



UNIVERSITAT DE
BARCELONA



Hipatia Press
www.hipatiapress.com



Visual Pages

De Resultes..., 2020. Pep Montoya & Jaime Gili.....	192
Episodi insòlit, 2020. Oriol M. Martí.....	199

Articles

Ver desde el Hacer: Materia, Tiempo y Silencio en el Arte Contemporáneo. Javier Garcerá Ruiz.....	204
Progenitores del Vídeo. El Arte del Vídeo ante los Fantasmas de su Historia Familiar. Arturo/fito Rodríguez -	227
La Práctica Artística Contemporánea como Crítica a la Noción de Trabajo en Arte. Arturo Cancio & Concepción Elorza -	244
Estudi de l'obra de Miquel Mont i Xavier Escribà en relació a la novel·la de ficció d'Edwin Abbott, Planilàndia. Gonzalo Rodríguez Gómez -	265

Reviews

Art and memory. Artistic contemporaneity at the Exile Memorial Museum (MUME). Alfons Quera i Carré & Jordi Font i Agulló -	289
---	-----

Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

De Resultes..., 2020. ©

Pep Montoya¹ i Jaime Gili²

- 1) Universidad de Barcelona. España.
- 2) Universidad de Barcelona. España.

Date of publication: October 3rd, 2020

Edition period: October 2020 - February 2021

To cite this article: Montoya, P. & Gili, J. (2020). Episodi insòlit, 2020. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 8(3), pp. 192-198. doi: 10.17583/brac.2020.5961

To link this article: <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2020.5961>

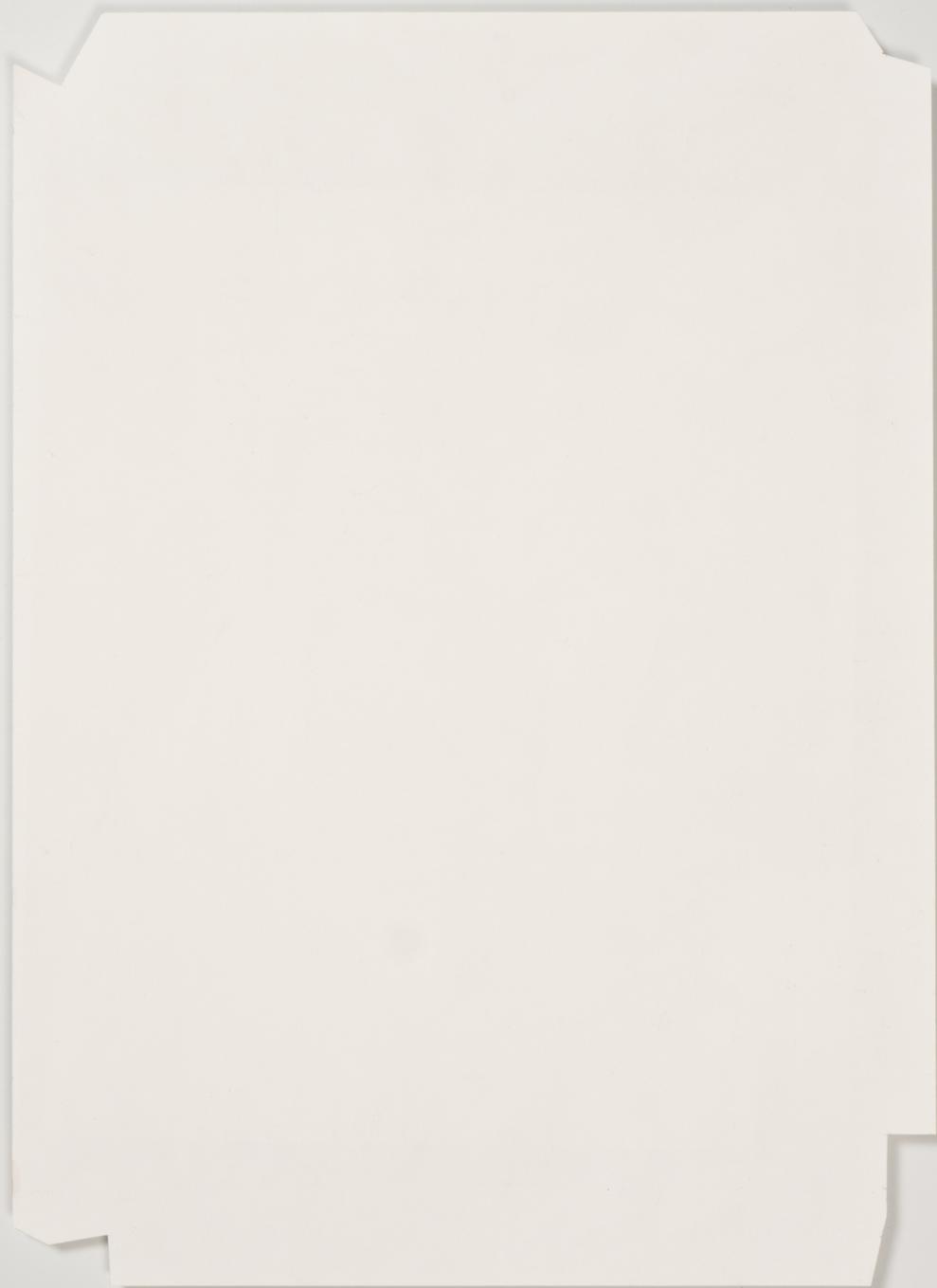
PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use, except where otherwise noted, are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/) (CC-BY-NC-ND). The indication must be expressly stated when necessary.

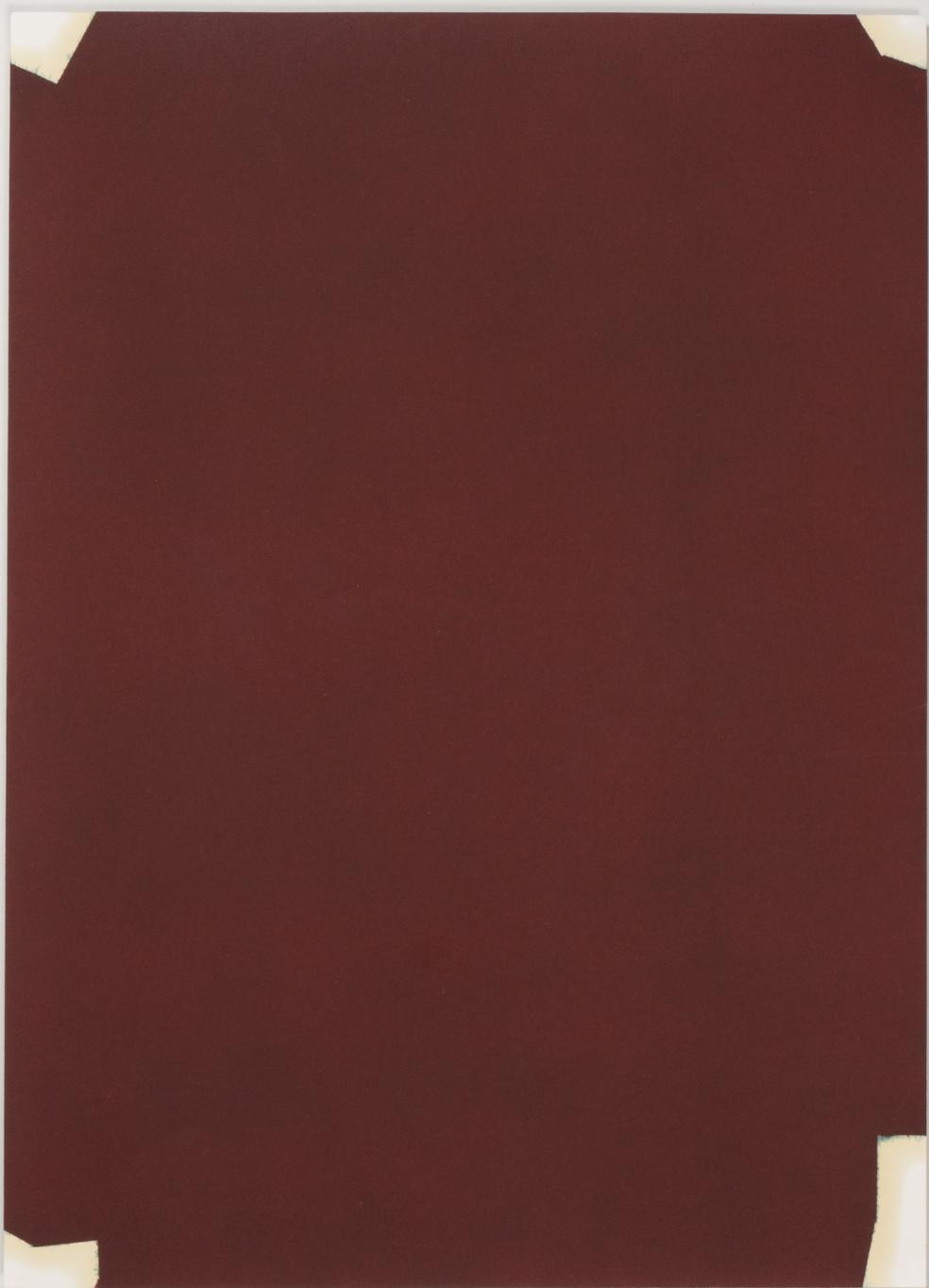
De Resultes...

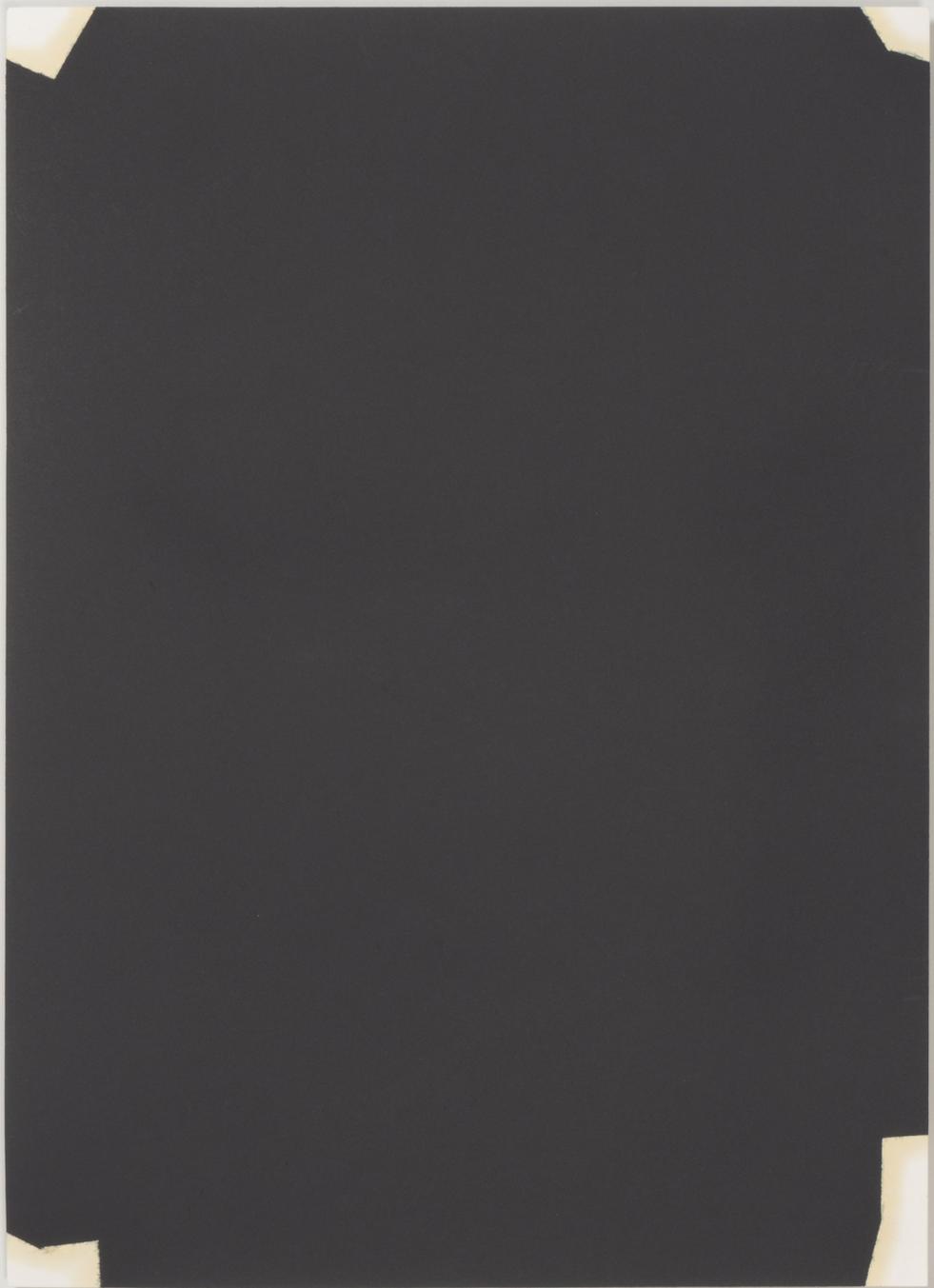
Obra visual: Pep Montoya

Texto: Jaime Gili









De Resultes...

Convengamos que el cuadro, el papel, tiene cuatro esquinas. Aquí siguen siendo cuatro, pero cada una es única, distinta.

Trabajar con las esquinas es como trabajar el marco, el borde, el límite. Es trabajar en el intersticio donde se separa la obra del mundo. Pero el marco reducido a cuatro puntos, no quiere hablar de cierre. Al contrario: El marco se abre para que entre el mundo. Se trabaja el límite no para enclaustrar a un monocromo, sino para demostrar la apertura al afuera, más allá incluso del límite del taller.

Recortar las esquinas, hacer muescas, chaflanes, abre la obra como Fontana con sus rajadas, como Burroughs con sus disparos.

A continuación, mutiplicarlo todo por cuatro, redibujar las esquinas, calcarlas, subrayarlas, insistir: Usarlas como patrón para otras obras, pero deteniendo la serie en el cuatro.

Otra vez el cuatro. Esto demuestra con gran pureza el proceso en el taller, cómo se crea a partir de casi nada.

Como en Rodin, las copias nunca lo son: Estos dibujos que extienden el discurso de las cuatro esquinas, son también grabados, pero sobre todo, escultura. Incluyen el lugar y el tiempo entre una pieza y otra.

De Resultes...

Pep Montoya y Jaime Gili

Obra visual:

Pep Montoya, *sin título*

Serie de 4 obras sobre papel

Papel recortado, grafito y óleo sobre papel

42 x 29 cm. cada una

Fecha 12-13 Abril 2017

Firmado y manuscrito (detrás del primer papel) :

"De resultes de proteccions olis 100x70 retalls x restaurar cantos"

Texto:

Jaime Gili, *"De resultes..."*, Londres, Junio de 2020.

(A sesenta interminables días de la prematura partida de Pep, cuya mirada viene con frecuencia a acompañar la mía, dentro y fuera del taller.)

Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

Episodi insòlit, 2020. ©

Oriol M. Martí¹

1) Universidad de Barcelona. España.

Date of publication: October 3rd, 2020

Edition period: October 2020 - February 2021

To cite this article: Martí, M. O. (2020). Episodi insòlit, 2020. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 8(3), pp. 199-203. doi: 10.17583/brac.2020.5819

To link this article: <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2020.5819>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

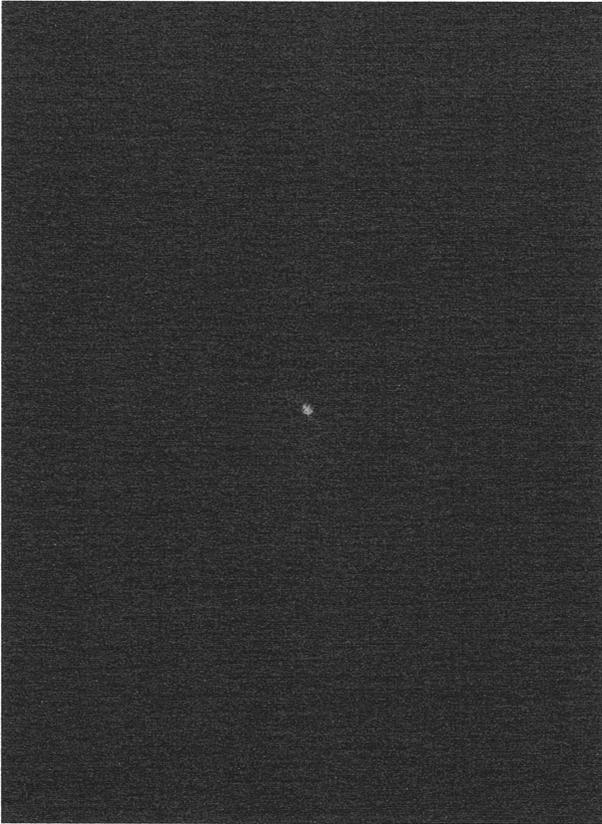
The terms and conditions of use, except where otherwise noted, are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/) (CC-BY-NC-ND). The indication must be expressly stated when necessary.

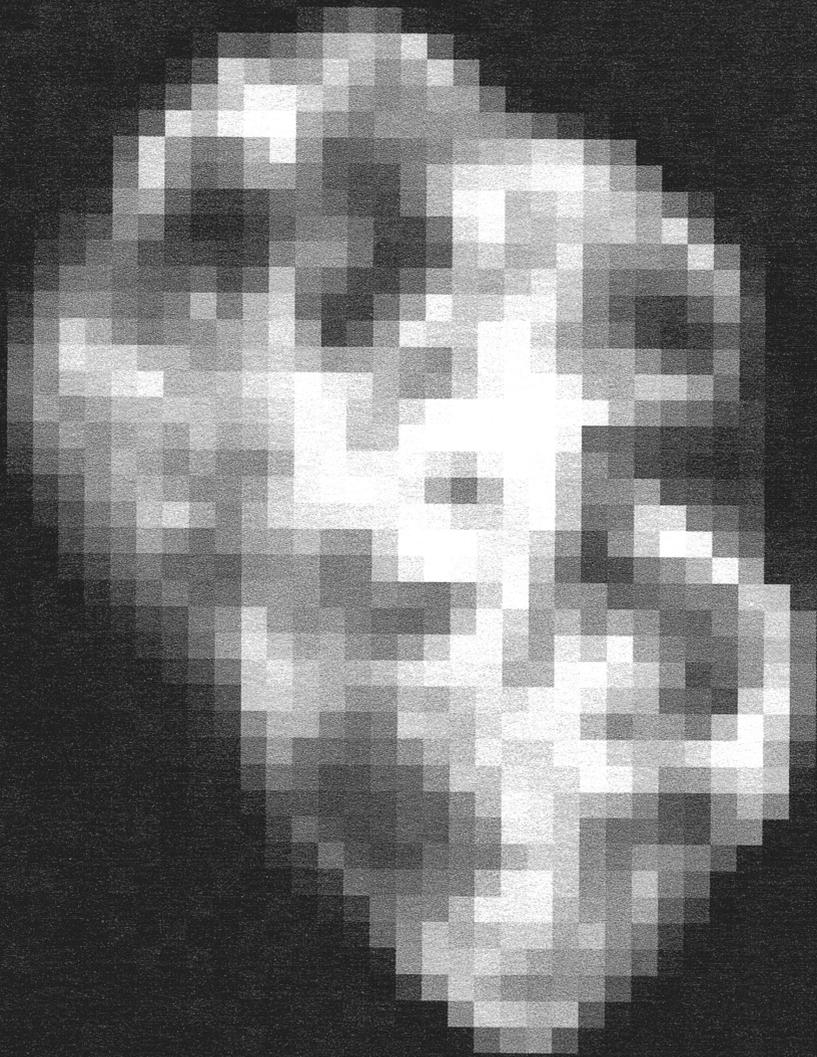
ORIOL M. MARTÍ

EPISODI INSÒLIT

Valls, Març – Maig de 2020.
(Fase 0, COVID 19)

‘A l’ombra d’un gra de sorra,
també s’hi amagava un meteorit’.





Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

Ver desde el *Hacer*: Materia, Tiempo y Silencio en el Arte Contemporáneo

Javier Garcerá Ruiz¹

1) Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga

Date of publication: June 3rd, 2020

Edition period: October 2020 - February 2020

To cite this article: Garcerá, J. (2020). Ver desde el Hacer: Materia, Tiempo y Silencio en el Arte Contemporáneo. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 8(3), pp. 204-226. doi: 10.17583/brac.2020.4227

To link this article: <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2020.4227>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License \(CC-BY\)](#).

Seeing out of Making: Materials, Time, and Silence in Contemporary Art

Javier Garcerá Ruiz

Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga

(Received: 4 July 2019; Accepted: 7 April 2020; Published: 3 October 2020)

Abstract

Using as a starting point the artwork from a group of contemporary artists whose language is grounded on handicraft techniques, this article puts forward several reflections on the art production process and its impact on the act of seeing—in particular, creative processes which, by dissolving the watertight categories of arts, handicrafts, and design, focus on the sensory qualities of materials, rein in rational control on the act of making, and result in artwork which can only be understood beyond discourse. Drawing from ideas that are central to the writings of Juhani Pallasmaa, Richard Sennett, Byung-Chul Han, and Doris von Drathen, this article discusses various theoretical questions underlying the work of the aforementioned artists. They all point towards the possibility of an artistic practice that represents an ethics rooted in detachment and silence.

Keywords: Art, crafts, time, silence, process

Ver desde el Hacer: Materia, Tiempo y Silencio en el Arte Contemporáneo

Javier Garcerá Ruiz

Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga

(Recibido: 4 julio 2019; Aceptado: 7 abril 2020; Publicado: 3 octubre 2020)

Resumen

Partiendo de la obra de un grupo de artistas contemporáneos que basan sus lenguajes en procesos técnicos artesanales, se propone en este artículo una serie de reflexiones sobre el proceso de elaboración de una obra artística y su repercusión en el ver. En particular, se analizan procesos creativos que, disolviendo las categorías estancas de arte, artesanía y diseño, se apoyan en los aspectos sensoriales de la materia, ponen límites al control racional sobre el hacer y dan lugar a una obra cuya comprensión pasa por evitar decir. A partir de las ideas de Juhani Pallasmaa, Richard Sennett, Byung-Chul Han y Doris von Drathen, se plantea una reflexión sobre ciertas cuestiones teóricas que están en la base de la obra de los artistas que se visitan. Desde sus formulaciones se apunta a la posibilidad de una práctica artística que es a su vez modelo de una ética basada en la distancia y el silencio.

Palabras clave: Arte, artesanía, tiempo, silencio, proceso

Es cada vez más frecuente encontrar en los foros internacionales del arte contemporáneo artistas que reivindican la materia, el proceso y el oficio como ejes incuestionables de su trabajo. Junto a propuestas heredadas del conceptual que exigen una minimización y eliminación del objeto artístico, conviven otros lenguajes objetuales contruidos en base a un esmerado dominio de la técnica y a una manualidad que les permite recuperar la sensualidad de la materia como modo de estimular nuevamente el *ver*.

El caso de Anne Lindberg sería un ejemplo de ello. Su exposición *The Eye's Level*, organizada por el Museum of Arts and Design de Nueva York (de octubre a mayo de 2019), plantea unas relaciones entre el *hacer* y el *ver* que nos sirven como punto de partida de este artículo.

Como ya ha hecho anteriormente en otros lugares, la artista presenta una instalación conformada por cientos de hilos de colores tensados que recorren el espacio expositivo. A partir de un proceso meticuloso que requiere dilatados tiempos de ejecución, Lindberg amplía y da cuerpo al acto de dibujar, consiguiendo campos de color flotantes y etéreos que evocan nubes suspendidas en el aire o, en este caso, haces de luz que atraviesan las paredes del museo. Siguiendo las sugerencias de la arquitectura en la que va a intervenir, la autora utiliza el espacio, el color y la luz para crear ambientes que invitan a la contemplación.

En todos los soportes que utiliza (dibujos de grafito y lápices de colores sobre cartulina o sobre fotografías, dibujos de hilo, intervenciones arquitectónicas, etc.), la artista trabaja obstinadamente creando composiciones sutiles y, sin embargo, rotundas. En su página web la artista afirma: “Experimento mi vida de estudio como una conversación diaria y tranquila con el lugar, en cuerpo y mente.” (Lindberg, 2019). Sus obras, engañosamente simples, se generan a partir de un proceso de acumulación meticuloso que requiere de tiempo y concentración pausada. Cada línea está dibujada a mano, cada hilo está estirado a mano y esa mínima variación irregular que no da un proceso mecánico y que la mano impone permite que sus composiciones parezcan ondularse, moverse y cambiar de posición en función del lugar desde el que se miran.

“Hago esculturas y dibujos que habitan en un lugar no verbal, que resuenan con emociones humanas primitivas” (Lindberg, 2019), dice la artista. En sus declaraciones insiste tanto en la importancia del largo proceso manual como en la idea de que su obra toca *un paisaje fisiológico no verbal*. Ambas alusiones las justifica argumentando que el lugar de comprensión más

primordial del mundo se genera en la parte cerebral más primitiva, en esa parte del cerebro en la que el lenguaje no cabe. Sus trabajos pretenden hablar de lo privado, vulnerable, frágil y perceptivo de la condición humana desde un lugar profundo, queriendo provocar así respuestas perceptivas y emocionales. El *tiempo*, la *causalidad* y la *impermanencia* son algunos de los temas que interesan a la autora porque desde el lenguaje no encuentra una respuesta satisfactoria. Su punto de partida nunca es un marco teórico cerrado y concreto. Todo lo contrario: trabaja en torno a ámbitos formales que hacen referencia a sistemas fisiológicos como los latidos del corazón, la respiración y los estados psicológicos relacionados con estos.



Imagen 1. Lindberg, A. (2012). *Drawn Pink* [hilo de algodón egipcio y grapas, 10 x 1,80 x 3 m.]. Fotografía de Derek Porter de la exposición *Placemakers* en el Bemis Center for Contemporary Art recuperada de <http://www.annelindberg.com/drawn-pink-bemis-center-for-contemporary-art>

Según la autora (Lindberg, 2019), su proceso de trabajo surge de la relación que aparece entre el pensamiento semiconsciente y el tiempo que dedica a caminar y a dibujar. Un punto de partida que se nutre de una actividad corporal, el caminar, como medio que invita a alejarse de cualquier especulación intelectual. En este caso, volviendo al cuerpo, conectándose conscientemente con la tierra a través del ritmo de sus pasos: “Para mí, caminar es una parte integral de la creación, así como un espacio para la conciencia social y el cambio” (Lindberg, 2019), dice la artista, y apunta que

su trabajo se ubica dentro de la tradición de otros *artistas ambulantes* como William Wordsworth, Francis Alys, Rebecca Solnit, Richard Long o Virginia Woolf.

Artistas en el Hacer

Lo que hoy es el Museum of Arts and Design de Nueva York fue fundado en 1956 como Museo de Artesanía Contemporánea con el fin de dar visibilidad al trabajo que los distintos artesanos contemporáneos realizaban en sus específicos ámbitos de trabajo. Esta actividad se desarrolló hasta que en 2002 se le cambia el nombre a la institución para darle un ambicioso giro a la propuesta: desde entonces el centro se dedica a explorar el valor del *hacer* en todos los campos de la práctica creativa contemporánea.

Desde entonces el museo presenta a creadores contemporáneos en los campos de la artesanía, el arte, el diseño, la arquitectura, la moda, la tecnología o las artes escénicas que muestran un interés en la innovación de lenguajes y que trabajan en una simbiosis entre artesanía, arte y diseño. En sus actividades se reivindica el papel del trabajo manual como un símbolo de comunidad y comunicación y se pretende hacer visible el potencial ilimitado de los materiales para dar valor a los procesos artesanales que han sido parte de la cultura humana durante siglos. Sus propuestas apuestan por un tipo de obra cuya naturaleza demuestra la disolución de esas categorías estancas de arte, artesanía y diseño que han fragmentado el mundo de los objetos en estéticos y funcionales durante más de un siglo.

El curador jefe del museo, David Revere McFadden, revela el espíritu de la institución en el texto del catálogo de la exposición *Radical Lace & Subversive Knitting*, que él mismo comisarió: la reivindicación de las técnicas artesanales, revisando en este caso el tejido y el encaje mediante trabajos realizados a gran escala y con materiales alternativos. El curador (2007) enfatiza que la propuesta persigue “la revaloración de la fabricación de la mano como un medio para recapturar la sensualidad y la tactilidad de la escultura” (p. 8). En ese mismo texto afirmaba que:

en un mundo donde la naturaleza clínica e impersonal de las tecnologías digitales puede desconcertarnos y desanimarnos (y donde nos enfrentamos a diario con lo que a menudo nos parece el anonimato homogéneo de la aldea global), lo que puede restaurar nuestra conexión con la comunidad, nuestra historia y nuestras aspiraciones compartidas es el sentido de lo manual. Es decir, el hacer algo desde el principio hasta el final mediante el trabajo con las manos. (p. 8)

Todos los artistas seleccionados en dicha ocasión proponían una nueva *forma/contenido* basada en las técnicas del encaje y del tejido, pero cuya solución aparecía como resultado de la innovación en el *hacer*.

El museo, desde distintas perspectivas, pretende dar visibilidad a las diferentes posibilidades de utilización de materiales y técnicas desde una lógica que escapa de las jerarquías y los sistemas de clasificación. Las obras que se exponen se desvinculan de esa triada tradicional (arte, artesanía y diseño) para, sustentadas en el hacer, desafiar las expectativas estereotipadas que un observador podría tener tanto de la artesanía como del arte contemporáneo. Veamos algunos ejemplos de ello.



Imagen 2. Hodges, J. (2013). *Untitled (One Day It All Comes True)* [tejido e hilo denim, 3.65 x 7.31 m.]. Foto cortesía del Dallas Museum of Art recuperada de <https://walkerart.org/magazine/the-road-to-opening-day-jim-hodges-give-more-than-you-take>

Desde finales de la década de 1980, las interpretaciones poéticas de Jim Hodges (Washington, 1957), basadas en el tratamiento de la materia, le han permitido desarrollar un lenguaje poético en torno a temas como fragilidad, temporalidad, amor y muerte. Sus procesos, siempre sorprendentes, parten de la atención a materiales humildes (tela vaquera, fragmentos de papel reciclado, objetos desechados, etc.) que cose, pega y transforma a través de una sutil manipulación: *Diary of Flowers* (1994), compuesta por cientos de servilletas de papel garabateadas, *Changing Things* (1997), hecha de flores de seda desmontadas o *One Day It All Comes True* (2013), un enorme cielo con referencias a la pintura clásica religiosa construido con cientos de fragmentos de tela vaquera de distintas tonalidades que representa las puestas de sol

inspiradoras que Hodges experimentó durante un tiempo en el estado de Nueva York (ver <https://www.youtube.com/watch?v=shMpLtf5AQo>).

Esos materiales familiares, reconsiderados y reinventados como extraños recuerdos, se ordenan desde la lógica del lenguaje de la escultura y el dibujo en torno a una melancólica sintaxis que enfatiza las ideas de caducidad y pérdida existencial.



Imagen 3. Pien, E. (2017). *Sea Change* [película reflectante cortada a mano y laminada en papel Shoji, 518 x 320 cm.]. Fotografía recuperada de <https://www.edpien.com/seachange>

El artista taiwanés Ed Pien (Taipéi, 1958) recurre a fuentes tanto orientales como occidentales para crear sus obras. Con sus instalaciones introduce al espectador en inquietantes y perturbadoras escenas realizadas con una exquisita técnica de papel recortado. A lo largo de su carrera, Pien se ha considerado en deuda tanto con las fuentes orientales de su cultura madre (historias asiáticas de fantasmas, tradiciones caligráficas, etc.) como con las occidentales adoptadas (principalmente, sus referencias al Bosco y Goya principalmente). Tomando la tradición de las siluetas de papel, produce instalaciones a gran escala en torno a temas como la especie, el género y la sexualidad. La delicadeza de la técnica y del material utilizado se yuxtapone a las referencias amenazantes que emergen de los recortes intrincados realizados sobre el papel. En sus obras, el uso del recorte de papel de la tradición decorativa y popular se da la vuelta para revelar imágenes que, por su compleja belleza, atraen e inquietan al mismo tiempo.



Imagen 4. Lane, C. (2016). *Car-Bombing-Slider* [fragmentos de carrocería de coche perforados, medidas variables]. Fotografía recuperada de <http://callane.com/gallery/car-bombing/>

Cal Lane (Halifax, 1968) estudió soldadura antes de estudiar arte y ese conocimiento le sirve para transformar cualquier objeto de acero industrial que encuentra (contenedores de basura, bidones de aceite, vigas, herramientas, etc.) en objetos escultóricos extremadamente delicados. Usando un cortador de plasma o un soplete de oxi-acetileno, la autora corta complejos patrones ornamentales en la superficie del objeto que elige, debilitando su aspecto físico, conformado ahora por luz y aire. Mediante este tratamiento obstinado de la materia, desafía los estereotipos de género al combinar la *masculinidad* del acero y la soldadura con la *feminidad* de los patrones decorativos que recuerdan a las formas de los bordados o encajes. Mediante esta estrategia, esos objetos utilitarios se desligan de su uso original para convertirse en objetos bellos, a menudo cargados de significado político.

El trabajo de Nava Lubelski (Nueva York, 1968) involucra una variedad de materiales y técnicas que sirven para abordar aproximaciones híbridas en torno a nociones culturalmente opuestas como masculino/femenino, pintura/escultura, etc. Su trabajo explora las contradicciones entre el impulso de destruir, con acciones como derramar y desgarrar, y la compulsión de restaurar las heridas del tiempo a través de una labor cuidadosa y reparadora.

En sus esculturas de papel triturado reconfigura, mediante cientos de pequeños rollos de papel, tablas que recuerdan a las secciones transversales de los árboles. En este caso, tickets de metro, talones de pago, recibos,

facturas, etc., conforman estructuras celulares complejísimas que se expanden por el espacio expositivo, girando en espiral e imitando el crecimiento biológico de líquenes, células o tejidos enfermos. La reutilización del papel, así como el intento de *reparación* del árbol, se presenta como gesto crítico frente a la crisis ecológica y el impulso de consumir y acumular.



Imagen 5. Lubelski, N. (2008). *Crush* [cartas de amor cortadas y trituradas, pegamento, 0,30 x 1,15 x 1,15 m.]. Fotografía recuperada de <http://www.navalubelski.com/imagecrushdetail.htm>

Todos estos ejemplos representan a un tipo de artista cuyo interés se centra en crear una obra que, ante todo, suscite una escucha de la *materia/forma*. Si bien sus propuestas se relacionan con los ámbitos temáticos personales, sociales o políticos que ya hemos citado, llama poderosamente la atención la obsesiva preocupación que demuestran tener por la manipulación manual de la materia que eligen. Parece haber en todos ellos una tendencia a dar forma que reivindica las cualidades técnico-materiales frente a las intelectuales o mentales. Todos se entregan a un proceso abierto que les permite aprender a convivir con la incertidumbre que surge en el proceso de transformación de la materia y que se separa de otro tipo de proceso de carácter proyectual en el que los aspectos formales definitivos de la obra se conocen antes de su realización. En todos ellos encontramos la actitud que María Zambrano (2006)

relacionaba con el poeta cuando afirma que éste “no puede saber quién es; ni sabe siquiera lo que busca” (p. 43), que “no sabe lo que dice y, sin embargo, tiene una conciencia, un género de conciencia” (p. 43). La autora entiende al poeta como un individuo entregado a su cometido que ha decidido enfrentarse a la vida provisto de un apoyo conceptual mínimo y que se ha dejado llevar y sorprender por soluciones cuya existencia ni siquiera hubiera intuido. También nuestros artistas se entregan al juego de la mano con la materia sin obedecer exactamente a ningún plan establecido a priori para obtener formas que nunca hubieran reconocido sin esa actitud fundamentada en la escucha. Situando al hacer por encima del idear o del proyectar, todos ellos reivindican una elaboración artesanal en la que las maniobras de la razón no tienen demasiado peso.

Haciendo alusión a este tipo de prácticas, estamos proponiendo un modo de trabajo que permite, tanto al creador como al espectador, vivir el presente como una experiencia de fusión entre el *ver*, el *hacer* y el *pensar*. Los autores que aquí hemos presentado han aprendido que “la mano no es únicamente un ejecutor fiel y pasivo de las intenciones del cerebro, sino que más bien tiene intencionalidad, su conocimiento y sus propias habilidades” (Pallasmaa, 2012, p. 20).

Pensar en el Hacer

Una vez presentado el objeto y contexto de nuestro estudio, en este apartado vamos a configurar una estructura teórica que nos permita comprender con mayor profundidad el tipo de trabajo artístico que nos ocupa. Para ello, nos serviremos de las reflexiones de Juhani Pallasmaa, Richard Sennett y Byung-Chul Han.

La mano y el pensamiento

En *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*, Juhani Pallasmaa afirma que para comprender la existencia del cuerpo es necesario redescubrir la inteligencia, el pensamiento y las habilidades de la mano. Desde su punto de vista, la cultura occidental ha depositado una excesiva fe en el conocimiento racional y ha desatendido otros tipos de saber tan válidos como éste. Según el autor, el déficit en el reconocimiento del papel de la mano como responsable de la evolución y de las diferentes manifestaciones de la inteligencia humana ha impedido que se capte “la esencia indeterminada, dinámica e integrada de un modo sensual de la

existencia, del pensamiento y de la acción del hombre” (Pallasmaa, 2012, p. 8).

Su propuesta sostiene que las condiciones de productividad industrial en serie, el consumo exacerbado y la comunicación de los entornos digitales han modificado la relación del sujeto con su cuerpo. Si a primera vista podríamos pensar que el sujeto individualista y hedonista mantiene una mayor preocupación y atención hacia su cuerpo, según el autor esa relación es débil y fragmentada: la percepción del cuerpo como mercancía y objeto de consumo responde a una ilusoria escisión sujeto/cuerpo que dificulta comprender que somos constituciones corporales en nosotros mismos. La idea de poseer un cuerpo obsesivamente estetizado y erotizado responde a una lógica de cosificación que impide vivir cualquier experiencia de unidad.

Frente a esa concepción del cuerpo como instrumento al servicio de su *poseedor*, en el texto se defiende una relación *no dual* que evita la posibilidad de toda perspectiva exógena. Es decir, lo que el autor plantea es que una percepción certera del cuerpo pasa necesariamente por caer en la cuenta de que la existencia humana es fundamentalmente un estado corporal: ni la corporeidad es una experiencia secundaria que podamos obviar, ni el cuerpo es un vehículo o un lugar en el que nos alojamos.

Pallasmaa reconoce que aunque la obsoleta dualidad cartesiana cuerpo/mente haya sido superada intelectual y filosóficamente, ésta sigue vigente en los patrones de comportamiento de las prácticas culturales, educativas y sociales. En las diferentes disciplinas se sigue avalando y reconociendo la supremacía del conocimiento científico frente a una información sensorial que continúa estando infravalorada. En opinión del autor, dicha diferencia de legitimidad produce un desprecio de otros tipos de conocimiento y habilidades que en las sociedades tradicionales residía “en los sentidos y en los músculos, en las manos que conocen, que son inteligentes y que están directamente alojadas y codificadas en los escenarios y en las situaciones de la vida” (Pallasmaa, 2012, p. 10).

Se propone así un necesario redescubrimiento de la inteligencia del pensamiento y habilidades de la mano como medio de adquirir una comprensión imparcial y total de la existencia corporal humana. Pallasmaa piensa que es necesario recuperar un entendimiento fundamental, inconsciente e implícito del cuerpo que se encuentra infravalorado en pos de una cultura sustentada casi totalmente en la racionalidad de un sujeto autosuficiente. Una cultura que parece ignorar que “lo que podemos decir en palabras tal vez sea más limitado que lo que podemos hacer con las cosas” (Sennett, 2010, p. 121).

Con el artesano

Partiendo de la distinción que en *La condición humana* Hannah Arendt estableció entre el *animal laborans* y el *homo faber*, Richard Sennett afirma en *El artesano* que no tiene ningún sentido mantener las falsas líneas divisorias que la historia ha trazado entre práctica y teoría, entre técnica y expresión, entre artesano y artista. También el autor se separa de esas distinciones en las que se apoya el mantenimiento de la dualidad cartesiana mente/cuerpo que, como acabamos de ver, Pallasmaa identificaba en la cultura contemporánea. Ahora Sennett insiste en la misma dirección: la sociedad contemporánea debe acabar con dichas distinciones y plantear una reflexión necesaria en torno al reconocimiento de aquello que nos enseña de nosotros mismos el proceso de producir cosas concretas.

“Pretendo rescatar al *animal laborans* del desprecio con el que lo trató Hannah Arendt”, afirma Sennett (Sennett, 2010, p. 28). Porque si para Arendt la mente superior del *homo faber* entraba en funcionamiento analizando y juzgando cuando el *animal laborans* finalizaba el trabajo, Sennett afirmará que es el *animal laborans* el verdadero guía del *homo faber*. “Esta división me parece falsa porque menosprecia a la persona práctica volcada en su trabajo. El animal laborans tiene capacidad de pensar” (Sennett, 2010, p. 18).

Y también el autor coincide con Pallasmaa cuando afirma que las habilidades de la mano y la lentitud de los procesos artesanales permiten desarrollar un tipo de reflexión que no se da cuando se sufre la necesidad de obtener rápidos resultados:

El artesano ha podido convocar en su ayuda a una capacidad y una dignidad arraigadas en el cuerpo humano: a actos tan simples como la prensión o la prehensión, o tan complejos como las lecciones de resistencia y ambigüedad que dan forma inteligible a las herramientas y a las construcciones materiales humanas. (Sennett, 2010, p. 360)

Se puede aprender de sí mismo a través de las cosas que se producen, dirá, y el artesano es la prueba de que el sujeto en el trabajo puede verse enriquecido por sus habilidades y dignificado por el espíritu de su praxis. Aunque la actividad práctica ha sido degradada y la habilidad técnica ha sido desterrada de la imaginación, aún cabe, según el autor, la posibilidad de recuperar la dignidad del hombre en su trabajo a partir del modelo del artesano: sólo podremos lograr una vida material más humana si comprendemos mejor la producción de las cosas.

Desde su punto de vista, la habilidad compartida en el trabajo nos enseñaría a autogobernarnos y a fortalecer una buena conciencia de ciudadanía. El *ciudadano-artesano* sería la pieza básica de una transformación social necesaria siempre y cuando la idea de eficacia y utilidad no destruyera esa parte esencial de nuestra capacidad de pensar: “La actividad corporal repetida y la práctica permiten a este *animal laborans* desarrollar la habilidad desde dentro y reconfigurar el mundo material a través de un lento proceso de metamorfosis” (Sennett, 2010, p. 360).

Su afirmación se sustenta sobre la convicción de la posibilidad de generar otras sociedades basadas en el conocimiento del *hacer*: un proyecto que, pasando por la superación de antagonismos estériles, produciría unas repercusiones sociales y políticas insospechadas. Porque para el autor, el artesano representa “la condición específicamente humana del compromiso” (Sennett, 2010, p. 32).

El tiempo y su aroma

“La vida guiada por el trabajo es una *vita activa*, que está absolutamente apartada de la *vita contemplativa*. Si el hombre pierde toda capacidad contemplativa se rebaja a *animal laborans*” (Han, 2015a, p. 132). También el escritor coreano Byung-Chul Han en *El aroma del tiempo* hace referencia al *animal laborans*. En este caso para referirse a un sujeto contemporáneo que arrastrado por una continua *vita activa* ha quedado desprovisto de lo que el autor denomina *vita contemplativa*. Al margen de las diferencias terminológicas, el autor dibuja un diagnóstico de la sociedad contemporánea en el que aparecen algunos de los problemas que Pallasmaa y Sennett igualmente plantean.

Han reconoce una disfunción en el modo de vida contemporáneo que tiene también que ver con el desequilibrio de una dualidad heredada. Según el autor, la relación serena entre la *vita activa* y la *vita contemplativa* que debería estar en la base de la existencia humana ha dejado de ser posible. Las nuevas estrategias de empresa han conseguido expandir la *vita activa* a la totalidad del tiempo vivido y, anulando toda *vita contemplativa*, el sujeto ha sido relegado a un *animal laborans*, en el sentido que lo entendía Hannah Arendt. Desde su punto de vista, el problema radica en que las actividades que realizamos día a día consumen el tiempo y se suceden unas a otras sin obedecer a un objetivo final. Las causas de que el peso de la *vita activa* se vuelva insostenible para el sujeto que la realiza no se relacionan sólo con el exceso: es la imposibilidad de comprender e identificarse con sus intenciones

el verdadero origen del problema. La vida se acelera como consecuencia de que la percepción del tiempo se diluye mediante una sucesión de fragmentos temporales ajenos que no marcan rumbo alguno. Desde su punto de vista, la crisis temporal no es consecuencia de la aceleración, sino un síntoma de dispersión que impide que la experiencia del tiempo posea un ritmo ordenador.

Frente a ello, Han propone la recuperación del *tempo* de la *vita contemplativa* para devolverle al hombre la posibilidad de aprender en su trabajo. Se trata así de, como Sennett ya apuntaba, reconciliar al *animal laborans* con el *homo faber*. Es decir, fundir en una unidad al *hacer* y al *pensar* en su sentido más amplio. Frente a la cultura del consumo que anula cualquier espacio para la reflexión pausada e impide disfrutar de la permanencia, el autor propone una revitalización de lo que llama *vita contemplativa*: un modo de *estar* que, frente a la caducidad del consumo, recupera la relación con *lo otro* en base a la duración. Un cambio de actitud que, según el autor, permitiría la recuperación del *aroma del tiempo*.

“El tiempo se desintegra en una mera sucesión de presentes. La época de las prisas no tiene aroma. El aroma del tiempo es una manifestación de la duración” (Han, 2015a, p. 72). Aunque la industrialización haya eliminado el *aroma* del tiempo porque el tiempo humano se ha contaminado del tiempo de las máquinas y a pesar de que la posibilidad de recrearse y reconocerse haya desaparecido, el autor propone que es posible recuperar su *aroma* mediante el silencio y la demora.

El Hacer y sus Razones

Las ideas aquí expuestas de los tres autores dibujan un marco desde el que es posible comprender mejor a nuestros artistas. Todos los que aquí hemos propuesto mantienen una relación intensa con el hacer y crean en torno a un lugar en el que las ideas de Pallasmaa, Sennett y Han se encuentran. Desde la práctica han entendido que la sensualidad de la existencia se transmite con la mano mediante el hacer, que lo que se puede decir en palabras es más limitado de lo que se puede hacer con las cosas y que el tiempo del hacer manual posee un especial *aroma*. Todos ellos saben que su actividad se justifica porque no hay lenguaje verbal o escrito que cubra todo aquello que se puede expresar con lo que hacen.

Tanto Pallasmaa como Sennett y Han encontrarían en los artistas mencionados las características de ese *individuo-artesano* que proponen como modelo alternativo a la sociedad de consumo. Todos destacarían ese tipo de

práctica artística que basada en el conocimiento y el ritmo del *hacer* reconfigura el mundo a través de cada una de sus decisiones. Desde sus distintas perspectivas, estos autores ofrecen un análisis de las relaciones laborales para promover un nuevo modelo de trabajo basado en los fundamentos desde los que nuestros artistas operan. Un modelo basado en la recuperación de una relación artesanal con el trabajo que devuelva la integridad al individuo y que permita la construcción de una sociedad más equilibrada y justa.

La propuesta de recuperación de la *vita contemplativa* que el artesano y nuestros artistas conocen se formula en Han desde la conciencia de la necesidad de provocar el cambio social que tanto Pallasmaa como Sennett echan en falta. Son los patrones que Han relaciona con la escucha, la serenidad y la demora los que pueden contribuir a debilitar el sentimiento de individualidad narcisista y a estimular la solidaridad y la compasión con el resto del mundo.

Hacia una Ética del Silencio

Desde el principio de este trabajo hemos señalado que el tipo de proceso creativo que estamos abordando exigía de una atención al *presente* que es característica de los procesos artesanales. Veíamos cómo, huyendo de marcos conceptuales y guiados por la intuición, se relacionaban con la materia elegida desde un *vaciamiento* y una *entrega* a la acción que estaban desarrollando, a aquello que en su obra está ocurriendo en cada momento. En sus métodos primaba el proceso frente al resultado y se acercaban de forma experiencial a ese tipo de conocimiento que, como nuestros autores proponían, la mano otorga: un tipo de conocimiento silencioso que vive todo el que sabe hacer y que pasa necesariamente por un *no decir*, por una renuncia a entender o a explicar nada.

Mediante el silencio del *hacer* y sin pretenderlo estos artistas estarían llevando a la práctica el modelo ético que nuestros autores proponían para construir una sociedad alternativa: una relación con el trabajo basada en un *tempo* pausado propio de esa *vita contemplativa* que sustituye la dispersión y aceleración de los ritmos de la producción industrial. El trabajo así vivido, además de ser símbolo de comunidad y comunicación, se transforma en una experiencia íntima y privada del *artesano-artista* en la que no cabe palabra alguna: un diálogo lento y sin argumentos con la materia que exige de un transparente o ausente marco semántico y permite el acceso a un espacio de

silencio desde el que, según nuestros autores, reconfigurar el mundo y la sociedad.

“En silencio, como en un monasterio, la comunicación entre la gente se reduciría al mínimo en beneficio de la contemplación de cómo se hace un objeto” (Sennett, 2010, p. 122). La experiencia de *silencio* a la que hacemos referencia se conforma en base a una *entrega* cuando se sabe que ni los sentidos son simples receptores pasivos del mundo, ni la cabeza es el único lugar de pensamiento cognitivo. Es interesante destacar que no es casual que todas las propuestas que hemos revisado mantengan un planteamiento común que se relaciona con la complejidad formal y la obsesiva presencia de la materia. En todos los casos las características físicas del objeto llaman poderosamente la atención del espectador y generan una interacción que ancla la experiencia al momento presente y suscita la aparición del silencio.

Su inseparable condición de *materia/forma* condiciona cualquier lectura que de la obra se quiera realizar e invita a quedarse en un silencioso *ver*: sin partir de las elipsis narrativas y el *silencio* que este tipo de obra genera no es posible contactar con su naturaleza más esencial. Porque estamos ante propuestas que no buscan ni acomodarse a la sombra de retóricas de lenguaje ni apoyarse en justificaciones conceptuales externas a su condición fenoménica. Partiendo de su experiencia, el tipo de artista que nos interesa invita al encuentro desnudo y sin argumentos porque sabe que “nuestros sentidos y todo nuestro ser corporal estructuran, producen y almacenan directamente un conocimiento existencial silencioso” (Pallasmaa, 2012, p. 9).

Si el objetivo es dar a conocer la abundante interacción sensorial con el mundo que aparece durante el contacto con la materia, no hay modo de hacerlo más que *bajando suficientemente la guardia*. Porque, según nuestros autores, el único camino de acceso a ese *conocimiento existencial* es el *silencio*, pues no hay palabra que a dicha experiencia se le acerque.

Rubert de Ventós en su *Crítica a la modernidad* argumenta que vivimos en una sociedad sobresaturada de sentido que impide mantener una relación subjetiva con *lo real*. Es más, que impide todo contacto con *lo real*. Y afirma que “las cosas se nos van convirtiendo en ideas o mensajes al tiempo que las teorías e ideologías van precipitando en condiciones objetivas de existencia” (Rubert, 1998, p. 10), llegando a reconocer que de todo ello ha resultado un mundo en el que lo sensible se ha convertido en significativo. Según el autor, “el enigma de la realidad, su carácter ambiguo y problemático se ha anulado y sustituido por el mundo material de los hechos empíricos y el mundo cultural de los valores poéticos, es decir, de la metafísica y de la estética” (Rubert, 1998, p. 63). Lo que propone Rubert de Ventós en este texto nos sirve para

comprender mejor el lugar en el que situar el tipo de obra que aquí estamos estudiando y entender la naturaleza de ese silencio que estamos proponiendo. El autor se muestra crítico ante el sistema cultural porque piensa que ha desarrollado una estructura de referencias tan potente que ha perdido la capacidad de reconocer ningún elemento que quede fuera de su perímetro. Es decir, que el sistema, apoyado en la fe en el conocimiento racional, ha construido una densa trama que impide ver lo que existe más allá de su escasa porosidad. Diríamos en nuestro caso que la preferencia del saber de la cabeza frente al de la mano ha estimulado la elaboración de interpretaciones de la obra que, alejándose de la sensación, impiden el descubrimiento de aquello que el artista realmente nos propone.

¿Y cuáles son las alternativas que en este sentido el autor propone frente al problema? El único modo, dirá, consiste en “bajar la guardia para permitir el reflujo de todo aquello que está más allá de nosotros, de nuestra capacidad de entender y organizar” (Rubert, 1998, p. 11). Con estas palabras el autor está proponiendo una alternativa que pasa por silenciar cualquier discurso que filtre el encuentro con la realidad física del objeto. Es decir, está sugiriendo que, aunque en el proceso de percepción no sea posible conseguir una total renuncia del saber, se intente minimizar todo lo posible su peso con el fin de potenciar la escucha y dar cabida a todo aquello que queda más allá de nuestra propia capacidad de pensar.

Y esto es lo que permite y suscita el tipo de obras que aquí estamos proponiendo: una rica experiencia visual en la que quedarse en *silencio* con el *ver* para llegar a saber más de lo que uno se cree saber. Nuestros artistas, no estando interesados en el reconocimiento de un saber ya codificado, pretenden transmitir un conocimiento existencial silencioso que no reside ni en teorías ni en explicaciones que se solapan a la superficie de la obra. Están interesados en ese tipo de conocimiento que todos nuestros autores ubican más allá del umbral de lo que creemos conocer. Sus obras nacen de la conciencia de una realidad intensa, del saber de la existencia de un espacio de identificación y conexión que comienza allá donde la razón deja de hacer pie.

Y ese *bajar la guardia* que Rubert nos propone y nuestros artistas practican se refiere a la situación que, como hemos dicho, aparece cuando se establece una perspectiva desde la que se puede mirar la distancia existente entre lo sabido y lo percibido, entre la memoria y el acontecimiento, entre la obra y lo que se cree saber de ella. Y se propone *bajar la guardia* como un ejercicio de escucha que consiste en dejar que las cosas se aproximen y muevan hacia nosotros para percibir sin explicar y tomar conciencia sin definir; una abierta escucha que permite recuperar un estado mediante el cual el sujeto es capaz

de constatar que siempre nace algo a partir de ese punto al que nuestra razón no es capaz de llevar, que siempre existe una realidad en este tipo de obras que comienza a manifestarse en el mismo límite en el que nuestro conocimiento se extingue. “Quien fuese capaz de mantenerse en esa inocencia del inicio, preguntando como aquel niño ¿cómo se llama esto?, viendo el ‘esto’ antes de que el concepto lo enturbie, lo (...) vele” (Maillard, 2008, p. 32).

Bajo las condiciones que Rubert de Ventós sugiere y Chantal Maillard anhela, podemos acercarnos y comprender mejor lo que este tipo de *artista-artesano* lleva entre manos. Exponiéndonos desde una conciencia convertida en distancia, desprovistos de cualquier instrumento intelectual y frente a un mundo abierto del que no se tiene certeza alguna, podemos sondear mejor las distintas propuestas que aquí hemos presentado.

Habitar en un Lugar no Verbal

La artista con la que iniciábamos este artículo sería un claro ejemplo de lo que aquí estamos proponiendo. Anne Lindberg en sus declaraciones afirma que sus esculturas y dibujos “habitan en un lugar no verbal, que resuena con emociones humanas primitivas”. Estas pocas palabras son suficientes para confirmar la cercanía de la artista a las ideas que acabamos de plantear.

Como en el resto de artistas aquí propuestos, la determinante materialidad de su lenguaje niega la dualidad clásica *forma/contenido*. El desinterés por lo icónico y el nivel de abstracción de sus propuestas hacen que, como Valente (1991) afirma, el contenido sea forma y la forma contenido: “no otra cosa entendió acaso Nietzsche al decir que para ser artista ha de sentirse como contenido lo que el habla ordinaria llama forma” (p. 20). En sus propuestas ni se persigue una investigación de base conceptual ni un contenido o tema para ilustrar, alejándose así de cuestiones tan presentes en el arte contemporáneo como el tema y sus vinculaciones sociales y políticas. En su caso, prefiere dar visibilidad a una cualidad temporal que aparece cuando *baja la guardia*, cuando su experiencia del *hacer* y del *ver* se da bajo unas condiciones en las que el instante no se vincula ni a los recuerdos del pasado ni a las proyecciones del futuro. Es mediante esa operación de *desapego* cuando logra alcanzar una sensualidad pura, sin argumentos, en el espacio vacío del que debe surgir la imagen.

No hay aquí proyecto cerrado de construcción, sino capacidad de entrega al proceso y a la escucha de la materia. Sus propuestas invitan a una percepción que, desde códigos de variación y juego, invalidan cualquier

previsión intelectual e incitan al abandono de los esquemas mentales reconocidos. En sus instalaciones, el espectador es llamado a vivir una experiencia sensorial que, yendo más allá de su comprensión racional, lo invita a la contemplación de un espacio perceptivo que elude toda reflexión conceptual. Porque la artista sabe que la “identificación del yo con el lenguaje o la cultura es una insoportable reducción y violación del mismo” (Rubert, 1998, p. 17).

Bajo estas claves, nos enfrentamos a una obra en la que Lindberg, mimando la presencia física, nos hace visible un ritmo que intensifica la percepción y “destruye la continuidad del tiempo encadenado” (Bachelard, 2002, p. 94). Trabaja desde la experiencia temporal que Bachelard asocia a un tiempo detenido, a “un tiempo que no sigue el compás, un tiempo al que llamaremos vertical para distinguirlo de un tiempo común que corre horizontalmente con el agua del río y con el viento que pasa” (Bachelard, 2002, p. 94). Un tiempo de una cualidad que, según el autor, descubre el poeta, y nosotros aplicamos al artesano o el artista, cuando recusa el tiempo horizontal o narrativo para entregarse al ritmo de su proceso creativo: sin pauta, discontinuo, dinámico y aleatorio.

Desde ese *tiempo vertical* que surge de la fusión puntual del *hacer* y el *ver* nacen unas obras que pretenden mantener al espectador en esos estados de *tiempo* y *silencio* que aquí hemos tratado desde la perspectiva de los distintos autores. Sus trabajos exigen de procesos de creación y de recepción en los que tanto la voluntad del autor como la del observador se minimizan y repliegan paulatinamente para dejar, finalmente, de intervenir. Podríamos decir que sus abstracciones nos invitan a vivir el tipo de experiencia que según Amador Vega (2002) tiene como objetivo

la recuperación de un estado anterior a la creación, pues ésta marca el inicio de la condición fragmentada de la existencia (...). Salir del tiempo, huir del mundo, superar el acto de la creación, (...) con una clara intención de retorno a este mundo para dotarlo de sentido y salvar la naturaleza creada y caída. (p. 58)

El Punto Cero como Final

En el libro titulado *Vortex of Silence* la historiadora y crítica de arte alemana Doris von Drathen recopila una serie de textos escritos sobre artistas contemporáneos para proponer su método de crítica de arte. La autora, frente a lo que ella denomina colonización del arte por parte de las categorías

estéticas, defiende una aproximación a las obras desde la investigación existencial y ética hecha por cada artista. Desde su punto de vista, temas como el amor, la vida, la muerte, el tiempo o el conflicto son el motor de la investigación de los artistas y la crítica debe captar el misterio que estos descubren. Su función no es la de apropiarse y destruir las *fisuras* enigmáticas que cada artista revela mediante formulaciones y normas previamente impuestas:

Cualquiera que intente llenar estas fisuras y huecos con conceptos familiares se arriesga a perder lo máspreciado: el momento huidizo que nos reta a encontrarnos con nuestro propio punto cero y desde ese vacío buscar nuevas y verdaderas comprensiones. (von Drathen, 2004, p. 25)

Para la autora, la obra de arte debe ser contemplada desde un *punto cero*, desde un ámbito que queda más allá de las fronteras del propio yo. Sólo a través de un shock incómodo que destruye las estructuras creadas por el yo es posible alcanzar el núcleo esencial de la experiencia estética.

Resulta interesante comprobar que, como habíamos argumentado en este trabajo, también von Drathen exige de un abandono de lo sabido como vía de acceso al núcleo esencial de la experiencia estética. Pero también destacar que su *punto cero* resulta familiar con el “mantenerse en la inocencia del inicio” que Chantal Maillard (2008, p. 32) anhelaba como lugar desde el que ver el mundo. Ambas expresiones parecen hacer referencia a ese punto de partida prelingüístico que las filosofías no-duales formulan como base de su experiencia:

Una posibilidad de retornar realmente a la cosa-en-sí, a los perceptos tal cual son, antes de que se vean distorsionados por la actividad conceptual del pensamiento dualista y acaben transmitiéndonos la imagen de un sujeto separado de un mundo material de objetos discretos. (Loy, 2010, p. 56)

La experiencia transformadora que von Drathen asocia con la función de una obra de arte sólo puede aparecer cuando la *obra* sobrepasa el límite de control del sujeto y, como consecuencia y sin el auxilio del lenguaje, lo deja desamparado frente a un *vacío* que se le escapa. La autora hace referencia aquí a una experiencia vital que se acerca al efecto que produce la *negatividad* de una imagen y que Han defiende en *La salvación de lo bello*. Según el autor, una imagen significativa tiene un potencial de *negatividad* que desarma los argumentos del espectador, sintiéndose “conmocionado y arrebatado” por lo

que es “la negatividad de la vulneración” (Han, 2015b, p. 62). En ambos autores el hecho del *ver* se relaciona con “un dejar que algo suceda o un exponerse a un suceso” (Han, 2015b, p. 54). En ambos casos se alude a una experiencia del sujeto que, abierto a las posibilidades de un acontecimiento, asume la aparición de lo inesperado. Ambas interpretaciones se refieren a la necesidad de una irrupción de *lo otro* que desgarrar al sujeto y lo dirige hacia ese espacio de *negatividad* en el que no es fácil reconocerse.

Y, de nuevo, estos autores presentan argumentos para defender que sólo a través del lugar prelingüístico que hemos relacionado con el principio de la *no-dualidad*, seremos capaces de conectar con el tipo de obra que nuestros artistas elaboran. Es esa certeza la que justifica el rechazo que von Drathen ejerce respecto de las categorías estéticas convencionales: su desprecio a la apropiación y usurpación que la crítica de arte practica tiene como objetivo sondear los límites del sujeto y reconocer aquello a lo que no tenemos acceso.

Como vemos, la propuesta de von Drathen se inserta en el espacio que se ha venido defendiendo en este trabajo. Su concepto nodal de *punto cero* se define en torno a ese *lugar no verbal* en el que hemos dicho que se desarrollaban las prácticas artesanales. Pero también su idea de *silencio absoluto* ha estado presente a lo largo de nuestro discurso: hemos visto cómo el saber de *la mano que conoce* se afianzaba a partir de un tipo de práctica que, silenciando las pretensiones del ego, recuperaba en el trabajo los ritmos que Han relacionaba con el concepto de *vita contemplativa*.

Nos resulta además familiar la relación que la historiadora del arte alemana reconoce entre el arte y la ética. Si von Drathen (2004) entiende que “la única función de la contemplación del arte es la de ser un modelo ético” (p. 19), ya en nuestro texto habíamos afirmado que, desde el silencio del *hacer* y sin pretenderlo, nuestros artistas estaban llevando a la práctica el *modelo ético* que los autores tratados proponían. Tanto Pallasmaa como Sennett y Han aludían a la necesidad de construir una sociedad alternativa basada en un *tempo* pausado que sustituyera la dispersión y aceleración de los ritmos de la producción industrial. Y por ello, proponíamos a nuestro *artista-artesano* como modelo activo de ese cambio social. Ahora von Drathen (2004) igualmente refuerza nuestro discurso y confirma la necesidad de liberarse de las encasilladas definiciones estéticas para descubrir “el poder de la imagen una vez que ésta ha sido revelada mediante una percepción sensata y ética del mundo” (p. 26).

Conclusión

El tipo de obras que hemos presentado en este artículo estimula al espectador a acercarse hacia ellas con los mínimos argumentos. El proceso de elaboración artesanal de la materia que aquí hemos propuesto invita a minimizar la posibilidad de lectura de las obras desde el ámbito de la palabra. Si bien es posible elaborar argumentos que se apoyen en el resultado y la intención de dichas prácticas, no es posible experimentar el profundo encuentro que este tipo de obras permite sin la depuración de ese *punto cero* al que Doris von Drathens se refiere.

Esta invitación da por hecho que es posible vivir un tipo de experiencia que se manifiesta a partir del mismo límite en el que nuestro conocimiento se extingue. El *silencio absoluto* impide que el *decir* condicione la calidad del encuentro con la epidermis de la obra, única vía de acceso al *enigma* que ésta produce. La sustitución de las categorías estéticas que von Drathen propone permite, como Ventós apunta, *bajar la guardia* con el fin de dar espacio al *conocimiento existencial silencioso* que Pallasmaa relacionaba con el saber del cuerpo y de nuestros sentidos: un tipo de conocimiento que se administraría en esa parte cerebral más primitiva en la que el lenguaje no cabe.

Nuestros artistas, mediante unos ritmos de producción que integran las condiciones de la *vita contemplativa* que Han propone, nos dan a conocer la abundante interacción con el mundo que puede aparecer a través del contacto con la materia. Es desde el saber del artesano que Sennett propone como modelo ético desde donde nuestros artistas realizan su trabajo: una actividad corporal que, repetida en sus procesos de producción, permite al *animal laborans* y a nuestro *artesano-artista* desarrollar la habilidad desde dentro y reconfigurar el mundo material a través de un lento proceso de metamorfosis.

Referencias

- Bachelard, G. (2002). *La intuición del instante*. México: Fondo de Cultura Económica.
- von Drathen, D. (2004). *Vortex of silence*. Milán, Italia: Edizioni Charta.
- Han, B.-Ch. (2015a). *El aroma del tiempo*. Barcelona, España: Herder.
- Han, B.-Ch. (2015b). *La salvación de lo bello*. Barcelona, España: Herder.
- Lindberg, A. (2019). <http://www.annelindberg.com/work>
- Loy, D. (2010). *No dualidad*. Barcelona, España: Kairós.
- Maillard, Ch. (2008). *En la traza. Pequeña zoología poemática*. Barcelona, España: Centro de Cultura Contemporánea.
- Pallasmaa, J. (2012). *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

- Revere, D. (2007). *Radical Lace & Subversive Knitting*. Nueva York, EEUU: Museum of Arts & Design.
- Rubert, X. (1998). *Crítica de la modernidad*. Barcelona, España: Anagrama.
- Sennett, R. (2010). *El artesano*. Barcelona, España: Anagrama.
- Valente, J. A. (1991). *Variaciones sobre el pájaro y la red*. Barcelona, España: Tusquets Editores.
- Vega, A. (2002). *Zen, mística y abstracción*. Madrid, España: Trotta.
- Zambrano, M. (2006). *Filosofía y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.

Javier Garcerá Ruiz: Doctor en Bellas Artes. Profesos Titular, Universidad de Málaga.

Email address: javiergarcera@gmail.com

Contact Address: Facultad de Bellas Artes, Plaza de El Ejido 1, 29071 Málaga

Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

Progenitores del Vídeo. El Arte del Vídeo ante los Fantasmas de su Historia Familiar

Arturo/fito Rodríguez¹

1) Departamento de Arte y Tecnología, Facultad de Bellas Artes,
Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU

Date of publication: June 3rd, 2020

Edition period: October 2020 - February 2020

To cite this article: Rodríguez, A. (2020). Progenitores del Vídeo. El Arte del Vídeo ante los Fantasmas de su Historia Familiar. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 8(3), pp. 227-243. doi: 10.17583/brac.2020.3956

To link this article: <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2020.3956>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License \(CC-BY\)](#).

The Begetters of Video. Video Art Confronted with its Family History Ghosts

Arturo/fito Rodríguez

Departamento de Arte y Tecnología, Facultad de Bellas Artes, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU

(Received: 21 December 2018; Accepted: 7 April 2020; Published: 3 October 2020)

Abstract

From the very beginning, museums and the audiovisual industry of television have nurtured the institutionalization process of video in the art domain.

On the one hand, the influx of museums has been paramount when it comes to legitimating avant-garde discourses. However, they always showed misgivings in the face of certain practices supported on technology reproduction or “outlying” its coded space along the lines put forward by the video produced by artists.

On the other hand, the domain of artistic creation, inasmuch as it belongs in the social sphere, has not been able to stay away of television’s influx and its powerful information, iconic and linguistic flow, just in the same way as contemporary creation has influenced the phenomenon of television.

The paper “Coming to the terms with the frightful parent: video art and television” produced by John Wyver, historian and TV producer, as well as professor at the University of Westminster, provides the basis to study the way in which cultural criticism in the eighties exerted an influence in the development of the links between video art and television. This interaction in the form of some sort of domestic tension paved the way for the institutionalization of video production in the terms acknowledged nowadays.

Keywords: Art, television, genealogy, institution, cinema



Progenitores del Vídeo. El Arte del Vídeo ante los Fantasmas de su Historia Familiar

Arturo/ fito Rodríguez

Departamento de Arte y Tecnología, Facultad de Bellas Artes, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU

(Recibido: 21 diciembre 2018; Aceptado: 7 abril 2020; Publicado: 3 octubre 2020)

Resumen

El proceso de institucionalización del vídeo en el ámbito del arte ha sido tutelado desde el primer momento por la institución museística y por la industria audiovisual de la televisión.

De un lado, el influjo del museo ha sido determinante en la legitimación de los discursos del arte de vanguardia, aunque este siempre mostró recelo ante ciertas prácticas reproducibles tecnológicamente o vinculadas al “afuera” de su espacio codificado, como proponía el vídeo hecho por artistas.

De otro lado, el mundo de la creación artística, como parte constitutiva de la esfera social, no ha podido mantenerse al margen del influjo televisivo, de su poderoso caudal informativo, icónico y lingüístico; del mismo modo que el fenómeno televisivo ha sido influenciado por la creación contemporánea.

Tomando como base el texto del historiador y productor de televisión, John Wyver, “Coming to the terms with the frightful parent: video art and television”, se intenta analizar el modo en que la crítica cultural de los años ochenta influyó en el devenir de las relaciones del vídeo con el arte y con la televisión, en una suerte de tensión familiar que determinó el camino para la institucionalización del vídeo en los términos que hoy son admitidos.

Palabras clave: Arte, televisión, genealogía, institución, cine

Durante gran parte de su historia, el vídeo ha buscado su legitimación en el mundo del arte mediante la tutela de sus progenitores: el museo y la televisión.

Si damos continuidad a esta idea en un ejercicio casi psicoanalítico, encontraremos que el museo, como si se tratase de un padre serio y circunspecto (quizá padrastro), ha tratado “con” disciplina y no tanto “como” disciplina al joven vídeo. Con el tiempo, el padre fue ofreciendo sucesivos abrazos al hijo revoltoso, abrazos que primero *fueron* pequeñas concesiones: exposiciones menores o proyectos que no podían eludirse si realmente se contaba con el contexto, la vanguardia o la tecnología. Hasta que, con la edad, el padrastro fue otorgando al hijo respondón una importante responsabilidad dentro de sus dominios: grandes exposiciones, unción y celebración de autores (no tanto autoras) o refugio seguro al amparo de la hibridación de las disciplinas artísticas. Los términos en los que se llevó a cabo esa transferencia de responsabilidad podrían discutirse largamente; tampoco podemos olvidar que, con los años, aquel hijo insolente fue entrando en las razones del sistema, en la razón del sistema del arte, hasta llegar a participar directamente de esa paradoja de nuestra cultura actual por la cual es la institución quien promociona lo anti-institucional.

Vemos así, cómo el análisis de las relaciones del vídeo con el museo nos llevaría a un diván muy específico, en el que tendrían un papel importante otros destacados actores como las políticas culturales o el devenir de las prácticas curatoriales. Pero nos surgen además otras dudas genealógicas: ¿Dónde situar el parentesco del vídeo con el cine? ¿Cómo analizar sus vínculos, sus connivencias y sus divergencias familiares? ¿Ha sido el cine un abuelo mitificado, un patriarca inasequible?

Lo cierto es que desde la experimentación cinematográfica siempre ha existido una preocupación por la exposición del cine en espacios galerísticos o museísticos que, si bien es una cuestión poco desarrollada por los y las propias artistas y poco considerada desde el propio museo, conllevará una interesante revisión teórica.

Es el caso de Paul Sharits que ya en 1976 aborda “los principios fundamentales del cine de exposición”, cuestiones que serán retomadas por Jean Christophe Royoux (1997) en su texto “Cinéma d'exposition”, en el que integra la noción de “lo expandido” proveniente del fundamental “Expanded Cinema” de Gene Youngblood. En esta misma línea de trabajo se encuentran “Troisième cinéma” (Cassagnau, 2006), “Extended cinema” (Dubois, 2010), o “Autre cinéma” (Bellour, 2000). Se trata de aspectos teóricos del cine que

el vídeo asume en su relación con el museo, aun sabiendo que sus circunstancias contextuales, de creación y de producción son bien distintas.

Al igual que con su padre, aunque con otros matices, la relación del vídeo con su madre, la televisión (y aquí sí que coincide el ADN), ha sido casi siempre una relación de oposición, de enfrentamiento directo, una discusión airada en la cual el vídeo ha buscado su razón de ser.

Para muchos artistas, para teóricos y teóricas del arte, la televisión ha sido históricamente una fuente de apropiación, de reciclaje y de subversión, pero también ha sido el blanco perfecto de las críticas y, por qué no decirlo, de envidias y de complejos: un lugar inalcanzable. Para la crítica cultural en general, la televisión ha sido siempre una diana demasiado fácil, sujeta a una constante reprobación ética y estética en un ejercicio de inercia que ha obviado la complejidad de un objeto de estudio sometido a un sinfín de influencias, tensiones y circunstancias locales. Esta crítica, ejercida en la mayoría de los casos con demasiada ligereza, ha obviado la fragmentación y discontinuidad intrínseca al medio, para la que no cabe un único enfoque ni un análisis que no contemple toda su complejidad.

Certificados Genealógicos

Es a partir de los años setenta cuando comienzan a publicarse estudios específicos sobre la televisión, que en un primer momento toman de la semiótica y de la crítica literaria elementos para una investigación formal, mientras que toman del periodismo y la sociología los elementos necesarios para un acercamiento a sus aspectos de producción.

El texto de Stuart Hall “Encoding and decoding in the television discourse” es quizá de los primeros en abrir nuevas posibilidades para un estudio crítico y específico de la televisión. En su texto Hall trata la codificación/descodificación en el proceso comunicativo, y a partir de este punto arguye que, en sociedades como la nuestra, la comunicación entre las élites que producen los contenidos audiovisuales y las audiencias constituye una modalidad de “comunicación sistemáticamente distorsionada” (Hall, 1973, pp. 215-236). El texto de Hall tiene todavía un fuerte apoyo en la semiótica, pero se abre al impacto social del mensaje televisivo en las audiencias.

La publicación en 1978 de “Reading Television” por John Fiske y John Hartley es también un hito importante ya que aborda definitivamente la televisión como una producción cultural en el contexto de la cultura contemporánea. Así, Fiske y Hartley (1978) insisten en la necesidad de

observar las circunstancias específicas para un análisis fusionado de la audiencia y de los fenómenos textuales que son propios de la televisión. De la teoría sobre la televisión de los años setenta, en la que importa más la teoría que la televisión, pasamos a los años ochenta, en la que los ensayos están más cerca de los gustos populares, bajo la óptica de la postmodernidad.

Según Hartley (2000, p. 35) “muchos libros que introducen al estudio general de la televisión suelen evitar cualquier intento a la hora de describirla coherentemente como entidad o fenómeno. Por el contrario, ofrecen lo siguiente: un análisis interdisciplinario y problemas intelectualmente diferentes para un fenómeno inconmensurable”, concluyendo que el objeto de estudio es “colosal, caótico y complejo”.

Esta mirada dispersa y diseminada en diferentes campos de conocimiento que se arroja sobre el fenómeno televisivo, que certifica la complejidad de su investigación y que asume modelos de análisis cultural basados en la teoría crítica de los años sesenta y setenta, determinará en buena medida las relaciones del arte con la televisión en los decisivos años ochenta; decisivos para la institucionalización del vídeo, para el mercado del arte y para la creación de audiencias.

Para los críticos de arte, la televisión ha supuesto el objeto contra el cual el vídeo podía ser definido y defendido. Contra la televisión, el vídeo se identificaba y se reconocía como arte. Y en esta oposición es en donde muchos proyectos o bien se desgajaron de su potencial social o bien acabaron neutralizados por la propia crítica artística del momento.

John Wyver (1990), escritor, productor e historiador de televisión además de profesor en la Universidad de Westminster, da cuenta de cómo este proceso estuvo sometido a principios de los años ochenta a la influencia de la “intelectualidad” de la época y analiza el modo en que diferentes textos que difundían las teorías críticas de los años sesenta y setenta aparecen (coinciden en su publicación), y cobran presencia en la escena cultural y artística de aquel momento. Tomamos aquí referencias del citado texto de Wyver para entrar y salir del mismo, revisándolo desde la circunstancia actual, provocando una vuelta de tuerca más al transformar al “padre”, citado por Wyver, en la “madre televisión” (un ejercicio de transexualidad conceptual que pudiera ser interesante y que añade una complejidad edípica al tema en cuestión).

Dicho autor señala que los escritos de Adorno y Horkheimer sobre la “industria cultural” propagaron la idea de que el cine y la televisión fueron “opiáceos rentables sintéticamente preparados para el consumo de una sociedad de autómatas”, y apunta cómo estos fueron recogidos con

entusiasmo a finales de los años ochenta por influyentes críticos del vídeo como David Ross.

Los escritos de Brecht, Benjamin y Enzensberger presiden los ensayos de “Video Culture: A Critical Investigation”, editado por Jonh Hanhardt en 1986, una publicación de absoluta referencia y, junto a las ineludibles citas de un declarado pesimismo cultural de Louis Althusser y Jean Baudrillard, ayudan a identificar las actitudes esenciales que se dan hacia la televisión entre los pensadores radicales de la década de 1960: la sospecha, el desprecio y el rechazo, así como la urgencia por dar una respuesta y promover la participación en los medios de comunicación en lugar de la pasividad imperante. De este modo, vemos cómo ese mismo pensamiento disidente y acorde con el signo de su tiempo, los encendidos años sesenta y setenta, todavía mantenía su vigencia en los años ochenta arrojando una importante sombra sobre las nuevas áreas de expresión para el arte que se abrían en el ámbito del vídeo y la televisión, precisamente en los años en los que se estaban produciendo significativos cambios tecnológicos y políticos en este medio que posibilitaban y propiciaban la participación y su uso social. De modo que el panorama del momento enfrentaba un más que posible “desfase” crítico, con el que se perdía el paso en relación con las posibilidades tecno-culturales del momento.

La historia del videoarte en Estados Unidos nos provee de algunas interesantes observaciones en esta línea. Martha Rosler (1983) en su fundamental ensayo “Shedding the Utopian Moment” se refiere a los orígenes y los problemas de legitimación del vídeo contra la televisión. Wyver (1990) nos resume así la lectura de Rosler:

No hay duda de que la oposición entre el vídeo y la televisión ha sido fundamental en la preocupación y la producción de muchos artistas que trabajan con vídeo y en el debate sobre el videoarte. Pero mi preocupación es argumentar que esta idea está basada en una crítica estrecha y limitada de la televisión, que ha contribuido considerablemente a que el mundo del videoarte fructificase lejos de su hermetismo, y (quizás lo más importante) que podría haber prevenido a los artistas de los cambios contemporáneos que tenía lugar en la televisión y en las posibilidades que estos podían abrir. (p.12)

Wyver (1990) cita a Rosler en los términos que hemos dado cuenta y profundiza en este aspecto. Para ello se apoya concretamente en la pieza de vídeo de Ilene Segalove *Why I Got Into TV and Other Stories* (1983), en oposición a otras obras que presentan una evidente crítica televisiva, para

explicar que, en muchos casos, la televisión es un elemento de la vida cotidiana que nos involucra en todo lo que ocurre y que puede enriquecer y profundizar momentos de relación afectiva (de una niña con sus padres como es el caso de la cinta de Segalove). Lo que en cualquier caso nos sugiere Wyver (1990) es que, si bien es necesario el recelo sobre un fenómeno tan apabullante como la televisión, el artista no puede inhibirse de su incidencia social, de la estrecha relación de convivencia que nos plantea y, por tanto, de sus recursos creativos para cifrar una relación crítica pero propositiva cuando no una relación de “sugerente conflicto” o de “conflicto creativo”. La frase de James Halloran ilustra esta idea: “Hay que salir de la costumbre de pensar en términos de qué hacen los medios a la gente y sustituirla por la idea de qué hace la gente con los medios de comunicación” (O’Sullivan et al., 1998, p. 129).

La penetración social de la televisión y las posibilidades que se abrían, especialmente en Estados Unidos a principios de los años ochenta, iban mucho más allá de aquello que criticaban las ideas dominantes de la década de los sesenta y que aún resultaban instigadoras. La potencia comunicativa del medio televisual se ensanchaba de modo especial en ese momento y se diversificaba a través de servicios de cable y de satélite capaces de cuestionar el medio desde el propio medio. Marita Sturken (1984) reconocía:

Las cadenas de televisión tal como las conocemos se están quedando poco a poco obsoletas. Son caras, centralizadas, inflexibles, es un dinosaurio que está dando paso gradualmente a una industria del entretenimiento electrónico que incluye múltiples canales de distribución, grabadoras domésticas y aumento de posibilidades a través de satélite, que implicará nuevos comportamientos en la audiencia y nuevos elementos de la elección. (p.8)

Descendencia Legítimamente Ilegítima

Si bien es cierto que el desplazamiento de la potencialidad creativa del medio televisivo hacia territorios de mercado y de sumisión ideológica convirtió la televisión en un escenario anhelado, pero también denostado para el ámbito del arte, es igualmente cierto que entre finales de los setenta y principios de los noventa tuvieron lugar una serie de experiencias que habiendo surgido de la audacia creativa del arte llegaron hasta los territorios de influencia social y cultural de la televisión. Sistemas locales como la televisión por cable y más concretamente el *Public Access* (en EEUU), así como experiencias alternativas de televisión como la televisión de proximidad, dieron al arte la

posibilidad de sincronizar su experiencia con la emisión televisual. Una serie de prácticas que conectan en su sentido participativo con las iniciativas posteriores de *telestreet*, en Italia o con movimientos de televisión local e incluso con propuestas más recientes de televisión *on line*.

Aunque muchos y muchas artistas cruzaron el panorama que va desde el territorio vídeo hasta el mundo del museo como tránsito metodológico de legitimación, el campo del arte nunca renunció a la televisión como una vía de experimentación, pues siempre existieron propuestas que entendieron la televisión como un escenario de posibilidades. Esta intencionalidad artística, que sin duda va mucho más allá de entender el medio televisivo como un medio de exhibición y difusión de la producción artística y que piensa en la emisión televisual como soporte mismo para el arte, conforma un interesante espacio de resistencia a través del cual se puede llegar a entender muchas características del devenir de las artes audiovisuales, y por extensión, del arte contemporáneo y de sus circunstancias políticas.

Robin White, editor de la revista “View” y co-editor junto a Jaime Davidovich de “TV Magazine”, publica en la revista “Artforum” en el verano de 1982 “Great Expectations: Artists’ tv Guide”, artículo en el que advierte sobre la existencia de una actitud artística que en los años setenta comienza a ver la televisión como un medio de comunicación de ida y vuelta, y no como un nuevo soporte para un formalismo de autor. Pero el potente influjo de la institución artística y fundamentalmente de su sistema económico llevará finalmente a muchos autores a entender el vídeo como algo escindido de la televisión, como un soporte más de creación artística (monocanal o instalación), que siempre será más permeable a la subjetivación y a la “objetualización” y por tanto más rentable en términos de valor aurático y económico.

Así (en el panorama de Estados Unidos), la televisión de acceso público ofrecía al arte un campo de exploración único, en el que la inmediatez y la simultaneidad, esto es, la imagen transmitida al mismo tiempo a innumerables aparatos de recepción, sincronizaba la creación artística con su tiempo, con su época. Y esta circunstancia mantenía viva la pulsión social de muchos de los artistas del momento.

Desde finales de los años setenta, artistas como Anton Perich, Paul Tschinkle, Glenn O’Brien o Jaime Davidovich, son una muestra de ello.

El artista y cineasta Anton Perich comienza a emitir su programa “*Anton Perich presents*”, uno de los primeros que recogía la actividad cultural y artística de la ciudad, en enero de 1973, en la zona norte de Manhattan a través del canal C, en donde ya existía el cable desde 1970. De frecuencia semanal

y una hora de duración, el programa fue censurado en alguna de sus primeras emisiones por escándalo sexual, lo que hizo volver la mirada de los sectores conservadores sobre los límites del acceso libre ya desde sus inicios. Anton Perich, nacido en Croacia, había llegado en 1970 a Nueva York procedente de París en donde había participado activamente en el movimiento Letrista y Situacionista. El trabajo de Perich permitió dar visibilidad a comportamientos y opciones sexuales que no tenían por entonces presencia en un aparato tan hegemónico y controlado como la televisión de los años setenta y principios de los ochenta. Perich, que es también precursor de un arte vinculado a la tecnología y conocido por sus máquinas electrónicas para pintar, dio cuenta de la actividad de la generación de Warhol, de la vida en los clubs nocturnos y de una escena que estaba mutando en ese momento de escena *underground* a escena oficial del arte de Nueva York.

En el año 1974, Paul Tschinkel, pintor de formación, pero pionero en experimentar con las primeras cámaras portátiles o *portapack*, lanza su programa “*Inner Tube*”, una crónica de la vida artística, musical y nocturna de Nueva York. Desde 1974 y hasta 1984 su programa basculaba entre el videoarte y el reporte cultural del momento, ofreciendo una crónica viva de la emergente escena artística y prestando atención a las primeras manifestaciones del movimiento *punk* y *new wave* de finales de los años 70 y principios de los años 80.

El programa que realizó con posterioridad, “*ART/New York*” que comenzó a emitirse en 1979, ha sido un referente en la manera de abordar la actualidad artística, a través de reportajes que huían de la fórmula periodística al uso para dar mayor protagonismo a la palabra de los y las artistas.

Sin embargo, la actividad de SoHo que llenaba buena parte de su primer programa, “*Inner Tube*”, no podía verse en el propio SoHo, una situación que resultó ser un acicate para los artistas del barrio y que cambió con la puesta en marcha de *SoHo Television*.

Entre 1978 y 1982 el ahora conocido presentador Glenn O'Brien condujo el programa “*TV Party*” en el acceso público de la televisión por cable de Nueva York en el que participaron figuras de la escena *underground* como David Byrne, Klaus Nomi, August Darnell, Fab 5 Freddy, Blondie, The Clash, DNA o The Fleshtones. El programa, planteado como una especie de fiesta que por momentos se hacía delirante, tenía la virtud de dar cabida a artistas como Jean-Michel Basquiat o cineastas como Amos Poe, creando una performance continua, improvisada, sin guion posible y en la que fluía la energía como si se tratase de un retrato vivo de la escena artística del momento. Al igual que en el programa de Anton Perich, el tratamiento que

hacía O'Brien de los temas sexuales o de identidad, así como del uso de drogas, tensionaba hasta el extremo las normas de la televisión a fin de establecer los límites y los códigos del medio.

El artista Jaime Davidovich iniciará en solitario el programa "*The Live! Show*" después de haber producido "Soho Television presents". Davidovich, que proviene de la pintura ve en el vídeo una extensión natural de su trabajo pictórico. Su obra videográfica, una obra pionera, le hace interesarse por la televisión como el vehículo más lógico para mostrar sus trabajos de vídeo en vez de las galerías y los museos. Su posicionamiento a este respecto es radical y no duda en adentrarse en las posibilidades del cable.

Si bien la primera emisión de "*The Live! Show*" está fechada en diciembre de 1979, su emisión no se asienta hasta el año 82, siendo entre los años 82 y 83 cuando el programa funciona a pleno rendimiento y con una estructura definida.

En los primeros programas, en los que la música y la escena alternativa tiene una presencia destacada, Davidovich deambula por el plató ataviado con una bata y manejando una de las cámaras. Como si se tratase del director Tadeusz Kantor (pintor, artista, director de teatro, escenógrafo y escritor) participa y dirige la representación; interviene, se cruza por la pantalla y toma planos imposibles que se insertan en la realización en directo. Aquel formato, en el que participaba como presentadora la ahora profesora Carole Ann Klonarides, no duraría mucho tiempo.

A partir de 1982, y durante dos temporadas, el Dr. Videovich conducirá "*The Live! Show*". Él será quien administre los tiempos y gestione la estructura de las secciones que componen el programa. Videovich, alter ego de Davidovich y extensión histriónica de su rol de artista mediático, aparece definitivamente con bata y dispuesto a tratar problemas de adicción televisiva. Su figura es la de un coordinador que, con marcado acento latino, convierte el programa en rompeolas de nuevas propuestas artísticas. Davidovich se convierte en un hombre orquesta que recoge el pulso de la calle, que está justamente tras la puerta de su estudio en la calle Wooster, para condensarlo en un tipo de magacín desconocido por entonces, capaz de provocar encuentros, situaciones y acontecimientos, siempre desde la realización en directo. El programa se convierte en un espacio de información, de opinión, de crítica y de constante reivindicación del acceso público como herramienta alternativa de comunicación.

De alguna manera, este enfoque suponía un continuo cuestionamiento de la fórmula televisual, algo que hoy podríamos catalogar como un laboratorio de nuevos formatos televisivos. Por ello no resulta aventurado ver en algunas

de estas experiencias prototipos del modelo que instauraría más adelante la MTV, o de ciertos programas de entrevistas, de llamadas en directo y talk shows. “*The Live! Show*” es un experimento realizado desde la precariedad de medios y desde la inmediatez del acceso público que servirá de prototipo para la televisión comercial, de igual modo que las prácticas artísticas anti-hegemónicas y los estilos insurrectos tendrán tarde o temprano su lugar en el Museo. La razón de ser de este artefacto experimental radicaba en su capacidad para crear comunidad, pero sobre todo en su capacidad para dar soporte y proyección a todo el caudal creativo que se daba en ese momento a través de un formato televisual flexible e imaginativo.

En este sentido, “*The Live! Show*” es un dispositivo artístico que se crea no tanto para ser contenedor de trabajos artísticos, sino como propuesta artística en sí dentro de la esfera televisual. Uno de los aspectos principales del programa es su pertinaz voluntad de “pensar” la propia televisión; pensar eso (la televisión), que, por su carácter popular, incesante y omnipresente, tiende a salirse del conjunto de cuestiones sobre las que hay que pensar. Y para ello el programa activa un ejercicio crítico de muy distintas formas: revisando la actualidad de las revistas especializadas, dando cabida a diferentes propuestas televisivas alternativas, atendiendo a la actualidad de la televisión por cable y a sus políticas, así como a los movimientos y a las programaciones de las grandes corporaciones. La televisión como objeto de estudio está también presente en su personaje principal, el Dr. Videovich, en el personaje de la tira gráfica *Tee Vee, the pour soul of Television* (microespacio de “*The Live! Show*”) y en la cobertura especial de eventos relacionados con el ámbito televisivo. Toda esta autorreferencialidad es tratada desde la perspectiva artística en que se instituye el programa, dando sentido a la identificación entre proyecto y emisión (el programa como proyecto y la emisión como soporte), algo que le permitirá a Davidovich trabajar desde una total libertad creativa.

Esta utilización del espacio televisivo, este modo de incorporarse al flujo de la emisión, hace aún más pertinente la frase de Alexis Vaillant (1999): “Los artistas nos demuestran que lo que está en juego concierne ante todo a la naturaleza misma del espacio de difusión” (p.11).

Con su programa Davidovich proponía que el verdadero lugar para las artes estaba en los nuevos espacios comunicativos que se abrían por entonces. Se trata de una convicción proveniente de las vanguardias artísticas que busca el acercamiento entre arte y sociedad, que planta cara a un mercado del arte en pleno proceso de desbocamiento y a un *star system* artístico alejado ya de toda capacidad transformadora y llamado a identificarse con el espectáculo.

“*The Live! Show*” se dejó de emitir en 1984. La política económica llevada a cabo durante el mandato de Ronald Reagan afectó de modo especial al tejido cultural y artístico independiente debido sobre todo al brusco recorte de los fondos para el *National Endowment for The Arts*, entre otras ayudas y subvenciones. El final de los años ochenta quedará así marcado por una política neoliberal en la que el espectáculo y el mercado cobrarán preponderancia, dejando en situación de asfixia propuestas experimentales y divergentes.

Por último y al hilo de este tipo de experiencias creo necesario destacar, aunque sea a vuelapluma, el hecho de que estos programas permitieron la entrada en escena de críticos o teóricos del arte que asumieron la televisión como un reto para dar una extensión práctica a su trabajo. El texto, la entrevista, la reflexión y la puesta en pantalla fueron experimentados como nuevo formato discursivo por teóricos como Gregory Battcock, Willoughby Sharp o Richard Konstanetz. Estos ejemplos, que seguramente podrán complementarse con otros nombres, nos dan una idea de hasta qué punto la televisión por cable abrió la puerta no solo a la desbocada libertad expresiva de las nuevas corrientes sino también a su consideración cultural y a nuevas formas de investigación y análisis de las mismas en tiempo real, además de posibilitar un archivo documental impagable.

El historiador y crítico Gregory Battcock, conocido por su antología crítica del Minimal Art, participó en “*Outreach: The Changing Role of the Art Museum*” (1978), emitido por “SoHo Television presents”, dirigido por el propio Battcock y producido por Jaime Davidovich. Se trata de una parodia sobre el papel de los museos en el Nueva York de los años setenta absolutamente hilarante en la que participa Marcia Tucker, crítica de arte, profesora y a la postre directora del New Museum, la doctora Judith Van Baron, ex directora del Museo del Bronx, y Charles Hovland, supervisor de ventas en el Museo Guggenheim. Con el tiempo, este programa ha llegado a ser una verdadera pieza de arte por la extraña atmosfera que crea en su fina crítica sobre el papel del museo y por su desconcertante puesta en escena.

Por su parte el artista, autor y crítico Richard Konstanetz participó también en programas de “SoHo Television presents”. Para el recuerdo queda su entrevista a John Cage en 1978; un programa dirigido por Lenny Nathan y producido por Jaime Davidovich, en la que un Konstanetz afónico dialoga con Cage en una suerte de performance en la que el músico explica su composición de “acrósticos” (*mesostics*) sobre la base de la selección de letras y sílabas en el texto de “*Finnegans Wake*” de James Joyce, siguiendo ciertas reglas para crear fonética / textos visuales.

Willoughby Sharp, comisario, escritor y editor de la revista “Avalanche” entre 1970 y 1976 es uno de los mejores relatores de la escena creativa del SoHo de los setenta y ochenta. Sharp tuvo en antena el programa “*Downtown New York*” durante 1986 por el que pasaron numerosos artistas del momento ofreciendo una crónica en tiempo real de la escena creativa realizada con escasos medios pero rica en datos y conexiones.

Ya en la costa Oeste de los Estados Unidos tienen lugar en el mismo periodo de tiempo experiencias televisivas en la línea de las aquí descritas, como la del artista Carl Loeffler con su programa semanal “*Art.com*”, en San Francisco, o la de Kathy Rae Huffman en el *Long Beach Museum of Art*.

Es cierto que existen numerosas experiencias de televisión realizada por activistas de la televisión, como es el caso del colectivo Videofreex, con *Lanesville TV*, y otras muchas iniciativas de vídeo comunitario en las que el arte es un componente de la programación o bien un segmento del programa, pero hemos querido señalar aquí algo más que un reflejo, algo más que un acercamiento al arte o una mera crónica; hemos querido destacar un planteamiento artístico de partida, un enfoque capaz de dotar a la emisión de las características propias de una obra de arte. O al menos dar cuenta de aquellas experiencias que sugieren ese eco característico, aunque dicha percepción sea también subjetiva.

También en los años ochenta se pone en marcha el sistema desarrollado en la década anterior, *Question you tube* (Qube, 1977), basado en cable de doble dirección, que facilitaba la participación en programas interactivos, acceso a tele-compra, respuesta de sondeos, etc. En este tipo de herramientas se utilizaron soportes tecnológicos de cierta complejidad, que ofrecían aplicaciones sofisticadas para la época pero que fueron utilizadas por artistas de un modo alternativo, aunque fracasaron en lo comercial por diversas razones.

Reconciliarse con las Raíces

A riesgo de obtener una rápida y quizá atrevida conclusión podemos especular con el hecho de que todo aquello que el pensamiento crítico de los años sesenta aportó a un enfoque alternativo de los medios de comunicación y al movimiento de *Guerrilla Television*, no fue igualmente entendido en las relaciones de la práctica artística con el museo y con la televisión. Y nos referimos con ello a que muchos artistas del audiovisual se quedaron con el “padre arte” o con “el tío periodismo” en vez de apoyar decididamente la emancipación de la “madre televisiva”. Quizá esa especie de inoculada

aversión que el arte mostraba por el fenómeno televisivo, por parte de ciertas lecturas no actualizadas, no se correspondía ni con las posibilidades que, al menos por un tiempo (siempre antes de la etapa Reagan), ofrecía la televisión en sus nuevas y múltiples posibilidades tecnológicas, discursivas, etc., ni con las capacidades que mostraban algunos y algunas artistas de la época, iniciativas y propuestas como los anteriormente citados, para acceder a la misma e intervenir en un desarrollo más audaz del medio.

Esta cuestión nos sitúa ante una circunstancia compleja, como es la sincronía o la falta de sincronía, la sintonía o la imposibilidad de sintonizar el pensamiento crítico de una época con las nociones críticas derivadas de un uso alternativo de la tecnología de esa misma época. No se trata ya de una mera división entre apocalípticos e integrados, sino de una serie de episodios, argumentos y posiciones muy puntuales que pueden marcar una desafección o una desconexión entre posiciones que solicitan formas de interacción.

La idea de que las nuevas tecnologías han mutilado el pensamiento crítico y han generalizado un modelo de comunicación basado en la inmediatez, la comunicación incesante, la saturación informativa o la falta de rigor, una idea que quiere dar cuenta de un panorama actual y que sin duda conlleva una necesaria posición crítica, supone en realidad el principal material de trabajo para una significación comprometida de la práctica artística que extiende su laboratorio a esas nuevas tecnologías. Se trata de un nuevo campo de experimentación que toma el predominio del audiovisual y la fascinación tecnológica de nuestra época como un reto para la recuperación de espacios de intervención (cultural, social, política). El verdadero rigor de una lectura crítica del fenómeno tecnológico estaría así en dar cuenta de sus posibilidades discursivas, divergentes o contrahegemónicas.

Quizá podamos entender que la necesidad de trasladar la práctica artística hacia territorios de activismo social que se planteaba en aquel momento al que nos referimos en este texto, no llegó a provocar un verdadero desembarco de artistas en los espacios de emisión, artistas no necesariamente lejanos ideológicamente de las prácticas alternativas de documentalismo y contrainformación llevadas a cabo por periodistas y profesionales liberales. Se diría que este desembarco se produjo solo en niveles de experimentación tecnológica, visual o meramente estética y no tanto en el área de los contenidos o en las propuestas más radicales de programación. Pero quizá también por esta misma razón conviene poner en valor la existencia de algunos de estos casos, rescatarlos y reenganchar con su potencia propositiva.

Del mismo modo que Wyver (1990) vio en el paisaje de su época un desajuste entre el discurso teórico y las posibilidades tecno-discursivas del

momento hoy podemos adivinar discursos extemporáneos frente a la realidad de un panorama info-mediático que ofrece un importante campo de experimentación al arte, como nos proporcionó en su momento *Deep Dish TV* (<https://deepdishtv.org>) o los más cercanos Neokinok.tv (<http://www.neokinok.tv>) y Horitzo.tv (<http://www.horitzo.tv>).

Quizá en un acrobático salto en el tiempo podríamos encontrar hoy esa misma aversión, esa misma inoculación de hostilidad de que habla Wyver en las relaciones que se establecen entre el arte y la televisión. Es como si cierta crítica cultural se hubiese quedado encallada en la comodidad de un antagonismo reconocido y reconocible, sin estimar que las nuevas formas del arte y de la tecnología participan de una guerra de posiciones en las que es preciso encontrar a cada paso la posibilidad de resistencia.

Quizá podríamos encontrar hoy esa resistencia y esa necesidad de un arte televisual en prácticas muy cercanas a nosotros e ignoradas tanto por el arte como por la televisión (nos referimos a todo el universo audiovisual que se abre en Internet o en las redes sociales y que todavía está por analizar con la suficiente distancia crítica).

Quizá este tipo de especulaciones sean solo un ejercicio de historia-política-ficción que nos lleve directamente a ese diván en el que revisar la relación con nuestros padres, el museo (la institución arte) y la televisión (la institución audiovisual).

Referencias

- Bellour, R. (2000). D'un autre cinéma. *Traffic* 34, pp. 5-21.
- Berardi, F.; Vitali, J. C.; Jacquement, M. (2003). *Telestreet. Máquina imaginativa no homologada*. Madrid: El Viejo Topo.
- Boyle, D. (1990). A Brief History of Documentary Video. En Hall, D. y Fifer, S.J. (Ed.). *Illuminating video* (pp. 51-71). New York: Aperture Foundation Inc.
- Cassagnau, P. (2006). *Future amnesia (Enquêtes sur un troisième cinéma)*. Paris: Isthmes éditions.
- Davidovich, J. Marketing hogareño de videoarte. En La Ferla, J. (Ed.) (1998). *Arte audiovisual: tecnologías y discursos* (pp. 82-86). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Dubois, P., Monvoizin, F. y Biserna E. (Eds.) (2010). *Extended cinema. Le cinéma gagne du terrain*. Udine: Campanotto Ed.
- Fiske, J. y Hartley, J. (1978). *Reading Television*. London: Methuen & Co.

- Hall, S. (1973). Codificación y descodificación del discurso televisivo. *Cuadernos de Información y Comunicación-CIC*. 9, pp. 215-236.
- Hanhardt, J. (Ed.) (1986). *Video Culture: A Critical Investigation*. New York: Visual Studies Workshop Press.
- Hartley, J. (2000). *Los usos de la televisión*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Krauss, R. (1976). Video: The Aesthetics of Narcissism. *October*(1), pp. 50-64.
- Lippard, L. R. and Chandler, J. (1967). The Dematerialization of Art. En Alberro, A. y Stimson, B. (1999). *Conceptual art: A critical anthology*. Massachusetts: The MIT press.
- Newcomb, H. (Ed.). (1976). *Television: The critical view*. New York: Oxford University Press.
- O'Sullivan, T.; Dutton, B. y Rayner, P. (1998). *Studying the Media: An introduction*. London: Hodder Arnold Publication.
- Rodríguez, A. (Ed.). (2010). *Biting the hand that feeds you*. Vitoria: ARTIUM de Álava.
- Rosler, M. (1983). Shedding the Utopian Moment. En Hall, D. y Fifer, S.J. (Ed.). (1990). *Illuminating video*. New York: Aperture Foundation Inc.
- Ross, D.; Ingall, A.; Belasco, D.; Colley, T.; Roe, T.; Pasti, S.J. (2015). *Videofreex: The Art of Guerrilla Television*. New York: Samuel Dorsky Museum of Art (State University at New Paltz).
- Royoux, J.C. (1997). Pour un cinéma d'exposition, *Omnibus*. 20, pp. 11-12.
- Ryan, P. (1970). VT is not TV. *Radical Software*. 1, pp. 12-13.
- Sharits, P. (1976). Statement Regarding Multiple Screen / Sound Locational Film Environments-Installations, *Film Culture*. 65-66, p. 79.
- Sturken, M. (1984). Video Art and the TV Revolution. *The Boston Review*. 9(3), pp. 7-10.
- Vaillant, A. (1999). ¿No nos hemos visto antes en algún sitio? *Zehar Boletín de Arteleku-ko boletina*. 41, pp. 8-17.
- Wyver J. (1990). Coming to the terms with the frightful parent: video art and television. En B. Osborn (Ed.) *At arm's Length; (taking a good hard look at) artist's video*. (pp. 11-35). New York: New York State Council of the Arts.
- Youngblood, G. (1970). *Expanded Cinema*. New York: A. Dutton Paperback.

Arturo/fito Rodríguez: Doctor y profesor en el Departamento de Arte y Tecnología de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, artista e investigador.

Email address: arturo.rodriguez@ehu.eus

Contact Address: Facultad de Bellas Artes, Barrio Sarriena, s/n. 48940 Leioa (Bizkaia).

Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

La Práctica Artística Contemporánea como Crítica a la Noción de Trabajo en Arte

Arturo Cancio¹, Concepción Elorza²

1) Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco UPV/EHU

2) Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco UPV/EHU

Date of publication: June 3rd, 2020

Edition period: October 2020 - February 2020

To cite this article: Cancio, A. y Elorza, C. (2020). La Práctica Artística Contemporánea como Crítica a la Noción de Trabajo en Arte. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 8(3), pp. 244-264. doi: 10.17583/brac.2020.3500

To link this article: <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2020.3500>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License \(CC-BY\)](#).

Contemporary Art Practice as Criticism of the Notion of Labour in Art

Arturo Cancio, Concepción Elorza

Faculty of Fine Arts at the University of the Basque Country UPV/EHU

(Received: 14 May 2018; Accepted: 7 April 2020; Published: 3 October 2020)

Abstract

Throughout history, a large number of artists have frequently approached the labor environment and work as subjects for art. However, to a lesser extent, the artistic activity itself has been problematized as labor and/or employment. Nevertheless, in recent times we have attended an in-depth debate about the easements and limitations of artistic activity and its dependence on some established power structures. The text that we develop below raises the repercussions and contradictions of some art projects, which take as a starting point or base on the relationship art/work. Through them, it is possible to notice an awareness of the artists concerning their position in the art system, revealing common practices that highlight its precarity and the lack of a regulatory framework to protect their professional activity. Each one of these ways of proceeding projects reflections and questions we think necessary to review critically since they present sharp comments about the problems we raise in our research.

Keywords: Art world, art practice, labour, employment, precarity

La Práctica Artística Contemporánea como Crítica a la Noción de Trabajo en Arte

Arturo Cancio, Concepció Elorza

Facultad de Bellas Artes del País Vasco UPV/EHU

(Recibido: 14 mayo 2018; Aceptado: 7 abril 2020; Publicado: 3 octubre 2020)

Resumen

A lo largo de la historia, numerosos artistas han recurrido con frecuencia al trabajo y el entorno laboral como temática. No obstante, en mucha menor medida han abordado de manera crítica la propia actividad artística en tanto que trabajo y/o empleo. En los últimos tiempos, sin embargo, asistimos a un debate profundo sobre las servidumbres y limitaciones de la actividad artística y su dependencia para con algunas estructuras de poder establecidas. En el texto a continuación, desarrollamos las repercusiones y contradicciones de algunas prácticas artísticas, que toman como punto de partida o se sustentan en la relación arte/trabajo. A través de ellas, es posible advertir una toma de conciencia de los y las artistas en relación a su posición en el sistema del arte, desvelando prácticas habituales que ponen en evidencia su precariedad y la carencia de un marco regulador que proteja su actividad profesional. Cada uno de estos modos de proceder proyecta reflexiones e interrogantes, que nos parece necesario revisar de modo crítico, ya que presentan agudos comentarios de gran interés en el contexto de las problemáticas planteadas en nuestra investigación.

Palabras clave: Sistema del Arte, práctica del arte, trabajo, empleo, precariedad

En los últimos años, numerosos estudios han venido dando cuenta de la situación de extrema precariedad del trabajo en arte, a escala internacional (Gill y Pratt, 2008; Wuggenig et al., 2011; Aranda, et al., 2011; Erić y Vuković, 2013; VV. AA., 2017; Sussman, 2017); y particularmente en el Estado español (Echeverría et al., 2014; Pérez Ibáñez y López-Aparicio, 2017; Martínez López y Cancio, 2017; Aliaga y Navarrete (eds.), 2017; Cancio, 2018; Enguita, 2018). Gracias a estos trabajos, hemos tenido la oportunidad de constatar con datos, tanto cuantitativos como cualitativos, los perfiles de una realidad cuyas dimensiones intuíamos.

Podemos afirmar, entonces, que el/la artista personifica de manera hiperbólica al sujeto trabajador precario que nuestra realidad postfordista dibuja y que diferentes autores han tratado de definir (Neilson y Rossiter, 2005; Tsianos y Papadopoulos, 2006; Standing, 2011; Gielen, 2015). En cierto modo, la concepción del polímata humanista se ve superada por la figura del artista contemporáneo, al ser considerada ésta como un ejemplo extremo del sujeto neoliberal o neosujeto (Laval y Dardot, 2013; Belaustegi, 2017; Aldaz, 2017), apareciendo así como individuo deshumanizado (Valenzuela Gutiérrez, 2014). Asimismo, en el caso del trabajo en arte, los creadores se ven sometidos a la presión de una doble necesidad de *hacerse*, ya que su autoconstrucción afectaría tanto a su responsabilidad sobre sí mismos, como a su ser *en tanto que* artistas, al asumir doblemente las exigencias propias de ese nuevo sujeto.

Por todo ello, un gran número de artistas, especialmente artistas jóvenes, conscientes por fin de la excepcionalidad laboral y económica de su actividad (Abbing, 2002; Beech, 2015), puesto que han recibido en toda su crudeza el golpe de la crisis económica y sus devastadores efectos en los presupuestos de museos e instituciones, analizan las consecuencias de dicha excepcionalidad. En base a estas circunstancias, señalan hacia una revisión de su situación legal frente al trabajo, la contratación y la cotización –entre otros muchos factores–, al tiempo que evidencian las carencias de los sistemas convencionales de legitimación en arte y exigen una reconfiguración más justa de estas estructuras. Además, muchos de ellos participan en modos nuevos de existencia de lo artístico en el seno de lo social, atentos a otros intereses y otros públicos.

En este contexto, diferentes aspectos de la realidad laboral del campo del arte han pasado a formar parte de formulaciones que ponen el acento en la, a menudo, amarga realidad del día a día, tan distinta a la visión espectacularizada del artista plenamente libre, que solo atiende a los

requerimientos de su trabajo de creación, esperando —convencido, resignado, motivado o paciente— la llegada de un éxito que, entiende, habrá de llegar, en justa correspondencia a su perseverancia y dedicación, a su compromiso con su propia labor. Al tiempo, podemos observar que se han naturalizado tanto en este campo actitudes tendentes a la retribución únicamente en forma de *capital simbólico*, que ha llegado a ser, en ocasiones, la única moneda de cambio, no solo en las relaciones entre artistas e institución, sino incluso también entre los propios artistas. Esta clase de situaciones se producen especialmente cuando media una importante desigualdad entre las partes, en cuanto a la capacidad de impacto o reconocimiento público, es decir, cuando se trata de relaciones de poder no equilibradas.

Artistas Invirtiendo en Sí Mismos/as

Destacamos a continuación el informe *Culture statistics 2016*, de la Oficina Europea de Estadística (Eurostat), ya que en él encontramos una breve sección en la que se prestó especial atención a las características particulares de dos categorías laborales: la de los artistas creativos y escénicos y la de los autores literarios, que sumaron conjuntamente 1.9 millones de profesionales y constituían el 30% del total de empleados en el sector cultural—en los 28 estados miembros de la Unión Europea (UE), de la Asociación Europea de Libre Cambio —Islandia, Noruega y Suiza— y de los países candidatos —Macedonia del Norte, Turquía y Serbia—, durante el año 2014 (Eurostat, 2016, p. 68).

A la hora de analizar las características del empleo que desarrollaron los profesionales englobados en este grupo único, en el informe se indica que éstas se pueden definir mediante el estudio de cuatro variables (Eurostat, 2016, p. 68):

1. El estatus de autoempleo.
2. La jornada laboral (a tiempo completo o parcial).
3. El estatus contractual -contratos temporales versus permanentes- para los empleados por cuenta ajena.
4. El pluriempleo.

Los resultados obtenidos, con respecto a los tres primeros indicadores, demostraron que estos fueron más desfavorables para el grupo de artistas y escritores que para la totalidad de los trabajadores de la UE (Eurostat, 2016, pp. 68-69). En lo que respecta al autoempleo, casi la mitad (49%) de artistas y escritores de la UE fueron trabajadores autónomos, un porcentaje muy superior al registrado en el conjunto del mercado laboral (15%). En el caso de

España, las cifras mostraban un panorama sensiblemente diferente; 37% y 17% respectivamente. En cuanto a la jornada laboral, el 70% de artistas y escritores mantuvieron un empleo a tiempo completo, porcentaje inferior al 80% correspondiente al total de la fuerza laboral en la UE. El 80% de artistas y escritores, frente al 84% del resto de trabajadores en el Estado español. En lo que concierne al estatus contractual, en la UE, el 86% del total de trabajadores asalariados tuvieron un empleo permanente en 2014. Esta cifra descendió hasta el 76% en el caso de los empleados en el sector cultural. En el caso de España, ambos porcentajes fueron inferiores; 67% de artistas y escritores, frente al 76% del total de trabajadores.

Además, también se consideró en este informe que el tiempo dedicado al trabajo es un determinante importante a la hora de valorar la posición de un trabajador en el mercado laboral y, en muchos casos, sus recursos financieros (Eurostat, 2016, p. 69). Se afirma que el empleo a tiempo completo proporcionó beneficios que el trabajo a tiempo parcial no ofrecía, lo que pudo conducir a trabajadores con este tipo de contratos a conseguir un segundo empleo, a fin de aumentar sus ingresos (Eurostat, 2016, p.69). En 2014, un 89% de artistas y escritores europeos mantuvieron un único empleo, frente al 96% del total de trabajadores. En el Estado español, esos porcentajes fueron del 95% y el 98%, respectivamente. Las razones para mantener varios puestos de trabajo a tiempo parcial, según el informe, podrían derivarse de que los trabajadores se dedicaron a su labor como profesionales autónomos, además de trabajar como empleados en el sector público o privado, o ser propietarios de dos negocios diferentes (Eurostat, 2016, p. 69).

En este sentido, Bureau, Perrenaud y Shapiro (2009) compilaron una serie de relevantes aportaciones en torno a la cuestión de la figura del artista que ha de debatirse entre el trabajo de creación y las contingencias de un trabajo alimentario. Los artículos incluidos en esta publicación, fruto de un seminario organizado por el *Centre d'Etudes de l'Emploi*, entre 2003 y 2006, plantearon cuestiones tales como el sentido e impacto de tal diversificación, la concurrencia o complementariedad entre las distintas actividades a las que los artistas han de enfrentarse, la existencia de una regulación del mercado laboral de los artistas o las diferencias entre las disciplinas artísticas.

En esta publicación se afirmaba que, ya sea en música, danza, teatro o artes visuales, las habilidades creativas son insuficientes para el ejercicio de una profesión artística y que los artistas invierten mucho tiempo y esfuerzo en capacitación, mediación y trabajo social, en campos de trabajo en torno al otro, en los cuales la competencia es dura. Concluían que el desafío está, sin duda, en la definición de los nuevos paquetes de tareas que constituyen las

profesiones de los artistas y en su reconocimiento por los/las agentes sociales. Sin embargo, según el informe del Eurostat, mantener dos puestos de trabajo puede ser un indicio de empleo precario, aunque indicaban que puede tratarse de una autopercepción (Eurostat, 2016, p. 69).

Esta afirmación, nos lleva a formularnos la pregunta siguiente: ¿son los artistas realmente conscientes de su condición precaria? En este sentido, Aranda, Kuan Wood y Vidokle (2011) cuestionaron las motivaciones por las cuales muchos artistas con talento e hipercualificados se dedican a una profesión que ofrece salarios muy bajos o incluso está sujeta a trabajo no remunerado (p.6). También afirmaron que, por alguna razón derivada de la propia vanidad de los artistas, el sometimiento a alguna clase de imperativo del divismo —que promete reconocimiento a gran escala— o las expectativas que ofrece la cultura —que se mantiene en su desconcierto con respecto a la utilidad de la producción artística—, se contribuye a que estos empleen cantidades enormes de energía profesional en una turbia pseudoprofesión, con el respaldo de la creencia popular en su alto valor (Aranda, Kuan Wood y Vidokle, 2011, p. 6).

También nos preguntamos hasta qué punto los datos de los que se sirvió el informe Culture Statistics 2016 son capaces de ofrecer una información que se ajuste a la realidad del sector profesional del arte. Como también señalaron Pérez Ibáñez y López-Aparicio (2017, p.17), en el informe del Eurostat resulta imposible discernir los datos específicos para el conjunto de artistas plásticos y visuales, ya que junto a estos profesionales se englobó a escritores y profesionales de las artes escénicas, como son los actores y actrices, músicos, intérpretes, bailarines, coreógrafos, etc. A nuestro entender, este hecho desvirtúa los datos referentes a la realidad laboral de estos colectivos profesionales que presentan características muy diferenciadas.

Este mismo problema se les presentó a Martínez López y Cancio (2017, p. 243) en su estudio de la precariedad de los artistas que desarrollan su labor profesional en el Estado español, a partir de datos del Instituto Nacional de Estadística (INE). Estos hechos dan cuenta de la falta de voluntad institucional en asumir la realidad de este sector, al que no ayudan precisamente este tipo de medidas globalizadoras. Por otro lado, Echeverría, Ezponda y Rocca (2014, p. 21) plantearon que la metodología empleada por el Eurostat en la elaboración de su informe podría convertirse en canónica en un futuro inmediato, lo cual —a nuestro entender— contribuiría a debilitar la percepción que se tiene de la compleja situación del sector, al tener que adaptar las metodologías de obtención de datos de estas investigaciones al marco conceptual, metodológico y estadístico propuesto por el Eurostat.

Constatamos además que, con harta frecuencia, son los propios artistas quienes sustentan económicamente la producción de sus obras y, en un sentido más amplio, al sistema del arte en su conjunto, con los ingresos obtenidos en trabajos ajenos a su actividad artística. Según sostenían Pérez Ibáñez y López-Aparicio (2017):

El artista es el origen de un producto que genera una actividad en todo el sector de las artes plásticas dentro del entramado de las industrias culturales, industrias que de por sí tienen el cometido de dinamizar la actividad laboral y económica [en nuestro país] a través de la cultura, y por tanto de producir riqueza, puestos de trabajo, desarrollo. Pero, además, el artista apoya con su trabajo y con los costes del mismo el mantenimiento de todo este entramado [...] a pesar de saber que no puede considerar su trabajo como cualquier otro profesional como una forma de sustento, como una fuente de ingresos estable. (p. 80)

En este orden de cosas, la afirmación de que es el eslabón más débil, el propio artista, quien acarrea el peso de su actividad, se hace proyecto en el caso que a continuación analizaremos. Se trata de dos artistas que, en su trabajo, invirtieron en sí mismas, aun siendo conscientes de que dicho esfuerzo difícilmente podría terminar siendo lucrativo o incluso económicamente *compensado*. En su proyecto *Limbo Económico en Tres Actos* (2014), *Art al Quadrat* —colectivo formado en 2002 por Gema y Mònica del Rey Jordà— reflexionaban sobre una serie de decisiones, bien propias, bien de otras personas, cuyos resultados económicos no fueron en absoluto los esperados, habiendo devenido finalmente en fracasos y pérdidas.

La instalación constó de tres piezas. En una de ellas, denominada *Tercer Acto: Autoinversión*, escenificaron la necesidad del artista de ser su propio soporte. Las artistas mostraron así una realidad omnipresente, cuando se trata del desarrollo de una carrera profesional en el campo del arte, al referirse a esa expectativa a la que anteriormente hacíamos alusión, que implica en muchos casos enormes sacrificios y renunciaciones. En cuanto a su formalización, descrita por sus autoras (*Art al quadrat*, 2014): “En esta obra se incluye una fotografía actual de las componentes de *Art al Quadrat* invertida, que se entrelaza con un documento de cálculo donde se realiza un cómputo de la inversión realizada de toda la trayectoria del grupo artístico” (párr. 7).

Es en las palabras con que se refirieron las autoras a esta pieza, en las que quedó sintetizada la paradoja que implica decidir hacer la apuesta de *tratar de llegar a ser artista*, ya que, aun siendo conscientes de lo arriesgado de esta opción —cuando menos en términos económicos—, se mantienen fieles a ella,

en tanto representa una elección vital a la que otorgaron un mayor calado: “Pese a la poca rentabilidad, nos movemos entre la motivación y el convencimiento personal de que nuestra autoinversión va más allá de un limbo: representa una forma de vida” (Art al quadrat, 2014, párr. 6).

Ambas artistas demostraron que no resulta fácil y que, de hecho, con frecuencia es necesario contar con un fuerte respaldo que permita disponer del margen necesario hasta obtener algún tipo de rentabilidad en esta profesión. Mas si, por el contrario, se carece de un soporte económico que venga a colmar las carencias que preceden a la consolidación de una carrera artística —en el mejor de los casos— y la consiguiente obtención de ingresos a partir de las propias creaciones, es altamente probable que la renuncia a esta vía profesional se vuelva imperativa en algún momento. Esta situación se ve reflejada de manera excelente en el artículo de Sussman (2017), quien destacaba que las leyes económicas específicas del sistema del arte —marcadas por los hábitos de consumo, la filantropía y las redes sociales de los ultraricos— tiende a privilegiar a aquellos con las conexiones correctas en marcos de referencia similares, favoreciendo roles clasistas en tiempos en los que la noción de inclusión social en el ámbito laboral se ha convertido en un lugar común (párr. 5-6).



Imagen 1. Stilinović, M. (1987/2017). *Artist at Work* [Ocho impresiones en gelatina de plata] y Stilinović, M. (2011/2017). *Artist at Work (again)* [Dos impresiones de chorro de tinta]. © Foto: Haupt & Binder. Extraída de <https://universes.art/es/bienal-venecia/2017/viva-arte-viva/photos-giardini/mladen-stilinovic/>

Por el contrario, el perfil profesional del artista descrito hasta ahora, totalmente volcado en su carrera, nada tiene que ver con el artista durmiente, carente de expectativas, que representara irónicamente Mladen Stilinović en sus obras *Artist at Work*, 1978/2017 y *Artist at Work (again)*, 2011/2017, recuperadas en la 57 edición de la Bienal de Venecia, de 2017. Hoy, como entonces, el artista occidental sigue desviviéndose, intentando todas las vías (im)posibles, sin dejarse llevar por el desaliento y sin hacerse demasiadas preguntas acerca de hasta cuándo podrá seguir adelante, en pos de sus esperanzas o ilusiones. Sin embargo, nada más lejos de nuestra intención que hacer un alegato de la resiliencia que muestran los artistas ante su condición precaria. De acuerdo con Colussi (2013), en la idea de resiliencia abundan peligros ideológicos que “[más] allá de las mejores buenas intenciones que puedan desplegarse —al menos en algunos casos— apelando a esta noción, lo que se transluce es la pasividad y la aceptación de una ya estatuida normalidad, obviando la idea de conflicto como motor perpetuo” (párr. 11).

Dependencia del Sistema del Arte

La creencia en la concepción de la figura del artista —varón, blanco y occidental— como genio creador, aún persiste en numerosos contextos sociales —y no precisamente constituidos por legos. Lejos de esta concepción, al iniciar nuestra investigación partíamos además de la convicción de que los artistas contemporáneos no poseen en exclusiva todos y cada uno los significados y posibilidades susceptibles de ser atribuidos a sus obras. Se han convertido en un componente más de las cadenas de valor en las cuales las interacciones entre sus nodos, en relación a las obras de arte por ellos propuestas, constituyen el verdadero origen de lo que puede (o no) ser considerado arte.

Concordamos con Cummings y Leandowska (2000), que se trataría entonces de un escenario en el que la interpretación sobrepasa la intención del artista, en una red de influencias que elabora las posibilidades de una obra (p. 15). Es así como, en numerosas ocasiones, el funcionamiento del sistema del arte y la mediación sobre el trabajo artístico no se realiza de manera horizontal y en términos de colaboración, sino que puede conllevar la condición de subordinación del artista, como trabajador, a otros agentes, como comisarios, críticos y galeristas de modo que las implicaciones de dicha mediación son también, a menudo, el tema de la propia producción artística.

Así, la extremada dependencia de decisiones a veces caprichosas, o al menos frecuentemente poco argumentadas, pasa a primer plano en propuestas

como la de Juan López, quien en su obra *No tienes ninguna posibilidad* (2004) grabó con cámara oculta una conversación con un galerista, el cual en todo momento trataba de imponer sus condiciones al artista, a quien, además, reiterativamente *aleccionaba*, desde una posición de superioridad, con indicaciones acerca de la formalización de su trabajo y la necesidad de que éste se adaptara al espacio expositivo.

No en vano, de acuerdo con Ortega (2013), la imprevisibilidad y arbitrariedad son considerados en cierto modo un valor en algunas esferas, pues se entiende que da cuenta del *cuño individual* de determinados agentes del sistema del arte. Concretamente el autor escribe: “aunque con estrategias cambiantes, la exhibición de autoridad se ha manifestado a través de la arbitrariedad. La exhibición impúdica de autoridad engorda a la misma autoridad” o que “[...] la autoridad requiere del ejercicio de la subjetividad lo demuestra el hecho de que se exija a todo el que se postule como director de museo o centro de arte, que ofrezca una propuesta personal” (p. 103). Asimismo, según defendió de la Torre (2014), ha de afrontarse de una vez por todas esta condición de *volatilidad* y falta de transparencia en cuanto a las decisiones del crítico o curador —en relación tanto a los públicos como al propio artista—, en tanto que sitúan a este último permanentemente y de manera obvia en manos de las decisiones de otros y hacen de él un/una sujeto (de)pendiente y expectante, obligado a abandonarse a determinaciones y criterios en cuya construcción apenas interviene. Alguien que, con frecuencia, aceptará también altísimos grados de abuso, parcialidad e incluso ilegalidad

en sus relaciones laborales, dada su enorme vulnerabilidad y el constante temor a convertirse en un ser indeseado por el colectivo.

Imagen 2. López, J. (2004). *No tienes ninguna posibilidad* [Fotograma]. Imagen publicada por cortesía del artista.

El artista ha de estar siempre en el momento adecuado y en el lugar



oportuno, y ha de saber desenvolverse con soltura en el complejo entramado en el que resulta determinante saber quién es quién, como describe agudamente Michel Houellebecq (2011) o como, con gran sentido del humor, deja claro Helguera (2006). Se trata de una compleja coreografía en la que hay que saber ejecutar siempre los movimientos adecuados.

De igual forma, la falta de resultados, la negativa que supone el simple hecho de ser ignorado o no recibir la atención esperada en el medio, puede cronificarse generando desánimo, angustia y frustración, los cuales a su vez pueden conducir al artista a llevar a cabo acciones drásticas para poner de nuevo el foco sobre sí, como evidencia la pieza de Javier Núñez Gasco *Cinco minutos de crítica de arte* (2004). En ella, el artista decide sujetarse, utilizando unas esposas, a un crítico —del que previamente estudia sus movimientos, hasta forzar que se produzca el momento oportuno a la coincidencia— a cambio tan solo de un texto, precisamente acerca de ese mismo trabajo. Mas,

aún en esa situación de sometimiento, el crítico será capaz de negociar algunas de las condiciones de su temporal *secuestro*. Además, el artista sufrirá también las consecuencias de su propia imposición, ya que tendrá que acompañarle en su recorrido. Solo una vez finalizado éste, recibirá la crítica y obtendrá sus cinco minutos de atención. Sin embargo, ¿cómo negocian a su vez los artistas con sus debilidades o fortalezas? Y aún, ¿cómo se comportan como empleadores?

Imagen 3. Núñez Gasco J. (2004). *Cinco minutos de crítica de arte* [Fotograma] Imagen publicada por cortesía del artista.



Labor Delegada y Anonimato/Autoría; Plusvalía del Trabajo en Arte en Relación al Trabajo Común.

En 1999, Francis Alÿs, artista belga afincado en ese momento en la Ciudad de México, llevó a cabo un registro fotográfico de la labor de una empleada municipal encargada de la limpieza de las calles de esta ciudad, a quien encargó que, mientras realizaba su trabajo, barrierla la basura que se encontrara a su paso, para formar una línea. Alÿs titula a esta serie de fotografías *To R.L.* en referencia a Richard Long, artista británico pionero del *Land Art*. Para Dezeuze (2017), tanto este trabajo de Alÿs como *A line made by walking* (1967) de Long constituyen ejemplos de trabajos que se caracterizan por su condición efímera, ya que las fotografías documentan la existencia momentánea, breve, del trabajo y la línea actúa, en ambos casos, como un rastro de la presencia humana. Sin embargo, además de las similitudes entre estas piezas, Dezeuze también encuentra diferencias entre ellas, al

considerarlas bajo el prisma propuesto por el artista austriaco Thomas Hirschhorn (Gingeras, 2004), quien establece una distinción entre los términos efímero y precario. Para Hirschhorn, el término efímero está en relación con la naturaleza, mientras que precario se refiere a las decisiones y acciones humanas.

Asimismo, pensamos que es posible establecer otra distinción al referirnos al término apropiacionismo. Esta denominación se refiere tanto al hecho de tomar elementos diversos o a la citación de una obra de otro artista para la creación de una nueva obra, que puede o no alterar el trabajo artístico en el que se basa (López, 2000). En el caso de Long, éste se sirvió exclusivamente de su propia acción en un entorno natural para llevar a cabo su trabajo, mientras que Alÿs recurrió a la apropiación para realizar el suyo. Además, dicha apropiación afectaba a dos aspectos del trabajo; por una parte, mediante el título de su obra asume la forma de cita a la pieza de Long; por la otra, al registrar la acción de la empleada municipal de limpieza mexicana, Alÿs se apropió también de una tarea realizada por otra persona en un contexto no artístico. Resulta llamativo hasta qué punto numerosos aspectos del proyecto, en lo referente a la ejecución material del mismo, quedan ocultos, de modo que pudiera pensarse que no han sido suficientemente tomados en cuenta por el artista. En este sentido, es curioso que nada se diga en relación con las condiciones en las que se desarrolló la labor de esta empleada de limpieza y si recibió algún pago por la misma, pues no cabe duda de que el encargo de Alÿs añadió trabajo a su trabajo.

Por su parte, la artista Olga Kisseleva también recurrió al apropiacionismo en su instalación *My double life* (2011-). Este proyecto consiste en una serie de dípticos en formato video en los cuales se presentan simultáneamente imágenes de distintas personas —entre ellas jóvenes artistas— que llevan a cabo, por un lado, trabajos ‘alimenticios’ para sobrevivir y, por otro, habilidades que no les reportan ingresos económicos. Según Kisseleva, los dípticos muestran la esquizofrénica vida cotidiana de personas que se debaten entre la pasión y la necesidad. La artista pone en imágenes una realidad que se ha normalizado en el ámbito de la creación, ya que hoy en día la mayor parte de creadores, investigadores y toda clase de intelectuales no obtienen el reconocimiento de la sociedad —en tanto que profesionales— y por lo tanto no pueden vivir de lo que hacen. Son las vidas de estas personas las que proporcionan el material para las creaciones de Kisseleva.



Imagen 4. Kisseleva O. (2013). *My double life* [Vista de exposición]. Imagen publicada por cortesía de la artista.

El trabajo de Kisseleva se despliega en un formato que se repite en cada lugar en el que se exhibe. Por tanto, cada vez que el proyecto es mostrado se pone en marcha un foro de debate con intelectuales y artistas del contexto, mientras que en el apartado visual son los propios artistas quienes proporcionan uno de los videos y lo ponen al servicio de este *work in progress*, que es colocado en paralelo con un audiovisual, realizado en este caso por Kisseleva y que documenta la cotidianidad de las personas objeto de su observación. Una vez más, aquí también desconocemos las condiciones de la colaboración, es decir, si los participantes son remunerados, si reciben otra compensación que su visibilización, gracias a la absorción de su trabajo por el de una artista de mayor *dimensión* o *recorrido*. Sin embargo, desde la sensibilidad que podría esperarse en una propuesta de estas características, resulta un tanto inexplicable que estos datos no formen parte del proyecto. Y es así como *My double life* no deja de transmitir una especie de sensación de *más de lo mismo*; de nuevo nos encontramos frente al artista que *se deja* en manos de otro, esta vez también artista, a cambio de unas migajas de visibilidad.

Existe entonces una clara plusvalía cuyo reparto resulta enormemente irregular y desigual. Santiago Sierra situaba crudamente la atención sobre este hecho en su pieza *Persona diciendo una frase* (2002), en la que un *homeless* que pedía limosna, seleccionado a tal efecto por el artista, literalmente afirmaba que su participación en el proyecto podía generar unos beneficios de 72.000 dólares, mientras que él solo cobraba cinco libras esterlinas. Sin duda, la definición que aporta Sierra en referencia al trabajo en arte como un tipo de tarea que rebosa plusvalía, no es en absoluto aplicable a todos y cada uno de cuantos realizan su labor profesional en este campo. Incluso una de las

cuestiones que en el presente se plantea con más urgencia, es la necesidad de superar este modelo de artista, para el cual el propio Sierra define como destino ineludible —del que es imposible mantenerse al margen— (Larumbe y Schwarzwaldler, 2004) la creación de objetos de lujo. Tal es su definición del arte mismo.

Finalmente, recomendamos la revisión —por su carácter conclusivo y definitorio— de la pieza de Niklas Roy, en colaboración con Kati Hyypä, *Instant Art Career*, presentada en el *Katowice Street Art Festival* en 2013. Se trata de una instalación interactiva, que reproduce en una escala reducida el funcionamiento del sistema del arte contemporáneo en su conjunto. Un análisis superficial y optimista de esta pieza trataría de la posibilidad, para cualquier persona, de convertirse en artista y/o formar parte del sistema del arte y obtener reconocimiento y beneficios económicos con relativa facilidad. Sin embargo, un examen más profundo y crítico de la misma (Cancio, 2015) ofrece una visión más cruda de este trabajo, ya que evidencia la puesta en marcha de una sofisticada, aunque limitada, tecnología de acceso público, pero de propiedad privada, que permite la explotación de mano de obra gratuita para la elaboración de una pieza, la cual se encuentra fuera del alcance de sus productores/as, al otro lado del muro de cristal.

Siguiendo a Cancio, esta instalación también activa un procedimiento curatorial opaco, mientras que son los propios artistas quienes han de velar por la promoción y difusión en los medios de su trabajo. Por último, cabe destacar el pírrico retorno —tanto económico como simbólico— que los artistas reciben por su labor, ya que es el sistema de producción en cuestión, que resume el sistema del arte contemporáneo a nivel global, el que se significa a sí mismo a costa de precarizar a todo un colectivo voluntarioso. No cabe duda de que la pieza *Instant art career* podría considerarse una forma de arte contemporáneo que efectúa una crítica al sistema, desde un contexto ajeno al mismo. Sin embargo, como concluye el autor, “al consistir en una representación, permanece en un estado de ambigüedad que la hace extremadamente sospechosa de ser un intento de reproducción de un sistema preexistente” (Cancio, 2015, párr. 13). Además, “al representarse como una herramienta crítica que no presenta, ni parece prever, herramientas para la elaboración de otras críticas posibles, cualquier discrepancia emergente puede fácilmente ser —una vez más— velada, e incluso hasta reabsorbida en una comisión de connivencia” (Cancio, 2015, párr. 13).



Imagen 5. Niklas, R., en colaboración con Hyypä, K. (2013). *Instant Art career*. [Vista de la intervención]. Extraída de <https://www.niklasroy.com/project/156/InstantArtCareer>

A Modo de Colofón: de la Toma de Conciencia y el Agotamiento de la Reproducción.

A tenor de las diferentes evidencias aportadas por los diversos estudios y análisis realizados hasta el momento, así como por las entrevistas y etnografías que se han venido trazando en este texto, en relación con la actividad laboral de los artistas, cabe afirmar que la precariedad es una condición que caracteriza de manera generalizada la práctica profesional del arte. Existen causas y datos objetivos capaces de dar cuenta de este hecho. Sin embargo, resulta complejo sostener hasta qué punto este fenómeno es reconocido de manera consciente por los artistas, tal y como se afirma en el informe *Culture Statistics*, en el cual se mantiene que puede tratarse únicamente de una percepción subjetiva, motivada por la necesidad del colectivo de artistas de mantener dos o más empleos para poder sobrevivir.

Al mismo tiempo, numerosos artistas recurren de manera metafórica en sus trabajos al concepto de precariedad, bien mediante el empleo de determinados materiales o bien recurriendo a regímenes visuales que apelan al mismo. Sin

embargo, no es tan frecuente que los artistas se refieran de manera directa a su propia condición precaria o la de otros en sus prácticas y, más en particular, son infrecuentes aquellas propuestas artísticas que hablan de la precariedad que envuelve la práctica profesional del arte. En el presente texto, nos referimos a algunas de estas últimas, cuyo análisis ofrece como resultado una primera aproximación a parte de la complicada trama que abarca la problemática planteada.

En las propuestas prácticas que aportamos, las piezas seleccionadas nos hablan de la vulnerabilidad a la que se ven sometidos estos artistas y las estrategias que desarrollan de manera consciente o inconsciente para evidenciar su situación y continuar con su trabajo, superando dicha vulnerabilidad en la medida de lo posible y desarrollando sus propuestas, en cualquier caso. Por tanto, a pesar de que la precariedad es un rasgo que define al sistema de producción capitalista contemporáneo de manera generalizada, en el campo del arte se convierte en un elemento estructural del mismo, que el colectivo de artistas tiene al menos el potencial de denunciar a través de sus prácticas.

Finalmente, aunque consideramos, sin ninguna duda, de gran importancia la labor de visibilización que se produce desde la propia práctica artística, entendemos que ésta debe ir acompañada de otros procesos críticos y acciones colectivas para que, más allá del mero despliegue visual, pueda desarrollar de modo óptimo su voluntad de cuestionamiento de los sistemas de valor anacrónicos y elitistas que continúan estructurando el sistema del arte. En este sentido, el interés que encontramos en diversos foros que en los últimos tiempos han afrontado de manera concienzuda y rigurosa este aspecto de la práctica artística, hace pensar en la aparición de una nueva consciencia, de la que queremos participar por medio de este texto, que reclama el trazado de un nuevo marco, un escenario que permita la más efectiva dignificación, en el día a día, del trabajo artístico.

Agradecimientos

Este texto se encuadra dentro de la investigación Prekariart: estudio multidisciplinar de la situación precaria del arte y los y las artistas contemporáneas [MINECO HAR2016- 77767-R (AEI/FEDER, UE)] y del Grupo de Investigación Consolidado de la Universidad del País Vasco UPV/EHU GIU18/153 Gizaartea. Diálogos críticos arte/sociedad. El arte contemporáneo como espacio de conocimiento, laboratorio de lo social, dispositivo y realidad [UPV/EHU GIU18/153]. Agradecemos sinceramente la

labor de revisión ciega por pares que ha contribuido significativamente a la mejora de este texto.

Referencias

- Abbing, H. (2002). *Why Artists are Poor? The Exceptional Economy of the Arts*, Amsterdam University Press.
- Aldaz Enrique, M. (2017). Institución Arte y Precariedad: Las prácticas artísticas en la época de la mercantilización de la vida. En Aliaga, J. V. y Navarrete, C. (Eds.) (2017). *Producción Artística en Tiempos de Precariado Laboral*, pp. 13-39. Tierradenadie Ediciones.
- Aliaga, J. V. y Navarrete, C. (Eds.) (2017). *Producción Artística en Tiempos de Precariado Laboral*, Madrid: Tierradenadie Ediciones.
- Beech, D. (2015). *Art and Value*. Brill.
- Belaustegi, L. (2017). Neoliberalismo como cultura: neosujeto, empresa y Estado desigualitarista. *Areas. Revista Internacional de Ciencias Sociales*, 36, 25-38.
- Cancio Ferruz, A. (2018). *Arte y precariedad. Nociones. Preceptos. Apegos. Contextos. Experiencias* (Tesis doctoral). Universidad del País Vasco UPV/EHU.
- Enguita Mayo, N. (2018). Tiempo de trabajo. Editorial. *Concreta*, 11, pp. 2-5.
- Erić, Z. y Vuković, S. (eds.) (2013). Precarious labour in the field of art. *On-Curating.Org*, 16/13. <https://goo.gl/Jr44Rz>
- Gielen, P. (2015). *The murmuring of the artistic multitude. Global art, politics and postfordism*. Valiz. (3rd. revised and expanded edition. 1st edition, Valiz, 2009).
- Gill, R. y Pratt, A. (2008). In the social factory? Immaterial labour, precariousness and cultural work. *Theory, Culture & Society*, 25 (7-8), pp. 1-30.
- Laval, C., y Dardot, P. (2013). *La nueva razón del mundo*. Editorial Gedisa.
- Neilson, B. y Rossiter, N. (2005). From precarity to precariousness and back again: labour, life and unstable networks. *The Fibreculture Journal* (5), p. 22.
- Standing, G. (2011). *The precariat: the new dangerous class*. Bloomsbury Academic.
- Tsianos, V. y Papadopoulos, D. (2006). Precariedad: un viaje salvaje al corazón del capitalismo corporeizado (Traducción de Mèlich Bolet,

G., revisada por Barriendos, J.). *Máquinas y subjetivación, Transversal*, 11. <https://goo.gl/opGE6Y>

Valenzuela Gutiérrez, E. C. (2014). Deshumanización social y neoliberalismo económico. *Cuadernos Fronterizos*, 34(11), pp. 61-62.

VV. AA. (2017). *Precarious work, precarious life*. Frame. Journal of Literary Studies, 30(2). Utrecht University

Wuggenig, U., Raunig, G. y Ray, G. (eds.) (2011). *Critique of creativity: Precarity, subjectivity and resistance in the 'creative industries'*. MayFlyBooks.

Referencias Citadas

Aranda J.; Kuan Wood, B. y Vidokle A. (eds.), (2011). *Are you working too much? Post-fordism, precarity, and the labour of art*. Sternberg Press.

Bureau, M-C., Perrenoud, M. y Shapiro, R. (eds.) (2009). *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art* (Vol. 1138). Presses Universitaires du Septentrion.

Cancio Ferruz, A. (2015). El arte no existe, o no existe todavía...el arte falta. En *Actas del Congreso Real/Virtual ANIAV-2015*, <http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2015.1170>

Colussi, M. (2013, 2 de septiembre). Resiliencia: Un concepto discutible. *Aporrea*. <https://www.aporrea.org/actualidad/a172754.html>

Cummings, N. y Lewandowska, M. (2000). *The value of the things*, August/Birkhäuser.

Dezeuze, A. (2017). *Almost Nothing: Observations on precarious practices in contemporary art*. University Press.

Echeverría, J., Galarraga, A. y Rocca, L. (2014). *Formación y Trayectorias Profesionales de los Artistas Vascos: Resultados de la Encuesta INNOCREA 2013*. Servicios editoriales UPV/EHU.

Eurostat (2016). *Culture statistics 2016*. Luxembourg: Publications Office of the European Union. <https://ec.europa.eu/eurostat/documents/3217494/7551543/KS-04-15-737-EN-N.pdf/648072f3-63c4-47d8-905a-6fdc742b8605>

Gingeras, A. (2004). Alison Gingeras in conversation with Thomas Hirschhorn. En Buchloh, B.H.D., Gingeras, A., Basualdo, C., pp. 8-39. *Thomas Hirschhorn*. Phaidon.

Helguera, P. (2006). *Manual de estilo del arte contemporáneo*. Tumbona Ediciones, Colección Anómalos.

Houellebecq, M. (2011). *El mapa y el territorio*. Anagrama.

- Larumbe, J. y Schwarzwald B. (productores) (2004). La comedia del arte [reportaje], Canal+.
- Martínez López, J. y Cancio Ferruz, A. (2017). Precariousness and artists: the Spanish case. *Izvestiya*, (3), pp. 236-251.
- López, M. Y. (2000). *Apropiacionismo y citación en el arte de los años ochenta: Mike Bidlo, Louise Lawler, Sherrie Levine, Sigmar Polke, Richard Prince, David Salle, y Cindy Sherman*. Publicacions Universitat de Barcelona.
- Ortega, A. (2013). *Demagogia y propaganda en el arte según Antonio Ortega*. Biel Books.
- Pérez Ibáñez, M. y López-Aparicio, I. (2017). *La actividad económica de los/las artistas en España (estudio y análisis)*. Fundación Antonio Nebrija.
- Sussman, A. L. (2017, 14 de febrero). Can only rich kids afford to work in the art world? *Artsy*. <https://goo.gl/Ci722o>
- Torre Amerighi, I. (2014). El proceso curatorial como obra de arte; el comisario como artista. Aproximaciones al debate y la crítica en torno a las debilidades, problemáticas y capacidad de transformación de la acción curatorial y el proyecto expositivo en la actualidad. *Revista Historia Autónoma*, (4), pp. 157-172.

Referencias Artistas

- Aljys, F. (1999). *To R.L.* Recuperado de Dezeuze, 2017. *Almost Nothing: Observations on precarious practices in contemporary art*. Manchester: Manchester University Press.
- Art al Quadrat (del Rey, G. y del Rey, M.) (2014). *Limbo económico en tres actos*. Espaivisor, Valencia, España. http://espaivisor.com/?exposiciones_post=may-day-snow-in-april
- Kisseleva, O. (2011). *My double life*. <https://www.dailymotion.com/video/xvfva8>
- Long, R. (1967). *A line made by walking*. Recuperado de Dezeuze, 2017. *Almost Nothing: Observations on precarious practices in contemporary art*. Manchester: Manchester University Press.
- López, J. (2004). *No tienes ninguna posibilidad*. <http://www.rayoslopez.com/texts/patinaje-artistico/> y <http://www.rtve.es/television/20080217/art-police/314237.shtml>
- Nuñez Gasco, J. (2004). *Cinco minutos de crítica de arte*. http://www.porta33.com/eventos/content_eventos/javier_nunez_gas

co/terra_de_ninguem_obras_02.html

y

<http://www.rtve.es/television/20080217/art-police/314237.shtml>

Roy, N. e Hyypä, K. (2013). *Instant Art Career*. Katowice Street Art Festival. <https://www.niklasroy.com/project/156/InstantArtCareer>

Sierra, S. (2002). *Persona diciendo una frase*. <http://www.dailymotion.com/video/x4ywh9d>

Stilinović, M. (1978/2917). *Artist at work*. Recuperado de <https://universes.art/es/bienal-venecia/2017/viva-arte-viva/photos-giardini/mladen-stilinovic/>

Stilinović, M. (2011/2017). *Artist at work (again)*.

<https://universes.art/es/bienal-venecia/2017/viva-arte-viva/photos-giardini/mladen-stilinovic/>

Arturo Cancio: Doctor en Bellas Artes. Investigador Doctor, Universidad del País Vasco UPV/EHU.

Email address: arturo.cancio@ehu.es

Concepción Elorza: Doctora en Bellas Artes. Profesora Titular, Universidad del País Vasco UPV/EHU.

Email address: udpelibm@lg.ehu.es

Contact Address: Departamento de Arte y Tecnología, Facultad de Bellas Artes, Barrio Sarriena, s/n, 48940, Leioa, Bizkaia

Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

Estudi de l'obra de Miquel Mont i Xavier Escribà en relació a la novel·la de ficció d'Edwin Abbott, Planilàndia

Gonzalo Rodríguez Gómez¹

1) Investigador independent i membre de l'Associació Espanyola de Crítics d'Art (AECA).

Date of publication: June 3rd, 2020

Edition period: October 2020 - February 2020

To cite this article: Rodríguez, G. (2020). Estudi de l'obra de Miquel Mont i Xavier Escribà en relació a la novel·la de ficció d'Edwin Abbott, Planilàndia. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 8(3), pp. 265-288. doi: 10.17583/brac.2020.3956

To link this article: <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2020.3952>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License \(CC-BY\)](#).

A study of the works of Miquel Mont and Xavier Escribà through the science-fiction novel by E. Abbott, *Flatland: A Romance of Many Dimensions*

Gonzalo Rodríguez Gómez

Investigador independent i membre de l'Associació Espanyola de Crítics d'Art (AECA).

(Received: 20 December 2018; Accepted: 7 April 2020; Published: 3 October 2020)

Abstract

Although some art critics and historians predicted the end of painting during the 20th century, the evidence of the good state in which the medium is found has served to increase the meaning of painting and its expressive possibilities, expanding the limits of this field and combining it with different disciplines without any prejudice. In this article we approach the work of two artists who maintain close ties with the cities of Barcelona and Paris, Xavier Escribà and Miquel Mont. Our spirit is not to reflect the coincidences between the two artists but to claim the innovation of their own professional career.

Keywords: Painting, object, space, three-dimensionality, creative process

Estudi de l'obra de Miquel Mont i Xavier Escribà en relació a la novel·la de ficció d'Edwin Abbott, Planilàndia

Gonzalo Rodríguez Gómez

Investigador independent i membre de l'Associació Espanyola de Crítics d'Art (AECA).

(Recibido: 20 diciembre 2018; Aceptado: 7 abril 2020; Publicado: 3 octubre 2020)

Resumen

Tot i que alguns crítics i historiadors de l'art vaticinaren la fi de la pintura durant el segle XX, les evidències del bon estat en què es troba el medi han servit per expandir el significat de la pintura i les seves possibilitats expressives, ampliant els límits del medi i conjugant-la amb diferents disciplines sense cap tipus de perjudici. En aquest article ens apropem a l'obra de dos artistes que mantenen llaços estrets amb les ciutats de Barcelona i París, Xavier Escribà i Miquel Mont. El nostre ànim no és reflectir les coincidències entre els dos autors sinó reivindicar l'obertura que han aportat amb les seves pròpies trajectòries.

Palabras clave: Pintura, objecte, espai, tridimensionalitat, procés creatiu

Tot i les diferències que podem trobar entre les obres de Miquel Mont i Xavier Escribà, així com en les seves trajectòries vitals, els dos artistes desenvolupen noves solucions en el camp de les arts plàstiques i especialment en el de la pintura. Potser no han nascut sota el signe de Saturn, condició a la qual es va referir el matrimoni Wittkower i també la novel·lista Susan Sontag (Nova York, 1933), però sí que han trobat en l'evolució de les seves pintures-objectes el caràcter que els distingeix i reconeix com a artistes, una circumstància que bé podria emparar sota el signe d'Abbott.

La influència de Saturn com a condició atribuïda a l'artista ha de ser entesa com una apropiació indemostrable, convertint-se en un estereotip per tal de mitificar la figura del geni creador. Tot i tractar-se d'una fabulació, aquesta percepció que tenim dels artistes podrien servir-nos per assenyalar algunes de les característiques o semblances que sovint es dóna en les arts plàstiques. Algunes de les qualitats especials que es perceben en els artistes poden ser el seu esperit introspectiu i el do màgic que els permet crear, al que hauríem d'afegir el seu caràcter independent i malenconiós, com ja va passar durant el romanticisme. Tot i que avui dia aquesta mitificació del creador es manté amb prou feines, podem observar en l'actualitat a un bon grup d'artistes plàstics que amb tot dret representarien una nova categoria transgressora, en el cas que se'ls pogués mitificar com a èpoques passades, i sent representants d'aquells creadors interessats en renovar el llenguatge visual i destruir les fronteres entre les diferents disciplines. Aquestes inquietuds i semblances els podria acostar sens dubte al pensament gens comú de l'escriptor Edwin A. Abbott (Londres, 1938). Aquest escriptor britànic va publicar l'any 1884 una estranya novel·la titulada *Planilàndia*, completament experimental i exòtica en la seva època, amb la qual inspiraria no sols a escriptors sinó també a matemàtics, físics i astrònoms.

Al aparer nostre, tant Mont com Escribà formen part d'aquest grup d'artistes del nostre temps que, amb el seu esperit creatiu i interès per l'experimentació, reinventen els codis de l'art i aconsegueixen trencar les fórmules convencionals. Més que una condició, partint de la fictícia atribució del signe d'Abbott que fem en aquest escrit, podríem parlar d'un impuls que els porta a reinterpretar la història de l'art per projectar l'obra des de diferents perspectives, sent la supressió del bastidor unes de les seves primeres decisions.

La història d'Abbott no té una única lectura ja que, darrere del plantejament geomètric dels mons que crea, es poden llegir arguments de crítica social o debats més propers a les ciències socials. El personatge principal és A. Square, un joc de paraules en la versió original amb el qual Abbott es refereix a la naturalesa del protagonista, tractant-se d'un element geomètric amb forma de quadrat. Planilàndia és el nom del món on habita A. Square, servint com a títol de la novel·la i al mateix temps com a postulat a partir del qual construir la resta de mons i els diferents nivells de jerarquia. El fonament que converteix Planilàndia en una obra de gran interès és principalment la inquietud que desperta en el lector, capacitant-lo per qüestionar la realitat mateixa o animant-lo almenys, a valorar l'enfocament crític i el pensament divergent. És mitjançant el contacte amb altres mons com el protagonista pren consciència del seu entorn, de la mateixa manera que en el cas dels nostres dos artistes ho permet l'apropament a altres àrees artístiques. Una cosa significativa ocorre quan A. Square, des de l'òptica bidimensional que li confereix el seu món pla, es refereix al lector per admirar algunes de les qualitats "d'Espaciolàndia", un món tridimensional que vindria a ser l'equivalent al nostre.

És des del punt de vista estètic i artístic que enraono, quan dic que la nostra vida és monòtona; estètica i artísticament, és certament molt avorrida.

Com podria ser altrament quan totes les perspectives del planilandès, la totalitat de paisatges, peces històriques, retrats, flors, natures mortes, es limiten a una simple línia sense matisos llevat dels graus de nitidesa i imprecisió? (Abbott, 2011, p. 45).

Aquest sentiment d'inconformisme amb la realitat podria recordar-nos a certs aspectes atribuïbles a l'esperit saturnià. Susan Sontag va dedicar una de les seves extenses reflexions a la figura de Walter Benjamin, a qui va descriure com "nascut melancòlic", i del qual destacava la seva habilitat i coneixement per extraviar-se en les ciutats. No només ho explicava el filòsof en les seves notes biogràfiques, sinó que a més aquesta consciència subtil amb les urbs influenciaria en els seus escrits i es convertiria en tema recurrent, com va passar de forma clara amb *Direcció úniat*. Per a Benjamin, la causa de la seva «profunda tristesa» tenia origen en Saturn, "l'estrella de revolució més lenta, el planeta de les desviacions i demores [...]". Per contra, la característica que atorga néixer sota el signe d'Abbott és la de buscar solucions inesperades i originals on la resta només veiem incerteses i fins i tot impossibilitats. Lucio Muñoz deia a aquest fet "el chispazo" o "los

dientes de sierra" (Muñoz, 2006) i aquesta circumstància és realment destacable perquè permet a l'artista endinsar-se en camins inexplorats. Com a exemple podríem prendre el cas de la novel·la *Rayuela* (1963), una obra cosida i descosida per Cortázar a través de la qual podem analitzar els secrets de la seva construcció i on l'escriptor va experimentar amb el llenguatge mateix oferint noves formes de lectura.

Desarmar una obra de teatre, una pel·lícula, una pintura o una peça conceptual pot resultar realment estimulants per a l'espectador, sobretot pel fet que gràcies a elles poden sorgir noves aportacions formals i estilístiques. Hem d'entendre que una obra com la d'Inma Femenía (Pego, 1985), no sorgeix del no-res d'un dia a un altre, sinó que forma part d'un cúmul d'experiències que l'han influït fins aconseguir que la barrera entre la pintura bidimensional i l'objecte pictòric sigui imperceptible. Són aquestes solucions creatives les que poden portar a transgredir els límits imposats en l'art, encara que es tractin d'imposicions involuntàries.

Un dels grans èxits de l'art modern va ser la reivindicació del medi plàstic i el valor intrínsec de l'art com a mitjà expressiu: "Al fin y al cabo, si algo busca la pintura moderna es remarcar y no ocultar su carácter de pintura" (Barro, 2013, p. 161).

Tornant de nou a *Planilàndia* i sense desvetllar les seves incògnites, podem apreciar que una de les seves principals virtuts i aportacions, l'interès per la consciència de la realitat i l'espai, es torna a interpretar en altres veus com la del pintor Malevich, que va arribar a escriure el següent: "Me he convertido en el cero de la forma y me he rescatado del sucio cenagal del arte académico. He destruido el anillo del horizonte y me he salido del círculo de objetos, el anillo del horizonte que ha enjaulado al artista y a las formas de la naturaleza" (Malevich, 1920). Aquesta idea ben podria haver estat recollida de l'inici de la novel·la, en la qual l'autor ens interpel·la amb una inquietant proposició: "Sigues pacient, que el món és llarg i ample" (Abbott, 2011, p. 11).

Durant els anys 70 del segle XX, que coincideix amb els primers anys de Mont i Escrivà, una bona part del món de l'art "decidió declarar la pintura *persona non grata*, ante formas menos convencionales utilizadas por el conceptualismo, el arte antropológico, el minimalismo y un largo etcétera" (De la Nuez, 2009, p. 98).

Aleshores, molts pintors ja feia anys que experimentaven amb el propi llenguatge de la matèria, com era el cas de Tàpies, Auerbach, Kiefer, Cuixart, Schwitters, Millares o Rauschenberg entre d'altres. L'impacte que aquests artistes exercien sobre les noves generacions va permetre que es

desenvolupessin propostes alternatives i noves de la mateixa manera que la Llei Universal dels Colors va impulsar als planilandesos (Abbott, 2011). Una de les projeccions més internacionals va ser la d'Ángela de la Cruz, a la qual podríem considerar com una de les pioneres de l'anomenada pintura expandida, al costat d'altres noms com Lisa Sigal, María Luisa Fernández o Jessica Stockholder. Les incisions de Lucio Fontana han significat en la història de la pintura un punt d'inflexió molt clar, a partir del qual creadors com la gallega Ángela de la Cruz s'han decantat per la via interdisciplinària. La comissària Carolina Grau va escriure el següent amb motiu de la seva exposició “Ángela de la Cruz. Escombros”.

En el cas de l'obra d'Ángela de la Cruz, el seu motor és continuar qüestionant els límits de la pintura i l'escultura, utilitzant-se indistintament l'una o l'altra segons el que vulgui expressar i segons la necessitat de cada obra. Com ella ha dit, “es una escultura utilitzant el llenguatge de la pintura i viceversa, és una pintura i una escultura”. En aquestes últims cinc anys, De la Cruz ha evolucionat en el seu llenguatge; on abans predominava la pintura situada en qualsevol part de l'espai -portes, terra o cantonades- ara ens trobem que l'ús de l'alumini i la seva elasticitat han donat la llibertat a les seves escultures per ser instal·lades en qualsevol part de l'espai. (Grau, 2016)

Clement Greenberg assegurava que “para conseguir la autonomía, la pintura debe, por encima de todo, despojarse de todo aquello que pueda compartir con la escultura” (Greenberg, 2006, p. 114). Si atenem al transcurs dels esdeveniments, podem donar-li la raó a Greenberg en el fet que els límits entre les diferents disciplines s'han dissolt, almenys en la manera en què s'havien definit fins llavors la pintura o l'escultura, però això no implica que la pintura hagi perdut validesa o autenticitat pel fet compartir algunes de les característiques de l'escultura, com pot haver passat en estendre la matèria a les tres dimensions. D'altra banda, ¿es pot dir que la pintura perdés potestat amb l'aparició de la fotografia? Potser l'única condició que mantingui la pintura vigent sigui la seva capacitat de transformació, després de tot, si el que es pretén és aconseguir l'autonomia de la pintura, hauria de ser suficient si atenguéssim exclusivament al seu poder d'adaptació.

En la línia de Greenberg es troba també el següent comentari de Simón Marchán, en el qual defensa que “la Nueva Abstracción considera por esto mismo a la pintura como un género camino de la agonía y con soluciones muy restringidas. El empleo del *shaped canvas* en vez del clásico soporte,

no hace más que prolongar su agonía” (Marchán, 2001, p. 92). Si confiem en aquest diagnòstic, encara que la pintura porti morint almenys des de 1915, si considerem com Greenberg que la usurpació de la pintura a altres àrees significaria la seva fi, hauríem de poder veure aquesta realitat també en galeries i fires d'art. Hi ha pintors com Escribà, Guillermo Mora (Alcalá de Henares, 1980), Irene Grau (València, 1986), Mont o Silvia Lerín (València, 1975), que seguint el rastre d'Abbott, aposten per vessants inexplorades.

La Pell de la Pintura. Xavier Escribà.

És difícil pensar com i per què Escribà inicià aquesta reflexió (sobre la ruptura entre el bastidor i la tela). Segurament no hi ha cap explicació unívoca i les raons profundes se'ns escapen, però en la seva trajectòria intuïm un punt de partida: el monocrom titulat Barcelona París [Aller-Retour], del ja llunyà 1993. Es tracta d'una peça trepada i amb el bastidor, visible entre els orificis, dislocat. A primera vista, podria passar per un experiment més d'aquells que s'emmagatzemen, oblidats, en els estudis dels artistes. I, no obstant això, per a nosaltres revesteix especial importància, ja que es tracta de la primera vegada – que sapiguem- que el pintor ataca el format, això és, que estripi la pintura. (Vidal, 2011)



Figura 1. Xavier Escribà, 2016. © Xavier Escribà

El taller d'Escribà (París, 1969) no és només l'espai on van germinar moltes de les seves idees i projectes. Significa també un estat de l'art on els ritmes de producció, investigació i reflexió es succeeixen contínuament, sent com és natural el lloc físic on realitzar les seves obres. El procés creatiu per Escribà no és més que una tasca corrent, un exercici diari que mostra al públic amb freqüència sense el menor pudor o recel. "Jo ho visc com una cosa quotidiana perquè per a mi no té misteri fer això. Si fas pintura, escultura, música o cirurgia, és un treball diari... és una pràctica quotidiana" (Collazos, 2008). Aquest tipus de reflexió, amb més o menys efecte, permet al públic en general familiaritzar-se amb el treball del pintor, ajudant a desmitificar aquesta idea saturniana de l'artista malenconiós o ple de rareses. Les seves exposicions en moltes ocasions han anat precedides per l'obertura del seu taller a escoles o públic en general; com el *Taller Obert a Girona* (2008), *Taller a Trànsit* (Tarragona, 2011), *El suport de la pintura* (Cardedeu, 2012) o *Espai + Temps* (Ripoll, 2015).

No sempre els seus projectes parteixen d'idees concebudes en l'estudi, però en qualsevol cas, el lloc en què es troba treballant exerceix un paper transcendental en el procés i, en conseqüència, en el resultat. D'entre tots els seus projectes volem referir-nos a *L'Heure Bleue*, realitzat l'any 2012 al municipi de Sant Martí d'Empúries. Escribà va resultar guanyador de la XIV Edició de la Beca Internacional de Primavera d'Arts Plàstiques de l'Ajuntament de l'Escala (Girona), la qual cosa li va permetre treballar durant tres mesos a l'emblemàtica Casa Forestal, construïda l'any 1910 per Josep Reig i Palau. Segons les seves pròpies paraules, "El paisatge era tan impressionant que vaig haver d'alliberar-me de l'obligació de fer obra tal com l'havia fet fins ara" (Escribà, 2015). L'encert del pintor va ser adaptar-se a les noves i excepcionals condicions que li aportava la terrassa de la residència. "L'objectiu de Xavier Escribà va ser convertir el terrat del seu -apartament vora el mar- en la coberta d'una nau atrapada entre dos grans blaus. Assumit el seu paper d'Ulisses solitari, només li restava a l'artista acotar els períodes de la seva acció" (Camps, 2012).

Per a Cézanne, la muntanya de Sant-Victoire no era en si mateixa un tema en el qual treballar fins a la sacietat, el que li importava en realitat era poder treure conclusions que l'ajudessin a construir una "totalitat" a partir de fragments reals de la muntanya. Més que obtenir una semblança física de la realitat, el que li obsessionava era la pròpia autonomia de la pintura i la manera en què havia de dominar l'espai del quadre. Com en molts dels processos de l'art contemporani, on els artistes s'autoimposen unes normes o pautes a seguir, Escribà va condicionar el seu projecte a alguns dels ritmes

naturals que l'animaven a treballar en moments específics del dia. El fet de portar el seu taller a la terrassa de la Casa Forestal li va permetre alliberar-se d'alguns condicionaments com poden ser el bastidor o els límits fronterers entre l'exterior i l'interior. Tot quedava en *L'Heure Bleue* d'una manera oberta, en un context que se li presentava en completa expansió.

Si bé el seu procés artístic està secundat o condicionat pels ritmes naturals (temps d'assecatge, superposició de capes, referències lumíniques del lloc, etc.), no és menys important la referència del ritme vital que fa l'autor, ja que en les seves obres és habitual trobar aspectes que assenyalen la seva edat. Una de les seves mostres més destacables fins al moment, per emblemàtica i ambiciosa, és la que va portar a terme a la galeria Marc Domènech l'octubre de 2016, el títol va ser *D'on venim, on som*, una qüestió que podria ser resposta amb el lema sacerdotal del planilandès, “Ocupa't de la teva configuració” (Abbott, 2011). Escribà va fer ús dels espais de la galeria amb una sola estructura tridimensional que connectava unes sales amb altres, tornant a explotar les possibilitats de la pintura a través de la seva conjugació sobre fragments de ferro. La mostra va tenir una durada de 47 dies, una voluntat que coincidia amb les diferents fases de l'obra i per descomptat amb l'edat del pintor. Fins aleshores, Escribà havia desenvolupat uns procediments senzills i originals que li permetien gestionar la pintura com un material consistent i flexible, idoni per aconseguir resultats més corporis i tridimensionals. La seva fi, concebre'ls com presències amb autonomia pròpia.

En una entrevista recent amb Mercedes Ros, directora de la galeria Marlborough de Barcelona, l'artista es refereix a la voluntat de suprimir els límits de la pintura amb la intenció de crear objectes independents i autoreferencials. “Si no hay bastidor te llueven las preguntas, si hay bastidor nadie se plantea nada. En mi caso no es un trabajo sobre el color, está presente porque para mí es importante pero el tema de las obras es otro: ¿qué puede ser pintura hoy en día? Para mí es un trabajo pictórico, tenga o no volumen. Todo ello viene del proceso de hacer pintura” (Ros, 2020, p. 3). Aquesta pregunta que planteja el propi artista és molt oportuna tenint en compte que, encara avui en dia, molts especialistes segueixen debatent si la pintura fa temps que va deixar d'existir. Durant el V Congrés Espanyol d'Història de l'Art, celebrat a Barcelona el 1984, hi va haver un interessant col·loqui al voltant de la ponència de l'historiador, crític d'art i professor universitari Ángel González García, que va morir l'any 2014. En la seva comunicació defensava la idea que la pintura havia estat auto-suprimida amb el sorgiment el 1920 de l'avantguarda, i que la seva supervivència va ser “en

cierto modo, simulada o propiamente fantasmal” (González, 1984, p. 379). El repte que els quedava a crítics i historiadors no era altre sinó el d'analitzar “el rendimiento óptico de su auto-supresión” (González, 1984, p. 387). Davant aquell escenari, quin paper podria tenir llavors el pintor de el present? Per a Xavier Escribà serien fonamentals els plantejaments de la pintura monocromàtica, l'Abstracció postpictòrica, la Pintura Radical o les propostes del grup Support-Surface, com també ho seria per autors com Irma Álvarez-Laviada, Elena Alonso, Helen Calder o Miquel Mont. El medi pictòric necessitava reformular les seves bases i deslligar en part de l'herència històrica per travessar els fonaments més bàsics com podien ser el representatiu, el gestual, el discursiu o fins i tot el material, la forma quedava limitava per la bidimensionalitat del suport. Ara bé, ¿hauria la pintura reprendre la tradició de la seva història per salvar-se de la seva auto-supressió o seria possible trobar un espai regenerador on les noves creacions no necessitessin del nostre auxili? Continuant amb l'argument de González García, “ahora tenemos la oportunidad de que, cerrado el ciclo histórico de la pintura, podemos pensarla íntegramente, completa, cerrada desde el principio hasta el fin sin sofocos ni emociones, si durará o no durará o si habrá otra cosa que desmienta lo presente” (González, 1984, p. 388).



Figura 2. Xavier Escribà, “D’on venim, on som”, 2016. © Galeria Marc Domènech

Ens trobem llavors amb una nova conquesta que és la de l'obra essencialment autoreferencial i que és capaç d'aglutinar des del seu propi llenguatge plàstic altres elements que li eren aliens com l'espacialitat o el tecnològic, arribant així fins a l'Abstracció Referencial o el Post-Internet Art. La pintura va quedar apartada per un temps de les principals biennals i els grans aparadors a favor dels New-Media, "sin embargo, este proceso de exclusión de la pintura, que se alimentaba de una fe ingenua y tecnicista en el progreso, parece haber llegado a su fin. A medida que el carácter frío y plano de las imágenes electrónicas iba cansando, crecía el anhelo de la sensualidad directa de la pintura, que hoy en día vuelve a exhibirse en todas partes" (Schreider, 2007, p. 15). Aquesta sensualitat sorgeix de la pròpia "carnositat" de la pintura, la qual es manifesta de diferents formes en l'obra d'Escribà. En ocasions la matèria queda superposada en finíssimes capes de pintura sintètica o làtex, compactada amb la insistència de l'oli o aplicada sobre altres suports com el metall. Des de la seva estada a L'Escala, l'acció que definia el seu procés era el de l'acumulació de capes de pintura sobre la superfície del sòl, tractant-se en el cas de *L'Heure Bleue* de petites variacions entre unes i altres peces. Una vegada que aquestes s'assecaven per complet, com si fossin substrats o epidermis, retallava el material per aprofitar la seva mal-leabilitat. En aquest sentit, la pintura adopta una corporeïtat animada que sembla imitar certs gestos o moviments naturals com la torsió, l'allargament, la flexibilitat, l'estirament o fins i tot el trencament. Aquestes qualitats també són presents en l'obra de Maria Diez Serrat, que va a escriure en la seva tesi doctoral el següent:

Busco aquest limit constantment, en el qual sembla que està a punt de succeir alguna cosa, es percep un moviment latent que no acaba de passar mai: peces que sembla que estiguin a punt de caure, altres a punt de girar-se, altres a punt de desaparèixer, altres a punt de tancar-se, o obrir-se... Això probablement és un dels factors que ajuda a percebre els objectes com a hàbitats de vida, cossos animats.

Amb una altra de les meves peces, *Donar-se la volta* (2018) es percep aquest estat intermedi en el qual cos d'escuma està capgirant-se, a punt per donar-se la volta de manera que l'anvers passi a ser el revers i viceversa. La pell exterior s'atapeïx per ser xuclada cap endins, mentre la pell interior s'està donant la volta cap enfora i de mica en mica guanya terreny per fer d'embolcall. Les formes sinuoses que es creen remetent a interioritats corporals, vísceres, budells, intestins... (Diez, 2019, pp. 151-152)

Resulta igualment interessant l'argument que Diez Serrat utilitza per referir-se a la feina d'una de les artistes que hem destacat en la introducció per la qualitat plàstica de les seves pintures-objectes. “L’artista gallega Àngela de la Cruz (La Coruña, 1965) té moltes obres que es poden inscriure en aquest apartat de *La pell deshabitada*. Comença la seva carrera artística des de la pintura, però des que decideix treure el bastidor dels seus quadres i agredir, trencar o simplement deixar a terra els seus llenços es perd el concepte de pintura; i queda com anecdòtic davant d’allò que ens presenta: una pell agredida violentament que forma una volumetria corpòria” (Diez, 2019, p. 194). Si bé podria discutir sobre la pèrdua o no d’el concepte de pintura, creiem que aquesta descripció formal podria extrapolar d’igual manera a la feina de Xavier Escribà.

A inicios de los años noventa tendía a superponer las imágenes pictóricas en una misma obra. No era tanto un problema de encontrar la imagen en pintura sino más bien de aceptación en su versión definitiva -aquello que nos identifica y acaba definiéndonos-. Esta situación me llevó a plantearme nociones tales como el saber, querer, poder, crear y/o deber hacer en pintura. Decidí pues reconocermé en aquella dificultad de aceptar la versión final y mediante incisiones con cúter que me permitieron acceder a la memoria de la obra pictórica y así rendir homenaje al proceso seguido. A su vez decidí sustituir esa búsqueda de la buena imagen por capas de pintura, tantas como mi edad. Me confronté de esta manera al mismo cuerpo pictórico pero sin la ocupación del simbolismo de la imagen; disfrutaba de una relación con la disciplina pictórica que permitía aproximarme a su vertiente más abstracta y más física a la vez. Nociones como el bastidor quedaban en entredicho pues su función de esqueleto para el lienzo era innecesaria vista la carnosidad que tomaba mi pintura y otras nociones como la tela y la pintura se afianzaban. (Ros, 2020, p. 4)

A diferència d’aquest procediment, l’obra que va exposar a la galeria Marc Domènech es va dur a terme a través de l’acumulació de pintura sobre peces de ferro. Segons Anna-Maria Guasch, l’obra no era “sólo una clara transgresión a la autonomía de lenguajes, sino una búsqueda carnosidad de la pintura, y una alusión al paso del tiempo, que es el suyo” (Guasch, 2016, p. 23).

En certa manera, aquesta obra d’Escribà pot recordar-nos a la que va realitzar Barceló per a la Cúpula de la Sala dels Drets Humans de l’ONU. Mitjançant la superposició de pintura acrílica obtenia una mena de *dripping* tridimensional amb ressonància biogràfica i del qual subratllava Sònia

Hernández el següent: "ha construido una línea de la vida flotante en la que, por el contrario, capas de pintura que funcionan como epidermis van cubriendo la superficie según pasan los años. Así, un tubo de hierro acerado de 95,3 metros que recorre, suspendido, las paredes de la galería sirven como autorretrato abstracto del artista. [...] las capas de acrílico y pigmento se acumulan y forman, en lugar de arrugas, estalactitas" (Hernández, 2016). Sens dubte, hi ha molts aspectes en l'obra d'Escribà que s'han convertit en constants, com la transformació de la pintura o les pròpies lectures biogràfiques que ens deixa entreveure el pintor, però potser el més destacable sigui l'ús que l'ofici artístic ha fet Xavier Escribà per tractar el material com un ens amb forma pròpia i pell mutable.

L'Emancipació de la Pintura: Miquel Font

En una de les publicacions més aplaudides de Carlos Marzal, *El cuaderno del polizón*, trobem un capítol una mica desconcertant dedicat a la natura silent i "animista" del mobiliari. Sota l'epígraf de *Bestiario mueble*, Marzal desenvolupa una reflexió sobre els objectes quotidians i la possibilitat que aquests continguin part de la història del lloc en el qual s'han trobat. Més enllà del lliscament poètic que fa d'alguns dels llocs de confort, l'escriptor desemboca en algunes idees que ens semblen adequades per descriure el treball de Miquel Mont (Barcelona, 1963). "Reducir la materia a su expresión primaria, requiere un esfuerzo esclavo, ya que la Primera Ley de la gravitación objetual indica que las cosas, por sí solas, tienden a su acumulación, acaparan el espacio. Los trastos innecesarios no se crean ni se destruyen, sino que sólo se transforman a nuestro alrededor" (Marzal, 2007, p. 126). El pintor català aconsegueix reduir la pintura a la seva manera, prescindint de tota anècdota per mostrar-nos la forma nua de la matèria pictòrica, reduint les seves primeres composicions a franges monocromes. El doctor en arquitectura i crític d'art Alban Martínez Gueyraud (Asunción, 1963) va explicar la seva visió sobre les primeres obres de Mont de la següent manera: "Aunque las sendas de Mont simulen una sección geológica o las posibles tonalidades de un paisaje, no pretenden por ello simbolizar ningún aspecto referencial del mundo exterior. Las sendas perceptibles en las pinturas *apiladas* son las mismas que las de Stella, son las capas de la pintura" (Martínez, 2000, p. 52).

D'entre totes les avantguardes, la que probablement va influir en major mesura en Miquel Mont va ser la del grup Supports-Surfaces a la fi dels anys 60, moviment francès liderat per Vincent Bioulès. Per als també coneguts

com a *nous reduccionistes* la pintura havia de ser entesa com un fet plàstic amb validesa en si mateixa i desproveïda de qualsevol expressió o projeccions conceptuals. En el context espanyol de llavors, dominat per les propostes neoconcretas dels artistes associats a Centre de Càlcul de la Universitat de Madrid, sorgeix a finals dels anys 60 la versió castellana de l'support-superfície com a alternativa a la "figuració renovada" de pintors associats a "Nueva Generación", d'entre els que destacarien Carlos Alcolea, Luis Gordillo o Carlos Franco. Segons comenta Hernando Carrasco, “el soporte-superficie español se inspira plásticamente en lo americano y teórica e ideológicamente en lo francés” (Hernando, 1984, p. 689). L'actitud col·lectiva i el compromís ideològic dels moviments d'avantguarda acabarien per dissoldre al llinar de la postmodernitat, encara que molts dels elements formals de l'Support-Surface serien heretats i assumits durant els anys 80 per aquells pintors que reclamarien la pròpia solvència de la obra i el valor equànime de la seva materialitat. En el cas de Miquel Mont, els seus plantejaments el porten a qüestionar la naturalesa de la pintura i la manera en què havia de ser exposada. Més enllà del resultat final, sembla perseguir una acció senzilla o la materialització d'un gest neutral.

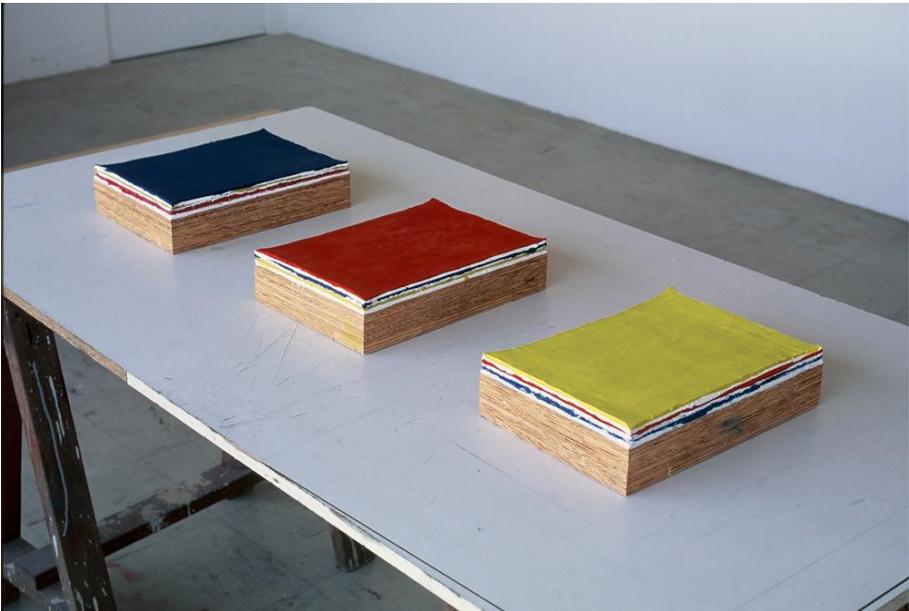


Figura 3. Miquel Mont, “Peinture empilées”, 1990. © Miquel Mont

Las pinturas emparedadas son pinturas monocromas que permanecen invisibles, que se niegan a la visión frontal tradicional de la pintura. Este trabajo lo inicié en 1993 y surgió como respuesta a una serie de interrogantes que en esa época me acuciaban. ¿Es posible realizar una pintura que no conlleve una imagen, que escape a su tendencia natural a figurar, de convertirse en imagen?, ¿una expresión pictórica que, sin caer en la mancha o el gesto, reivindique su mera materialidad y que, al mismo tiempo, esa materialidad no se convierta en expresión trascendental de una autonomía del propio espacio pictórico?, ¿que solo sea pintura depositada sobre una superficie?

En estos primeros ensayos mi intención era realizar una pintura sin sujeto, sin calidades, sin emociones ni afectos. Unas obras basadas intrínsecamente en su existencia material y que no tuvieran ninguna voluntad de representación. Además, el hecho de ocultar la pintura, de sustraerla del campo convencional de la visión exigía, por parte del espectador, un esfuerzo mental, y de este modo abrir la posibilidad de otra forma de percepción. (Mont, 2004)

Per aconseguir aquesta finalitat, Mont s'aplica pintura sintètica i monocroma entre dos suports enfrontats, bé de fusta contraxapada, de teles muntades en bastidor o pressionades contra la paret. A l'igual que passa amb aquests sandvitx de gelat que acaben per desbordar les parets de les dues galetes, la pintura es fa visible a l'sobresortir pels cantos de el suport. D'alguna manera, aquestes pintures emparedades de Miquel Mont semblen tenir ressò en els últims treballs de Xavier Escribà, en els quals va treballar durant els anys 2018 i 2019 i que van ser exposats al començament de 2020 sota el títol de *Color is lust*. No obstant això, en el cas d'Escribà sembla que el procés hagués estat al contrari, mostrant-nos la part interior de les vores acolorits i prescindint del perímetre de cada suport a què dedica un color diferent. Aquestes obres, realitzades amb acrílic sobre tela i acer, delimiten amb els seus marges pintats l'espai tradicional del quadre, que aquí és negat al convertir-lo en una mena de caixa buida, més d'acord a la sèrie recent de Miquel Mont titulada *Coopérations*, i que ha realitzat mitjançant esprai, metacrilats i bastidors d'alumini. Tots dos processos recorden aquell axioma de Planilàndia en el qual s'assegurava que “la distinció de costats implica la distinció de colors” (Abbott, 2011, p. 47). Durant aquest episodi en el qual gairebé la totalitat dels planilandesos va trobar en el color una forma més evident per distingir-se els uns dels altres, es compta: “La multilateralitat esdevenia un pretext gairebé essencial per als innovadors. «La intenció de la Natura és que la distinció de costats impliqui la distinció de colors», heus

aquí el sofisma que en aquella època corria de boca en boca i convertia ciutats senceres a la nova cultura” (Abbott, 2011, p. 46).

L'únic indicatiu pel qual es feia palesa la pintura abocada per Miquel Mont en les seves obres emparedades li va permetre descobrir la possibilitat de continuar treballant amb la pintura des d'un enfocament propi i allunyat del cànon tradicional. “Emparedar, cortar, agujerear (soportes y la propia pintura) son acciones que cuestionan nuestra relación con el objeto pictórico, con su frontalidad, con la relación que la pintura establece con la mirada. Si no se tienen en cuenta estas acciones y su significado dentro de la elaboración de un discurso a través de la práctica, mi trabajo se convierte en una sucesión incongruente de monocromos” (Mont, 2004).

La neutralitat ha quedat com un pòsit en l'obra de l'artista català, tot i que l'evolució del seu treball ha generat noves direccions en els seus propis projectes. Una de les primeres claus a la que ens hauríem de referir és la pauta, entesa com a proposició. Igual que en la netedat d'artistes com Donald Judd o Lewitt, Mont es va proposar ja des de la seva sèrie *Lapsus* (1998) algunes exigències tècniques i formals que determinarien els resultats posteriors en gran mesura (Peiró, 2008). Totes les seves obres, que s'inscriuen en sèries, es desenvolupen a partir de plantejaments precisos – “proposicions liminars” (Mont, 1998)- com si es tractessin de partitures: “Cada proposta determina el medi, el tipus d'objecte, les seves dimensions, la forma en què el pigment és aplicat, com és presentat i com és sentit i percebut” (Queralt, 2008).

Durant els anys 80 i 90 Mont comença a decantar-se per una pintura molt densa, apropiada en una època i en una ciutat com Barcelona on el Neo-expressionisme i la Transvanguardia estaven en voga, especialment entre els estudiants i en els ambients reivindicatius més propis de la contracultura i la música *punk*. El factor comú que feia convergir a pintors de diversa índole era el descontentament i les seves pretensions per alliberar la pintura, i l'art en general, de tota norma.

En aquestes primeres obres l'accent estava clarament en els processos mateixos de creació, sent visibles les seves connexions amb les avantguardes des de l'Automatisme fins a l'Abstracció-Postpictòrica. “Se trata de pinturas abstractas que se resuelven por sí mismas con una intervención mínima por parte de su creador” (Juncosa, 1993). D'altra banda, ja s'albiraven aleshores els paràmetres que l'autor es marcaria per diferenciar unes sèries pictòriques del treball realitzat amb anterioritat.

Pintar és un acte físic i material. No pots pintar sense material. Pots pintar metafòricament -una cosa que hem vist molt en els últims anys- però això és possible precisament per la sensació física que tenim de la pintura en el nostre subconscient. La materialitat de la pintura sempre m'ha fascinat i sóc incapaç de dissociar-la de la meua experiència amb l'art. D'altra banda, és necessari el territori mental, un camp de treball on el material pot prendre forma i tenir significat. Aquelles primeres pintures ja contenien el substrat d'aquesta idea, la intuïció que la pintura era material i que necessitava buscar altres espais mentals. (Queralt, 2008)

La veritable revelació li arribaria a Mont amb la seva segona exposició a la galeria de Carles Poy, el 1991. Enrique Juncosa advertia “cambios notables en la evolución de su quehacer artístico. Si en su primer contacto con el público, Miquel Mont flirteaba con la escultura desde la pintura misma, al embadurnar de látex y pigmentos construcciones tridimensionales de madera, en esta nueva exposición Mont presenta, sin complejos, pinturas realizadas sobre maderas mucho más delgadas o, y en su mayoría, directamente sobre lienzo” (Juncosa, 1993). L'artista, que ja portava dos anys vivint a París abans d'aquesta mostra, havia aconseguit establir una sèrie de codis que es convertirien a través dels anys en indicadors del seu propi llenguatge artístic. Per a Rosa Olivares, l'exposició a Carles Poy significava “una evolución propia del joven que investiga nuevos caminos, que retoma sus anteriores logros, que, en definitiva, trabaja hacia dentro de su experiencia artística, más interesado en principio en los aspectos formales, en la estructura lingüística de la obra que en el desarrollo de los conceptos más esotéricos” (Olivares, 1991, p. 90).

Un altre dels aspectes recognoscibles en l'obra de Miquel Mont és la dualitat entre el formalisme de les seves obres i la concepció intel·lectual. La pintura com a material li resultava imprescindible, conjugant-la amb materials més o menys convencionals com teles, guix laminat o taulers de fusta, que externament l'ajudaven a treballar amb més volum. La pintura no era només el denominador comú perquè fes ús del làtex o el color, i ho era especialment pel seu formalisme estructural i la seva evocació de conceptes com la simetria, els camps contraris, la tensió o l'equilibri.

D'entre les seves obres murals, podríem assenyalar *Mercado de Visibilidades*, *Réalisme de Marché* i els *Mono-Tonos*, sent cadascuna d'aquestes intervencions un compendi del llenguatge creatiu de Mont, a què va afegint dispositius variats com vitrines, mostradors o safates que separen uns plans de color d'altres. Els espais que l'artista genera amb ajuda dels

diferents materials li resulten fonamentals per transformar la sala d'exposició en un contenidor de "artefactes de la visió" (Mont), a través dels quals desafia la nostra mirada amb la incorporació d'elements com el metacrilat translúcid en *Mercado de Visibilidades*, amb el qual aconsegueix burlar la nostra percepció d'un color difús que des de qualsevol altre angle hauria estat percebut amb més claredat.



Figura 4. Miquel Mont, "Réalisme de Marché", 2004. © Miquel Mont

A la fi dels anys 2000 ens trobem amb diferents sèries en què el denominador comú és el desplaçament del suport. A través de la intervenció en una de les superfícies, genera una trama regular de forats a través de la qual es crea un obertura de l'plànol bidimensional. D'aquesta manera, tant en *Pieles* com en la seva següent obra seriada, la qual dedica als *Poros*, podem advertir la successió de capes pictòriques i la projecció de les seves formes buides sobre la paret. Tot i que per a l'autor l'elecció d'aquestes composicions sigui involuntaria, li permet explorar multitud de resultats depenent del suport, la trama i el color escollits. A través de les diferents

perforacions, l'artista aconsegueix assignar a la color una qualitat espacial que s'estén més enllà de l'àmbit en el qual és aplicada la pintura. Observant aquelles obres amb major nombre d'orificis, és fàcil que vingui a la nostra memòria els antics bitllets de metro que eren perforats cada vegada que accedíem a una estació. El desdoblament produït pels diferents plans no s'adverteix només físicament, sinó que a més és percebut de forma relativa i abstracta, relacionant els elements visibles amb aquells que queden sepultats sota les successives capes de color. En aquest punt podem recordar els últims episodis de la novel·la d'Abbott, on A. Square accedeix a altres mons continguts en dimensions variades.

Presumiu de veure-hi, mentre que l'únic que podeu veure és un punt! Us vaneu de deduir l'existència de línies rectes; però jo en puc veure, de línies rectes, i deduir l'existència d'angles, triangles, quadrats, pentàgons, hexàgons, i fins i tot cercles. De què servirien, més paraules? N'hi ha prou de dir que jo sóc la realització del vostre ésser incomplete. (Abbott, 2011, p. 86)

La seva inclinació pels procediments pictòrics més densos i expressius va seguir intacte a altres nivells de concepció, com veuríem més tard en exposicions com la realitzada el 2016 a la galeria Formato Cómodo de Madrid. Si en la seva mostra de 1991, la que va realitzar a la galeria Carles Poy i a la qual ja ens hem referit, ens adonàvem compte de l'expansió volumètrica de les obres i els seus primers assajos sobre les parets de la sala, anys després els propis murs de les sales d'exposició es convertirien en parts intrínseques de les seves pintures. Les proposicions de Mont, en el moment en què amplia els límits de la pintura fent ús dels paraments, van venir donades pel seu interès en apropar la superfície de les parets amb els materials industrials amb els quals acostuma a treballar.

No ens resulta gens estrany, el que d'altra banda sembla inevitable, que finalment el 2015 coincidissin en una mateixa mostra els treballs de Miquel Mont i Guillermo Mora, sota el títol *El ojo* toca a la galeria Formato Cómodo i evidenciant d'aquesta manera la contínua expansió de la pintura i el relleu amb els joves creadors.

Notes Finals

Les contrastades trajectòries de Xavier Escribà i Miquel Mont ens serveixen per evidenciar la constant obertura del llenguatge pictòric que es dona encara en l'actualitat. La renovació contínua dels codis tradicionals, així com

l'assimilació de les avantguardes que aquests dos artistes han demostrat durant més de dues dècades, fan possible que un medi expressiu com la pintura segueixi expandint els seus límits a través de noves solucions espacials. El coneixement que tenen aquests dos pintors dels discursos més conceptuals i teòrics, units aquests al seu extens coneixement del formalisme pictòric, han deixat una empremta profunda en les noves generacions i especialment en els joves artistes.

Des del començament d'aquest text ens vam proposar situar en un mateix pla analític les obres d'aquests dos pintors costat de la novel·la de ficció d'Abbott per defensar la seva innovadora visió espacial, així com la continuïtat i vigència de la pintura a partir d'una condició a la qual ens obliguen tots dos artistes, la de relacionar de forma simultània la pintura-objecte amb la resta d'artefactes expositius. Si bé hi ha moltíssims altres autors adherits a una pintura mestissa o híbrida amb altres disciplines artístiques, considerem que les aportacions d'aquests autors ens permeten atendre una qualitat menys gastada com és la temporalia la qual apunta sens dubte Abbott en la novel·la, malgrat el desconeixement de l'escriptor anglès de la teoria de la relativitat i altres postulats que li van succeir. Amb motiu de la seva exposició *Color is lust* i entrevistat per Mercedes Ros, Escribà ee referia a el temps como “un aliado, una herramienta que me sirve para compartir, construir y entender. El hecho de pintar el mismo número de capas que mi edad es una anécdota que desvela el gran respeto que me inspira el tiempo” (Ros, 2020, p. 5). D'altra banda, en una de les brillants interpel·lacions que Eva Lootz dirigeix al lector al llarg de les pàgines de *Lo invisible es un metal inestable*, ens pregunta: “¿Se puede acceder a lo que está en el punto ciego?”. El temps és sens dubte un dels punts cecs que ens impossibilita examinar qualsevol esdeveniment des del present, i precisament és aquest desplaçament qual es fa palesa en l'obra d'ambdós artistes. Comentàvem com en algunes de les pintures instalativas de Miquel Mont dels plans de color poden ser percebuts de manera diferent, bé per situar l'objecte en zones poc comuns o per la intersecció d'algun pla translúcid que difumina un color a fons de la sala.

Si reivindiquem el treball d'aquests dos artistes és perquè ens sembla que en ocasions no són inclosos en aquelles mostres que, a la manera de retrospectiva, resum del que ha significat la pintura a Espanya en els últims vint o trenta anys. Com a exemple proper, podríem referir-nos a l'exposició col·lectiva *La pintura, un reto permanente*, que fins al moment ha itinerat per les seus de la Fundació "La Caixa" des de Barcelona a Madrid. En el catàleg de la mostra comenta David Barro que “la pintura contemporánea ha

sido una suerte de resistencia, aunque, sobre todo, un posicionamiento que ha obligado al artista a estar continuamente (re)pensando su lugar, preguntándose por qué seguir pintando y cómo seguir haciéndolo. De ahí su carácter poliédrico, capaz de sujetar múltiples caras. Porque el tiempo de la pintura implica siempre una nueva definición” (Antich et al., 2019, p. 21). Tot i la llarga llista de pintors que conformen els sis àmbits de l'exposició, entre els quals trobem algun préstec cedit per galeries i fundacions, crida l'atenció que cap dels dos estigui representat en algun dels espais. Haurien encaixat a la perfecció amb el llenguatge d'altres artistes com Abraham Cruzvillegas, Marepe, Ángela de la Cruz, José Pedro Croft, Jaime Pitarch, Bernat Daviu o Guillermo Mora, amb el qual a més va tornar a exposar Miquel Mont a La Fragua de Tabacalera l'any passat. Tot i que la següent cita la dediqués Fernando Castro a pintor Luis Gordillo, podríem reprendre el context que el crític dibuixa per assenyalar dues de les línies que arriba a la pintura a partir dels anys 80, la qual es treballa des dels límits del bastidor i la tela i influïda per la tecnologia, i una segona que es desplaça i desborda pel suport i l'espai.

Luis Gordillo que asume de forma radical la crisis de la pintura, no deja de pensar en la forma en que podría revitalizarse, se ha producido una crisis de sentido y, por tanto, la pintura está en una situación verdaderamente precaria. De nada sirve hacer como si nada hubiera ocurrido. Gordillo sabe que pintar hoy en día es difícil, cuando se renuncia a seguir las corrientes ya ensayadas, incluso afirma que no le parece desatinada la pretensión de ciertos teóricos “que afirman que la pintura ha muerto. Yo me levanto todos los días con esa idea rondándome la cabeza.” (Castro, 2007, p. 171)

El contacte dels diferents mons geomètrics en Planilàndia propícia en el protagonista un qüestionament de la pròpia realitat i una recerca de la veritat, produint-se un desdoblament entre la realitat que experimenta en el seu món i el que percep i analitza en les altres societats. També parla Didi-Huberman sobre el desdoblament en l'obra de Giacometti, i de la qual escriu: “Diríase que el objeto [el Cubo] ha encerrado en su gran masa valores de significación que deben escapársenos, o que no existen ya, o incluso que jamás habrían existido. Hay que partir, pues, de la paradoja de que, para cada cual, el *Cubo* sería un objeto cuya significación parece bien enterrada” (Didi-Huberman, 2017, p. 9). De la mateixa manera, les *pellis* de Xavier Escribà i les *perforacions* de Miquel Mont -com també els seus treballs superpuestos-, ens mostren un desdoblament produït per la presència de la

pintura visible i la que queda sepultada a l'interior i fora dels nostres ulls, la que podria pertànyer a un temps passat.

Referencias

- Abbott, A. (2011). *Planilàndia: Una novel·la de moltes dimensions*. Traducció: Vidal i Tubau, J. Laertes de Ediciones.
- Antich, X., Barro, D., Bisbe, N. (2019). *La pintura, un reto permanente*. Fundación Bancaria “La Caixa”.
- Barro, D. (2013). Un puñado de razones de por qué la pintura no se secó. En: *On painting: prácticas pictóricas actuales... más allá de la pintura o más acá*. CAAM Centro Atlántico de Arte Moderno.
- Camps, E. (2012). L' hora blava de Xavier Escribà. *Memòria i descampat*. <https://eudaldcamps.com/2012/06/25/lhora-blava-de-xavier-escriba/>
- Castro, F. (2007). “[Cuatro notas sobre Luis Gordillo que roban un título: “¡Capitán, capitán!, ¡han traído también al obispo!”]”. En: *Luis Gordillo. Iceberg tropical. Antológica 1959-2007*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Collazos, M. (2008). Taller Obert de Xavier Escribà. <https://vimeo.com/23117880>
- De la Nuez, I. (2009). *Inundaciones. Del muro a Guantánamo: Invasiones artísticas en las fronteras políticas 1989-2009*. Editorial Debate.
- Didi-Huberman, G. (2017). *El cubo y el rostro. En torno a una escultura de Alberto Giacometti*. Abada Editores.
- Diez, M. (2019). *Procés de simbiosi en el binomi objecte-subjecte en l'art del segle XXI. Noves corporalitats*. (Tesi doctoral). Universitat de Barcelona.
- Escribà, X. *El Mirall de L'Heure Bleue [Catàleg de l'exposició]: Història d'un procés creatiu*. Figueres (Girona): Museu de l'Empordà, del 12 de desembre al 15 de febrer, 2014-15.
- González, Á. (Oct-Nov, 1984). Recepción del concepto de vanguardia en España. (377-384). En: A. Bonet (Presidencia). *Lo viejo y lo nuevo en el arte español contemporáneo, influencias foráneas y manifestaciones autóctonas (1880-1980)*. Conferencia llevada a cabo en el V Congreso Español de Historia del Arte. Barcelona. <https://arteceha.files.wordpress.com/2016/06/actas-seccion-2.pdf>
- Grau, C. (2016). Àngela de Cruz. Escombros. *Centre d'Art La Panera*. www.lapanera.cat/home.php?op=10&module=programacio&cad=2&item=172

- Greenberg, C. (2006). *La pintura moderna y otros ensayos*. Ediciones Siruela.
- Guasch, A. M. (2016). Barcelona vuelve a la carrera. *ABC Cultural*, 22-23.
- Hernández, S. (2016). Una vida por capas. *La Vanguardia*, <http://www.galeriamarcdomenech.com/es/blog/barcelona-vuelve-la-carrera>
- Hernando, F. J. (Oct-Nov, 1984). Ecos del soporte-superficie en España: una valoración global. (685-691). En: A. Bonet (Presidencia). *Lo viejo y lo nuevo en el arte español contemporáneo, influencias foráneas y manifestaciones autóctonas (1880-1980)*. Conferencia llevada a cabo en el V Congreso Español de Historia del Arte. Barcelona. <https://arteceha.files.wordpress.com/2016/06/actas-seccion-2.pdf>
- Juncosa, E. (1993). Los pigmentos plastificados de Mont. *El País*, https://elpais.com/diario/1993/02/22/cultura/730335607_850215.html
- Malevich, K. (1920). Suprematismo. *Suprematizm*, 37-71.
- Marchán, S. (2001). *Del arte objetual al arte de concepto*. Akal.
- Martínez A. (2000). Miquel Mont. El lugar de la pintura o la presencia de lo real. *DC PAPERS, revista de crítica y teoría de la arquitectura*. Nº4, 46-56.
- Marzal, C. (2007). *El cuaderno del polizón. Apuntes sobre Arte*. Pre-textos.
- Mont, M. (1998). Le travail. *Miquel Mont*. <http://miquelmont.net/?p=1318>
- Mont, M. (2004). Emparedar la pintura. *Miquel Mont*. <http://miquelmont.net/?p=1273>
- Muñoz, L. (2006). *El conejo en la chistera. Escritos del artista*. Editorial Síntesis.
- Olivares, R. (1991). Miquel Mont. *Lápiz. Revista Internacional de Arte*, 90.
- Peiró, J. B. (2008). Los límites de la pintura. *Miquel Mont*. <http://miquelmont.net/?p=2437>
- Queralt, R. (2008). Snippets of a Conversation. *Miquel Mont*. <http://miquelmont.net/?p=891&lang=en>.
- Ros, M. *Color is Lust*. Barcelona: Galeria Marlborough, del 9 de gener al 8 de febrero, 2020.
- Schreider, C. (2007). Desde el centro de la duda: Luis Gordillo y el “Renacimiento” de la pintura. En: VVAA. *Luis Gordillo. Iceberg tropical. Antológica 1959-2007*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Vidal, J. (2011). *La Face «au culte» de la peinture*. Galeria D´Art Oriol, del 16 de juny al 28 de juliol, 2011.

Gonzalo Rodríguez Gómez: Investigador independent i membre de l'Associació Espanyola de Crítics d'Art (AECA)

Email address: gonzbelmez@hotmail.com

Contact Address: AECA. C/ Juan de Herrea, 2. 28040-Madrid

Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

Art and memory. Artistic contemporaneity at the Exile Memorial Museum (MUME).

Alfons Quera i Carré¹ i Jordi Font i Agulló²

- 1) Historiador. Director del Museu Memorial de l'Exili (MUME)
- 2) Historiador i gestor cultural. Director del Memorial Democràtic de la Generalitat de Catalunya

Date of publication: October 3rd, 2020

Edition period: October 2020 - February 2021

To cite this article: Quera, A. & Font, J. (2020). Art and memory. Artistic contemporaneity at the Exile Memorial Museum (MUME). *Barcelona, Research, Art, Creation*, 8(3) 289-291. doi: 10.17583/brac.2020.5767

To link this article: <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2020.5767>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License \(CC-BY\)](#).

(Recibido: 25 mayo 2020; Aceptado: 13 julio 2020; Publicado: 3 junio 2020)

Review

2020

Art and memory. Artistic contemporaneity at the Exile Memorial Museum (MUME)

Since its opening to the public in 2008, the MUME has been giving importance to artistic creation throughout its programmatic proposal. Moreover, in the permanent exhibition which leads the thematic axis of the museum, contemporary creation already has a very significant role. The materials used, the museographic devices distribution, the interchange between visual and artistic resources along with the historical explanation, place the MUME on the same line as other international memorial institutions. Therefore, from the very beginning, the presence of art among historical narrative was considered unavoidable.

It couldn't be otherwise as it is an institution with a strong hybrid character. On the one hand, the museum aims to offer a historical account about the Republican exile that caused the Spanish Civil War based on the information provided by academic historiography. On the other hand, this institution is constituted as a vessel to preserve the living memory of those events, which remain vivid for all the protagonists and their descendants. Consequently, rigorous data, emotion, testimonial / biographical experience and also empathy, become elements on which the museum's discourse is based upon.

As already mentioned, the museum's discourse is characterized by its hybrid-like relation between history and memory. A fertile ground for artistic exploration, which, since the 80s has almost become a classic tradition in contemporary art. Apparently, it may seem like a contradiction but it is obvious that works by artist such as Esther Shalev-Gerz, Jochen Gerz, Mirosław Balka, Horst Hoheisel, Doris Salcedo, Dani Karavan,

Francesc Abad and Francesc Torres, to name a few, have established new lines of approach to memorialistic/historical facts, which go beyond the academia and monumentalism, and as a direct consequence, place this subject in the public eye. They have provided historical knowledge and aesthetic experience, psychological approach and critical vision to deal with what is often considered a traumatic past that had not just happened. In a similar way, some architects as Peter Eisenman, Daniel Libeskind or Rudy Ricciotti, coined with their work the counter-monument idea by giving visibility to the oppressed, those who would have been forgotten, in a Benjaminian way of speech.

This context succinctly described and due to the nature of the MUME, has to necessarily have, an impact on the temporary programme. Furthermore, the exile is probably one of the most traumatic and massive experiences of the past century, which today, still affects many people in many parts of the world having also, an ambivalent character within itself. Strangely, distance and alienation are concepts that are inseparable; they usually have a negative context. However, they can also be associated to the needed conditions for artistic creation awakening. Exile testifying art or art created during exile are of great value and interest, as this type of art reflects the forced displacement condition. For this reason, from the very beginning, the temporary activities at MUME have tried to capture this enormous potential.

Nevertheless, it was necessary to take a step further beyond the aim of introducing reflection on current visual art when interpreting and evaluating the legacies of the past. In this sense, in 2010 a small section was created within the temporary programme with the intention of embodying this goal. Under the title: “Art and memory. Contemporary artistic proposals”, a programme shaped for over a decade, has allowed dozens of small projects to contribute to a new and diverse artistic aspect –painting, installation art, photography, video installation, art documentation, Neo-Conceptualism, relational art–, in order to address perplexing matters such as individual testimony, collective memories or the ways in which societies face their uncomfortable pasts. It is crucial to talk about complex approaches that go from sociological order and documentary proposals to visions of an intimate aspect, in the search of adaptive and healing reflections facing trauma, passing through the exhibition of artistic works with a strong autobiographical content.

In short, works by artists such as Francesc Abad, Jordi Mitjà, Helena del Rivero, Pere Noguera, Pep Dardanyà, María Ruido, Toni Giró, Domènec ,

Ester Baulida, Àlex Nogué, Gonzalo Elvira, Marco Noris, Mim Juncà, among others, displayed at the “Art and memory” section are contributing to give visibility with critical and reflective elements, to be able to cope with the difficult management of inherited memory, which is still marked by controversy and unresolved trauma.