvala cada unha debe percorrer a metade do camiño. Cando unha delas percorre medio treito, volve quedar unha distancia determinada. Se volvemos tomar esta distancia como absoluta e se a mesma persoa volve percorrer medio treito, as dúas persoas estarán máis cerca pero só unha delas se terá movido. A que permaneceu quieta, non obstante, pode pedirlle á outra que percorra a metade do que falta. Hai algunhas parellas que funcionan así, como ben demostran as películas de Woody Allen. Tamén é posible que a arte contemporánea manteña unha actitude similar con respecto á xente e, polo tanto, aos medios. Tamén pode ser que haxa algo de parodia na explicación. Pero, no fondo, no fondo, é o que se espera do xornalista. Quizais por iso tampouco guste que exceda o seu papel e amplíe o seu campo de operacións ata a crítica. Mal que ben, esta é unha sociedade do consenso e, xa que logo, a arte contemporánea non lles pode pedir sacrificios aos espectadores sen facer algún en xusta correspondencia. Que se chame simplificación dos códigos, que se chame espectáculo ou popularización nin sequera ten que chegar a ser unha estratexia, será a táctica de cada circunstancia.

Nunha sociedade en que todo o mundo ten que dar algo a cambio do que pide, o que se lle demanda á prensa cultural é un sometemento case completo á mensaxe dos autores, un retrato de rostro amable. Neste sentido, unha gran parte dos axentes culturais deberían asumir que, para ter unha prensa cultural especializada, primeiro habería que darlle campo de manobra e deixar que utilice a intelixencia, asumindo que, cando se usa a razón, o criterio non sempre lle favorece ao autor. Igual é pedir demasiado.

Moi ao seu pesar, os medios de comunicación funcionan como un indicador social. Mesmo aqueles que non queren facelo acaban por dar unha medida da sociedade en que se desenvolven. Pode ser un indicador difuso ou precisar dunha lectura entreliñas da xerarquía narrativa, pero a codificación dese sistema non literal é máis sinxela nos medios que na arte contemporánea. Desde esta perspectiva, que segue con nós, hai un paralelismo entre arte contemporánea e medios: no literal e de fondo, os dous asumen as mesmas funcións: darlles unha explicación ás cousas que acontecen. E este non é tampouco o menor dos paradoxos aos que asistimos: todo o mundo se dedica ao mesmo e, así e todo, o entendemento redúcese. Incluso falando o mesmo idioma.

Na parte final da cadea está a xente e parece inútil a estas alturas da historia pensar nunha cultura sen xente. A contemporánea con máis motivo, que para iso é de agora. Non creo que as masas estean en rebeldía, pero o mundo cultural desconfía dos grandes números, por máis que fai chamamentos desesperados por conseguilos. Isto non é un paradoxo. A dialéctica do tamaño dá para moitos chistes, pero o asunto da dimensión dos públicos será un argumento cada vez máis utilizado na batalla do ser ou non ser. Sobre todo cando se toman os medios de comunicación como referencia. Penso que todo acontece antes na sociedade que na arte. Polo tanto, se miramos o que ocorre na sociedade, veremos que cada vez hai unha distancia máis grande entre elites e clase media –pero estou por chamarlle normal. Refírome á Economía, pero vós, que lestes a Marx moito mellor ca min, sabedes que todo acontece primeiro no ámbito económico. Así que é moi posible que no futuro case inmediato haxa unha clase media amplísima pero con dificultades para xerar discurso e unhas elites atomizadas que poden xerar discurso pero que non conseguen ligar coa banda larga social.

Hai dous elementos que xogan nesta circunstancia. Por un lado, a sociedade no seu conxunto, a arte contemporánea incluída, padece a Síndrome de Taormina. Taormina é unha cidade da costa leste de Sicilia, construída sobre uns montes ao pé do mar. Hai pouco sitio para as casas, para as estradas, pouco espazo para a xente. Hai pouco espazo e moitas vistas. Polo tanto, existe unha aglomeración que se multiplica coa literatura sobre a cidade. Occidente funciona así. Todo o mundo quere estar no mesmo lugar á mesma hora. Todo o mundo quere manexarse na mesma convención. Non estou certo de se a arte contemporánea quere estar tan rodeada dese populacho consumidor, pero hai días que insiste bastante. Pero aquí atopamos outro problema. A arte contemporánea é unha especialización. Quizais non en todos os sentidos, pero desde logo pide dos espectadores algunha educación da mirada. Pero a especialización cultural é unha maneira de tecnocracia que elimina horizonte. Dun xeito inxenuo sempre pensei que a cultura era a non especialización, a mirada xeral que evitaba que a sociedade caese en mans dos especialistas, que atendese a razóns de carácter particular para analizar a sociedade como unha ferramenta e non como un fin. As inxenuidades tamén se pagan, pero especializarse culturalmente tamén significa deixar fóra unha parte potencial dos espectadores. Ese risco é coñecido, pero

non sempre asumido. Se preguntades polos medios de comunicación: os medios teñen clara cal é a súa franxa horaria.

Esta é unha sociedade de consenso, de intercambio entre o que ofrece e o que pide. Temos claro o que espera a arte contemporánea da xente, pero non tanto que é o que agarda a xente da arte contemporánea. Hai dúas máximas da cultura contemporánea: ten que superar as barreiras dos soportes e ser capaz de conectar coa xente. Conectar coa xente quere dicir tela en conta, utilizar, cando menos en parte, a súa linguaxe e as súas referencias. Pero tamén sería decidirse. Elixir cal é o auditorio ao que cada quen se quere dirixir, porque está claro que non se pode ser Borges e bailable.

O Proxecto-Edición demostrou que a arte contemporánea gusta de imitar os medios de comunicación. Gusta de xogar cos sistemas dos medios de comunicación sen ter que aturar as súas miserias. Hai un proceder de pastiche e, segundo os casos, ou é elemental ou é simpático. Os artistas prefiren imitar os medios que os mediadores, séntense máis cómodos no papel de editores que no de xornalistas. Prefiren imitar a linguaxe dos medios que a dos mediadores que, lamentablemente para os profesionais, non é a mesma. As continuas explicacións sobre as funcións hermenéuticas da arte contemporánea non poden ser todas falsas. É dicir, as e os artistas contemporáneos queren ser mediadores dunha sociedade complicada. É dicir, queren explicala, contala, e xa que logo queren ser xornalistas dunha dimensión menos diaria da sociedade, seleccionando os argumentos e os métodos e xerarquizando a información que desexan subministrar. Pero o xornalístico, como tamén se puido apreciar no Proxecto-Edición, é un discurso sen valor. É un discurso profesional sen valor engadido e sen prestixio. Pode ter as mesmas funcións da arte contemporánea, pero anda algo escaso dunha plusvalía fundamental: a transcendencia. Este é un elemento decisivo da arte contemporánea: a perspectiva do importante non xoga case nos medios de comunicación, que parecen esgotar a súa validez en dúas ou tres horas. Así e todo, o discurso artístico chega precedido desa cuarta dimensión que é un engadido e que somete moitos discursos á improbable xerarquía da profundidade. Agora ben, hai dous momentos na historia que explican perfectamente a inutilidade de todo isto. O diluvio universal e Auschwitz demostran perfectamente que a transcendencia é unha impostura.



Seguramente un dos problemas é a narración da arte contemporánea. Como contar o discurso do momento. Eu quería facer só unha pregunta nada retórica. Que pasaría se eu, como xornalista, quixese contar a arte contemporánea no xornal coas mesmas ferramentas que utilizan os artistas para contar o que consideran unha análise da sociedade. Pensarían os artistas que eu estou a cumprir o meu papel como xornalista? Pensarían que o meu discurso é opaco e non se atén ás funcións da difusión? Quizais ocorra todo isto porque hai hoxe unha dicotomía absolutamente fóra de lugar que tenta separar as cousas entre o sublime e o vulgar. Unha organización xerárquica que explica que un argumento exhibido nun museo debe ser entendido como sublime e o propio argumento situado nun xornal só pode ser entendido como vulgar.



Relatorio

# **ARTE E CULTURA NOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN**

**Ángela Molina**

Crítica de arte



A melancolía e a vella dignidade dos edificios desta cidade proporcionan o perfecto marco de decoro para poder falar da situación de debilidade e a crise de ideas que ten hoxe a CULTURA.

Cales son os síntomas? A falta de rigor e de ambición –ás veces disfrazada dunha espectacularidade banal–, a circunspección, a inocuidade –non é iso a morte?–, o mercantilismo, a censura, o intrusismo, a falta de profesionalidade. A morte non arremete contra ninguén, simplemente NON É, non molesta, non dana. A vida é o que estorba, fai ruído, ataca e, xa que logo, é refreada para que non estea nunca demasiado viva. Na cultura, na nosa cultura, cando menos a que coñecemos, atopámonos encabezando a última ringleira de tumbas, desde as que podemos gozar dunha boa e compracente vista.

A responsabilidade non é só da clase política, tamén o é de toda a sociedade, e en especial dos medios de comunicación. Pero, por riba de todo, cómpre culpar á CRÍTICA, que deixou de lado o seu papel de vixía para volverse autosuficiente e, paradoxalmente, servil.

Desde a miña experiencia como periodista e crítica, quixera converter esta tarde a cultura, en concreto a que sae dos museos, en obxecto de preocupación de políticos, sociólogos, docentes e axentes culturais. Trataré de definir esa paisaxe mortuoria no noso país, que é igual que a doutros moitos, para, á fin desta charla, lanzarlles aos oíntes unha idea. Agardemos que non demasiado utópica. Dentro da museografía actual, o ornamento e o deseño son dous mecanismos de representación que entran en rápida compenetración cos programas dos museos, as súas continuas ampliacións e rehabilitacións, como se fosen escaparates duns grandes almacéns.

Esta idea ten que ver tamén coa obsesión dalgúns artistas que teñen que loitar contra a súa propia ansiedade cara ao valor supremo do Novo, co éxito rápido dunha exhibición nunha gran pinacoteca ou nunha sala de poxas –nunca o camiño desde o estudio do artista ata o museo fora tan curto. Coa proliferación

de bienais e documentas, cada vez máis extravertidas, cando para xustificar a súa suposta «universalidade» lanzan os seus tentáculos cara a territorios culturais máis «salvaxes» –como é o caso da última bienal de Venecia e o seu «dubidoso» pavillón de África. A aparente innovación que supón o CAMBIO permanente nestes equipamentos queda deste xeito desactivada nunha sociedade brutalmente estandarizada e pechada, onde xa non existe un «fóra» para as fantasías do individuo.

O deseño converteuse hoxe na «imposibilidade do cambio» –un entroido de máscaras e roles sen argumento–, no medio dunha cultura de transnacionais e logotipos. E opera de igual forma nos chamados «acontecementos artísticos» de toda índole e escala, que se copian e multiplican no nome da igualdade democrática, necesitados dunha ilusión volátil para facer circular os novos consumidores de cultura polos fascinantes e luminosos estudos de gravación dun mundo sen tempo.

As escenografías postindustriais das bienais, que tiveron como primeira referencia os espazos do Arsenale e a Corderie en Venecia, aparecen hoxe como paraísos de realismo colectivo que despregan evidentes pegadas da vida e os hábitos anónimos das multitudes. O espazo colectivo contemporáneo é a ameaza consumada da caída do individuo moderno.

Pero fagamos historia. Despois da Segunda Guerra Mundial, os deseños de exposición foron experimentos mentais de utopías moi ligadas á estética surrealista, montaxes introvertidas que recollían as compracencias das fantasías dunha sociedade futura e resistente a un mundo sepulcral ao que se lle acaba o tempo. Así foi como a idea de labirinto –unha figura do inconsciente– que conduce ao desexo social increado comeza a configurar un espazo antiesencialista, pero fundacional dunha nova mobilidade, máis intelectual, onde o espectador non funciona cunha idea preconcebida na procura dunha solución concreta, senón que actúa como tirando dun fío nun espazo á súa medida, e con escasas esperanzas de atopar respostas, máis ben preguntas.

A exposición *Art of this Century*, deseñada polo arquitecto norteamericano de orixe austríaca Frederick Kiesler (1890-1965) en Nova York, en 1942, en dúas xastrarías remodeladas da rúa 57 oeste para exhibir a colección de arte moderna amasada en Europa de Peggy Guggenheim, fai posible, retroactivamente, falar dunha «historia do deseño de exposicións».

Kiesler, que xa era coñecido polos seus deseños vangardistas de teatros –en 1929 ideara a primeira sala dos Estados Unidos destinada especificamente ao cine–, foi o artífice desta mostra titulada *Art of This Century*, un mundo subterráneo de suaves profundidades táctiles, con catro estancias: unha para exposicións temporais e tres para exposicións permanentes da colección, cada unha deseñada segundo a arte exhibida; a Abstract Gallery suspendía as súas pinturas sen marco desde arames que ían do teito ao chan, formando uves xigantescos, asemade paralelos e perpendiculares ás paredes; a Kinetic Gallery mostraba as obras de Klee nunha fita transportadora; as paredes da Surrealist Gallery estaban arqueadas e delas saían uns puntais que sostiñan os cadros, mentres que os pés das esculturas eran cadeiras biomórficas.

No seu deseño, Kiesler non só eliminara os apoios convencionais, como marcos, biombos e bases, tamén ideou «efectos especiais», como un sistema de iluminación que facía que cada lado se acendese e apagase intermitentemente, para que a galería «latexase como o teu sangue».

Non sempre a escala da representación dun conxunto de obras se fai á medida do individuo: unha escala reducida pódelle axudar ao espectador no seu acto de ver, coñecer ou recibir información, e cunha participación máis activa no proceso creativo. Pola contra, unha dimensión máis expansiva e extravertida pode varrer dunha forma perversa todas as diferenzas de percepción, ao reorganizar as obras de arte nunha grella de parcelas e cun cambio de escala que entorpece a lectura. Esta dinámica do deseño, tan frecuente nos macroeventos artísticos, elimina calquera vestixio de idea ou concepto como tales, pois suxire que a forma é o contido.

A superabundancia de deseño e os macroeventos afectáronlles á práctica comisarial e mais á arquitectura dos museos. E así, toda grande exposición queda transformada nun grande estudio de gravación de brillante escenografía que procura mobilizar un pluralismo de estilos culturais, pero sempre baixo o selo vernáculo dun capitalismo global. Así mesmo, todo novo museo ten o efecto dunha nova catedral, capaz de afirmar a cultura rexional/nacional, como unha esperanza colectiva nunha época de asedio global.

Como explica Hal Foster, «a inflación de deseño e espectáculo na arte e na arquitectura contemporáneas aparece, ás veces, como parte dunha gran vinganza do capitalismo avanzado sobre os campos expandidos da cultura posmoder-

na: un resarcirse dos seus solapamentos de artes e disciplinas, unha “rutinización” das súas transgresións. Non hai moito, cando a modernidade tardía parecía petrificarse nunha especificidade do medio, a posmodernidade prometía unha apertura interdisciplinaria. Que podería renovar a posmodernidade, asemade?», preguntábase.

Isto vale tamén para o «sentido» de ser artista, cuxa versión moderna non é moi diferente á dun futbolista ou unha estrela de rock. Isto non foi nunca así. Sabemos que o éxito non sempre acompañou en vida o artista. O exemplo de Van Gogh é o máis coñecido, e podemos remontarnos atrás, ao país que inventou o comercio da arte, Holanda. A pobreza dos pintores no século XVII parece que era xeral, mesmo pode que fose máis grande canto mellores eran. Rembrandt tivo cando menos os seus bos tempos, pero artistas como Jan Steen ou Aert van der Velde tiñan que traballar de taberneiros para sobrevivir –Hobbe- ma, que era empregado de recadación de impostos, e Van Goyen, que comerciaba con tulipáns. Hals non foi estimado especialmente nunca e as súas obras xamais alcanzaron os prezos que se pagaban por un retrato de Van der Helst. Vermeer tamén tivo que loitar con dificultades materiais.

A clásica relación que ligaba o artista coa utopía e o fracaso desapareceu en beneficio da necesidade de proporcionar pracer decorativo e de ser consumido. Neste sentido, o periodismo cultural colaborou de maneira case obscena en «poñer de moda» certos autores. Moitos artistas dedícanlle o seu tempo á consecución de bolsas e subvencións para os seus proxectos. Falo sobre todo do caso europeo, e máis concretamente de España, onde non é raro atopar nos índices de axudas que ofrece a Administración sumas considerables de euros destinadas a asociacións artísticas. Unha forma perversa para un borrado disidente, pois o artista non é moi diferente dun asalariado a conta do Estado. Sería máis rendible dedicarlle este investimento estatal á educación.

Nestas disputas polo cacho de axuda económica máis apetitosa –unha actividade que se converteu case nun «estilo de vida»–, o artista percorre a primeira parte da súa madurez, é dicir, superados os seus corenta anos, nunha catenaria de subvencións en forma de bolsas e premios que lle permitirán producir as súas obras e ter unha certa visibilidade nunha posterior exhibición dos resultados. Ou ben, como me aconteceu hai un par de anos en Santander; mentres directores de museos, críticos e artistas decidíamos a concesión das Bolsas da Fundación Mar-



celino Botín, comprobei que unha mancha de aspirantes ás axudas eran artistas xa consolidados, defendidos polas mellores galerías españolas, e que presentaban como proxectos para realizar obras senón iguais, moi semellantes ás que xa se exhibiran e mesmo venderan naquelas salas! Non poucos destes nomes eran habituais nas bienais internacionais de arte, outros optaban por cuarto e quinto ano consecutivo á axuda da fundación, por se por casualidade esa vez gozaban da simpatía dalgún membro do xurado –que en cada edición se renova. Nestes casos, só unha crítica –independente– pode resultar un instrumento eficaz para estas fundacións ou institucións á hora de detectar as posibles fraudes. Deste xeito, só os artistas en período de formación serían os beneficiados.

Falemos agora da crecente «espectacularización» da arte, cuxo síntoma, como xa comentei antes, vén dado pola proliferación de rechamantes arquitecturas de museos, faraónicas cidades da cultura e museos Guggenheim duplicados –o próximo será construído en Urdaibai, cerca de Bilbao–, ademais da inflación dun deseño especulativo que ten como fin converter a bandeirola que anuncia unha exposición nun *slogan* identificable dun parque temático que promete vertixe, entretemento e «recoñecemento», sen moitas oportunidades para a reflexión e o traballo intelectual.

O gran complexo do Guggenheim e do Louvre para 2012 foron definidos polo seu artífice, Thomas Krens, como un proxecto faraónico. Abu Dabi será o maior museo Guggenheim de toda a historia.

A nova sede do museo Louvre será a guinda dun barrio cultural que contará cun teatro de artes escénicas que firmará a arquitecta máis famosa do mundo, a iraquí Zaha Hadid; cun museo marítimo doutro premio Pritzker, o xaponés Tadao Ando; e cun parque, chamado da Biennale, no que dezanove arquitectos emerxentes construírán pavillóns singulares.

Así, cando Jean Nouvel remate o novo Louvre, en 2012, a hoxe illa deserta de Saadiyat será todo menos un deserto. E faralle honor ao seu nome –Felicidade–, para os ricos turistas que se acheguen a visitala. A cincocentos metros da costa de Abu Dabi, a capital dos Emiratos Árabes Unidos, a illa quere converterse no mellor destino cultural do mundo xamais soñado por potentados: praias paradisíacas, obras mestras da arte occidental e hotéis de sete estrelas.

Igual que os complexos deportivos nas Olimpíadas, os novos templos da arte foron deseñados para remodelar a cidade postindustrial e para que non só as cla-

ses traballadoras, senón tamén o turismo en masa, sinta a excitación artificial do consumo e a moda.

O museo, sendo un destino primeiro do turismo dunha cidade, como un parque temático, adoptou todo o procedemento publicitario deste, de xeito que, canto máis cara sexa unha obra, canto máis inaccesible, canto máis provocadora ou canto máis icónica –un exemplo como a Gioconda– máis atractiva será para as masas.

En principio, un podería pensar que os museos foron ideados para encaixar coa cultura vernácula, para «respectar» os valores da poboación local. Pero o que acontece na práctica é que as corporacións globais –o caso máis próximo é o Guggenheim de Bilbao– foron quen introducirse no propio corazón da cultura «nacional» e de converterse no negocio das potentes tecnocracias capaces de prometer o soño da «Diferenza Global» a cambio de que o goberno local pague o edificio e o que custe mantelo, ademais de achegarlle unha enorme subvención anual.

O primeiro ideólogo deste tipo de deseños «á medida do cliente» foi Thomas Krens, que, xa antes de saltar á dirección do Guggenheim desde un pequeno museo universitario, empezou a considerar a colección norteamericana como un conxunto de obras que formaban un patrimonio cultural integrado no sector crediticio, é dicir, afastado do enciclopedismo e a condición de intocable.

Para Krens, a posta en circulación dunhas obras tipicamente americanas, co propósito de obter espectaculares réditos, era unha oportunidade para desenvolver unha operación transnacional pero cun menú para cada mercado individual. Explorou a posibilidade de abrir sucursais en Europa, Asia e Latinoamérica e nos Estados Unidos. Trátase da cultura de multinacionais e franquías transferida á situación cultural, onde o «capital excedente» dunha gran colección se libera para dar crecentes taxas de beneficios.

Pero tamén houbo outros «síntomas» desta explotación feiral da cultura visual, como a tendencia, iniciada durante os oitenta nos Estados Unidos, a ver o espazo alternativo mesmo como unha vía comercial, coas súas obras específicas despregadas nun espazo postindustrial a grande escala, como o Día Beacon, o P.S.1 –Estudos de Proxectos 1–, situado nunha escola pública en ruínas de Queens, e o Artists Space –O Espazo dos Artistas–, no Soho.

En Europa, os novos museos nados de arquitecturas buscan outra topoloxía: matadoiros, antigas estacións de ferrocarril, como a Hamburger Bahnhof

de Berlín, centrais eléctricas, como a Tate Modern, ou Caixaforum en Madrid, fronte ao Museo del Prado. Neste sentido, cómpre destacar a sorprendente transformación da Central Eléctrica no South Bank do Támesis a cargo dos arquitectos suízos Herzog e De Meuron, un modelo de espectacularización museística que ameaza con converterse en «molde» e en algo máis que en referente inextinguible da «atomización», por unha banda, e a «plebeización» do «consumo artístico», pola outra.

Mesmo se se entende esta forte masificación do museo e o seu maximalismo arquitectónico como o correlato obxectivo do xurdimento dunha nova modernidade, tal e como aconteceu a fins dos anos vinte nos Estados Unidos, coa tendencia a monumentalizar e espiritualizar un momento histórico como unha «era das máquinas» –Nova York como unha espléndida catedral, os elevadores de gran como pirámides exipcias, unha fábrica como unha paisaxe clásica–, segue aberta a cuestión da súa necesidade social.

Non moi diferente é o caso do Museum of Modern Art de Nova York, convertido, logo da súa ampliación en 2004, nunha corporación de musas que xa non representan as diferentes artes, senón a industria capitalista, pero só para ocultar a asoballante mercantilización da arte detrás dun artefacto arquitectónico minimalista de grotesca despersonalización. Un edificio deseñado para o consumo en masa, onde o visitante entra, olla, fai algunha fotografía, como algún *bibelot*, e abandona o edificio. Nunca un museo tan caro dera tan pouco. Mentres que París se abandona ao seu propio mito, instalada na vacuidade nostálgica do seu nicho moderno –a «nadidade flaubertiana»–, seguimos a falar dela cun certo localismo sentimental. Nos países do Leste europeo principian a explorarse novas visións articuladas arredor da constitución dunha auténtica sociedade civil, logo do derrubamento do sistema stalinista. Aínda non temos demasiada perspectiva para elaborar argumentos concretos, pero a actitude implacablemente hostil daquelas fronte ás grandes utopías ben podería servir de argumento de análise dalgúns actitudes estéticas contemporáneas.

O caso de Latinoamérica ten que ver máis coa vontade de emancipación dun modelo económico claramente colonial. O tirón de América Central e do Sur está moi ben rexistrado nas bienais internacionais de arte, pero o que hai detrás del aínda resulta borroso, quizais polo efecto de visibilidade contrario que crean estes macroeventos, que van na procura de modelos estandarizados, de repre-

sentacións rexionais. O consentimento ao fenómeno da repetición tampouco atopa restricións nas carreiras sen freo das bienais –hai aproximadamente tres anos, nun Encontro Internacional de Comisarios, directores de bienais, críticos e artistas, celebrado en Venecia baixo a dirección de Robert Storr, fun testemuña de como unha coñecida curadora española ofrecía a súa candidatura, sen pudor ningún, para ser a directora da primeira bienal de Palestina, argumentando que un acontecemento desa índole axudaría a «desdramatizar» a intolerable situación bélica na rexión.

No tocante ao continente asiático, que é onde hoxe se desenvolve de maneira máis rápida a posmodernidade global, é notoria a forma que teñen os «novos plutócratas» de adquirir certas obras –en especial a pintura que vén da China– caracterizadas, única e exclusivamente, pola síndrome da «mirada oblicua», un trazo suficiente de distinción capaz de incitar a conxecturas ao capital, semella que rematou definitivamente de inflar a burbulla. Pola contra, a India e mais o Xapón, en especial este último, emiten signos e versións efervescentes que abranguen as disciplinas artísticas máis clásicas, e mesmo tamén o cine, a arquitectura, a moda e mais o deseño.

É grande a tentación de sinalar os erros desa política efectista que durante os últimos vinte anos procurou dotar as cidades españolas de equipamentos culturais. A obxección non se basea en cuestionar a necesidade ou non destas infraestruturas. Non. A inqueda xorde cando se analiza a absoluta vacuidade que existe no camiño que vai dos departamentos de Historia da Arte, o bacharelato e a universidade, ata o equipamento cultural. Por non entrar a criticar o xeito en que se seleccionan a meirande parte dos responsables dos seus programas, designados moitas das veces segundo os intereses persoais e non en función dun proxecto enmarcado nun contexto cultural determinado.

En vista disto, parece preciso comezar a afirmar que a cultura vive un período reactivo, e que é a obriga da crítica a procura de novos espazos de expresión, disentimento e conflito. E ese disentimento tería que partir principalmente desde as periferias.

De que xeito poden os estados e comunidades pequenas facer rendible a súa singularidade no medio dun panorama global que adoita favorecer os máis fortes? Sería posible facer que entre esta galopante tendencia universalista os museos dun país puidesen ser solidarios entre si, que conseguisen traballar en rede, non

no tocante á súa programación, senón ás súas coleccións, de xeito que puidesen apoiarse na consecución de préstamos e intercambio de obras de arte coas grandes pinacotecas do mundo? Aí vai a miña proposta, que naceu de pensar no inxusto e pouco transparente repartimento do patrimonio artístico español.

O Estado español está descentralizado politicamente, pero diría que nun nivel moi baixo se o comparamos con países como Italia ou os Estados Unidos. Pero culturalmente segue moi centralizado, como o proban os problemas que tivo Cataluña para recuperar o arquivo histórico da Guerra Civil que estaba en Salamanca, unha especie de «botín de guerra» que o alcalde da cidade castelá se negou a ceder ata o final. Tamén cómpre sinalar que a meirande parte das dacións e legados de artista acaban depositados lonxe do que debería ser o seu lugar natural, normalmente unha fundación, como aconteceu con moitos cadros de Dalí ou de Miró, que acabaron na colección do Reina Sofía. A iso hai que unir as dificultades cada vez maiores de pequenos, aínda que importantes, museos para organizar exposicións con obras significativas de coleccións estranxeiras, xa que non teñen pezas importantes que poidan servir como moeda de cambio nun momento como o actual, no que cada vez é máis difícil que as obras abandonen as súas pinacotecas por temor a atentados ou a danos que poidan sufrir. Cando se trata de arte, falar de descentralización resulta moi importante porque é un termo que alude en esencia ao concepto de poder. A descentralización é un sistema de relacións que permite garantir o modo de vida da sociedade e mais do Estado e que contribúe a que os cidadáns poidan asociarse ao servizo do ben común, coa certeza de que o Estado é o responsable de garantila. A descentralización, neste sentido, é un sistema ou unha forma de vida que permite que as institucións da sociedade e mais do Estado poidan articularse, respectando os seus ámbitos de competencia.

A descentralización comeza cando se rompe o principio de xerarquía. Ao transferirlles aos gobernos locais atribucións, recursos, información e poder de decisión, desconxestiona o proceso de goberno, dilúe a centralización improductiva e dálles maior consistencia ao conxunto do Estado e mais á propia sociedade.

O importante da descentralización cultural é considerala na suma de centros, poderes, persoas que sustentan as institucións. Son estes a realidade do poder. Agora ben, a descentralización cultural debería esixir, asemade, vontade e forza

para que o poder conxunto sexa eficaz. E esta debería saír da clase política e da esixencia da sociedade civil. Ata o de agora, e para os efectos de coleccións de arte públicas, a descentralización foi máis ben unha maquillaxe. O único que se fixo podería cualificarse de anecdótico. A colección de Telefónica, que integra un centenar de obras entre Chillida, Luis Fernández, Juan Gris, Picasso e Tàpies, serviu para completar, temporalmente –catro anos con posibilidade de prórrogas–, os fondos artísticos de tres dos grandes museos españois de arte contemporánea: o Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, o Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona e o Instituto Valenciano de Arte Moderno. A descentralización que se fixo, así e todo, non é suficiente. Para ben ser, todas as coleccións públicas estatais deberían poder contar regularmente con eses fondos, quer para as súas exposicións, quer como avais de préstamos a coleccións doutros países.

Outro caso illado aconteceu cando o Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente de Segovia inaugurou unha exposición temporal que permitiu ver as obras máis importantes do IVAM. Un exemplo de insólita colaboración entre dous museos españois pertencentes a distintas comunidades autónomas.

Sería posible crear unha especie de irmandade cultural?, que o Ministerio de Cultura, co apoio das consellarías das diferentes comunidades, crease unha gran rede ou un fondo estatal para o intercambio e préstamos das coleccións. Compartir as obras de arte é a maneira máis lóxica de neutralizar o centralismo patrimonial. É dicir, as partes de cada museo serían a base que permitiría a convivencia harmónica do todo, nun movemento perpetuo que oscila entre a diversidade e mais a unidade, a centralización e a descentralización. Pola descentralización dos bens e produtos culturais, un país oxixena a súa unidade política, dálle cabida á equidade institucional e material, fornece a autonomía e a personalidade doutros centros e reconece a pluralidade, os contrastes e as arelas dunha sociedade.

# CONCLUSIÓN





O foro de debate *Creación artística e identidades culturais*, realizado no contexto dos ciclos de conferencias titulados *Crear cultura, imaxinar país. 1983-2008: Vinte e cinco anos do Consello da Cultura Galega*, chegou ás seguintes conclusións:

1. Malia que nunca como ata hoxe o mundo artístico contara con tantos recursos e infraestruturas, e que o interese e a curiosidade por parte do público en xeral aumentou considerablemente, dáse o paradoxo de que cada vez existe unha maior incompreensión e distanciamento entre a sociedade civil e a arte contemporánea. Un dato moi revelador dun momento en que en Galicia as infraestruturas artísticas tiveron un crecemento próximo ao 100%.

Entre os moitos factores responsables desta situación, destacan os baremos empregados para medir a rendibilidade destas infraestruturas, como basearse unicamente no número de visitantes dos museos e outros espazos expositivos. A opinión unánime foi que o museo ten que recuperar a súa vocación investigadora e educativa e converterse en algo máis que un lugar onde se expoñen as obras. Como subliñou o historiador da arte da universidade de Vancouver (British Columbia) Serge Guilbaut, o museo debe avanzar cara á creación dun espazo de encontro e de debate para os cidadáns.

Fronte aos modelos da cultura entendida prioritariamente como industria cultural, espectáculo ou negocio turístico, recalcouse a necesidade de contextualizar as institucións artísticas no seu contorno e de enriquecer os sistemas de mediación destinados a unha mellor comprensión de obras que xa non son exclusivamente visuais, senón que teñen uns contidos claramente conceptuais ou narrativos. A dificultade para entender as obras de arte no presente esixe que moitos artistas concentren boa parte dos seus esforzos na propia forma de mediación e non nos contidos exclusivamente –tipoloxías expositivas, difusión nos medios, foros de debate, etc.

Tamén se revisou o papel preponderante da arquitectura e o seu excesivo protagonismo fronte aos contidos e os programas que se desenvolven no seu interior. Neste sentido, falouse en numerosas ocasións do efecto que a iniciativa do Museo Guggenheim de Bilbao tivo nos ámbitos de decisión política e as imitacións –como a da Cidade da Cultura de Galicia– ás que deu lugar. Neste caso, sen ter sequer definidas as funcións ás que están destinadas esas arquitecturas antes de comezar as obras.

Foi tamén interesante, nesta liña, o renovado papel do espazo público e da cidade, como plataforma continuadora do traballo que se fai no museo –como aconteceu coas intervencións que se levaron a cabo en Santiago de Compostela en 2006 dentro do proxecto *A cidade interpretada*. Aínda que tamén se advertiu dos problemas que calquera intervención urbana pode levar consigo, dada a falta de respecto dos políticos polo espazo público.

2. En segundo lugar, debateuse tamén sobre a relación dos artistas coas institucións. Os artistas ven as institucións como lugares de traballo e patrocinadores económicos dos seus proxectos, tal e como sinalou Pedro G. Romero, aínda que tamén se fixo fincapé nas queixas sobre o seu funcionamento en numerosas ocasións. Neste sentido, destacou tamén a importancia de acertar na selección das entidades coas que se traballa, tanto por parte das institucións como das galerías. Foi ilustrativo, por exemplo, o texto de Carme Nogueira, elocuentemente titulado «Dúas sospeitas e catro fracasos».

3. Finalmente, os xornalistas invitados ao simposio lamentaron a dificultade da crítica para mediar entre a obra, o artista e o público. A esixencia dunha crítica amena impide as análises máis complexas das obras contemporáneas. Segundo eles, o xornalista ten que limitarse a dar noticia das exposicións, sen entrar en argumentos máis subxectivos e analíticos. Constataron que, na actualidade, a prensa se ve abocada a unha función case exclusivamente publicitaria.

Fronte á potencia do contexto, non hai que esquecer que artistas, historiadores, comisarios, críticos e mesmo directores de institucións, como quedou patente neste foro –é o caso de Guillermo Solana, que falou da ruína do museo–, deben adoptar cada vez en maior medida unha actitude crítica e un compromiso ético e social respecto ao mundo da arte.

# CURRÍCULOS



**Camilo Franco** naceu en Ourense, en 1963. É xornalista cultural vinculado a *La Voz de Galicia* desde finais da década dos oitenta. Destaca polos seus traballos como escritor e crítico de arte e de teatro. É colaborador do programa *Diario Cultural* da Radio Galega desde 1998 e de *Libro Aberto* da TVG desde 2007. Na súa traxectoria como autor cómpre salientar as obras *A lúa no cénit e outros textos* (Edicións do Castro, 1988), *En malos pasos* (Edicións Xerais de Galicia, 1995), *Por conto alleo* (Editorial Galaxia, 2003, a partir dunha experiencia en Internet) e *Palabras contadas* (Edicións Xerais de Galicia, 2006); ademais, tamén participou en proxectos en rede como *Por conto alleo* e *Necesariamente X*, publicados en Vieiros.

Foi comisario da exposición *Paralelo 42*, na Casa da Parra, e autor da mostra individual *Palabras Contadas*, na Fundación Luís Seoane, en 2007, en colaboración con Miguel Mosquera, a partir do libro homónimo editado por Xerais e Rinoceronte. Participa en numerosas actividades, conferencias e mesas redondas sobre diversos temas culturais.

**Serge Guilbaut** naceu en Francia e estudou en Pau e Bordeaux. Obtivo a Bolsa Fulbright para facer a tese na Universidade de Los Ángeles, onde coñeceu o profesor de Historia da Arte T. J. Clark, que o introduciu nunha historia da arte social, unha disciplina que renovaron a partir dos anos setenta e que se identificaba con investigacións tan salientables como o coñecido título *How New York stole the Idea of Modern Art*, publicado en 1983; neste texto fíxose unha revisión da historia do movemento do Expresionismo Abstracto e as relacións entre Europa e os Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial, o Macartismo e a Guerra Fría.

Participou tamén noutras investigacións colectivas como o simposio *Modernism and Modernity*, publicado en 1983, ou a colección de textos *Reconstruc-*

*ting Modernism*, publicada en 1986. Investigou e publicou traballos sobre artistas como Guerrero, Tàpies, Gorky, Barnett Newman ou Van de Velde, entre outros. Editou, ademais, en México, diversas entrevistas a artistas co título *Sobre la desaparición de ciertas obras de arte*.

No ano 2000 publicou un artigo clave titulado «Musealización del mundo o californización de Occidente», que foi posteriormente reeditado e traducido na revista *Quintana*, do Departamento de Historia da Arte da Universidade de Santiago de Compostela.

Recentemente, un proxecto seu tivo moita repercusión en España, a exposición realizada no MACBA *Bajo la bomba. El jazz de la guerra de imágenes transatlántica. 1946-1956*. Actualmente participa nun proxecto de investigación sobre a reescritura da historia da arte das Américas.

**Ángela Molina** naceu en 1962. É filóloga e comparatista, licenciada en Filoloxía Española e doutora en Teoría da Literatura e Literatura Comparada pola Universitat Autònoma de Barcelona e doutora en Literatura e Artes Visuais.

Desde 1992 exerce como crítica de arte, primeiro no suplemento de cultura de *ABC* e desde 2000 no *Babelia* de *El País*.

**Gloria Picazo** é licenciada en Historia da Arte pola Universitat de Barcelona. Entre 1980 e 1983 colaborou co espazo *Metronom*, dedicado á creación contemporánea. Entre 1993 e 1995 pertenceu ao servizo de exposicións e colección do CAPC Musée d'art contemporain de Burdeos. Entre 1995 e 1998 dirixiu o Departamento de Recerca do Museu d'Art Contemporani de Barcelona cun amplo programa de exposicións, publicacións, actividades culturais e educativas... A partir de setembro de 1998 pasou a ser conservadora de exposicións do devandito museo, ata xaneiro de 2000.

Entre os anos 2000 e 2003 colaborou co Ajuntament de Lleida na definición da súa política de artes plásticas, coa organización de exposicións, de tres edicións da Biennal d'art Leandre Cristòfol e a realización de tres libros da colección Impasse.

Como comisaria independente organizou numerosas exposicións desde 1982, en distintos centros como a Fundación Miró de Barcelona, o Koldo Mitxelena de San Sebastián, o Palau de la Virreina de Barcelona, o Espai d'art contemporani de Castelló, o Museo Universitario de Alacante e na Deputación de Huesca. A última exposición *Nómadas & Bibliófilos* para o Koldo Mitxelena fíxose no verán de 2003.

Imparte regularmente cursos de comisariado de exposicións na Universitat Politècnica de Catalunya, na Universitat d'Alacant e na Universitat de València, no seu programa de másters, e colabora esporadicamente coa Escuela Elisava de Barcelona.

Foi membro dos consellos de redacción das revistas *Transversal* e *L'Avenç*. Colabora regularmente en *El Temps d'Arts*, *ExitBook* e *Exit Express*.

En outubro de 2003 foi nomeada directora do novo Centre d'art La Panera de Lleida. Entre 2005 e 2008 foi elixida membro do xurado que outorga os Premios Nacionais de Cultura da Generalitat de Catalunya e, en maio de 2006, membro do padroado do Instituto Ramon Llull da Generalitat de Catalunya.

**Pedro G. Romero** traballa como artista visual desde 1985 e desde finais dos anos noventa participa en dous proxectos distintos, o Archivo F.X. e a Máquina P.H. Tamén é membro do equipo de contidos de UNIA arteypensamiento na Universidad Internacional de Andalucía e foi director do Centro de las Artes de Sevilla (CaS).

Como últimas actuacións podemos sinalar a presentación na Fundació Antoni Tàpies do proxecto *La ciudad vacía: Comunidad no Archivo FX*; a dirección dos traballos para *Arena*, *La edad de Oro* e *Tabula Rasa* co «bailaor» Israel Galván en Máquina P.H.; o seminario *Reilustrar la Ilustración: universalismo, ciudadanía y emancipación* de Amador Fernández Savater e a revista *Archipiélago* con Unia arteypensamiento; a posta en marcha do *Consejo Local de las Artes de Sevilla* co CaS. Un dos seus traballos máis recentes é o co-comisariado no Museo Reina Sofía de *La noche española*.











