

Los diseños del arte, sin llegar a ser inescrutables, resultan insatisfactoriamente crípticos para la audiencia general a la que aspiran interpelar. Como sucede con algunos productos y marcas explícitamente circunscritos en las derivas del consumo, el arte de manera más o menos voluntaria ha sabido desvincularse de un contexto general de producción sujeto a la autoridad del mercado. Es más, algunos afirmarían que el arte es una estructura de resistencia contra las veleidades de un sistema económico donde el interés crematístico es casi dogmático. Otros, aun defendiéndolo, impugnarían al arte su condición de objeto de lujo y sus continuos coqueteos con un mercado que entiende lo intelectual como fetiche o la cultura como plusvalía rentable. Y algunos, sin embargo, estaríamos más de acuerdo en que el arte se declina en la pluralidad de unas prácticas artísticas que operan en un campo de fuerzas contradictorias. Porque, si bien algunas de ellas se autodefinen en oposición a cierto status quo hegemónico, dicha resistencia suele efectuarse en el campo de la representación y no en el funcionamiento de su propia infraestructura, tan neoliberal como cualquier otra.

La cuestión se complica más al tener en cuenta cómo las formas de trabajo impulsadas por los artistas a partir de 1960 han servido de inspiración a algunos de los paradigmas de producción inmaterial que definen el capitalismo actual. Es aquí cuando recuerdo un curso impartido hace años por Carles Guerra en Barcelona, en el Foment de les Arts i del Disseny (FAD): *¿Quién tiene miedo del arte contemporáneo?* Aquellas sesiones consistieron no tanto en una terapia contra los traumas habituales del arte sino en una introducción al arte contemporáneo basada en la engañosa dicotomía entre arte y vida. Esta división, tan célebre como inoperativa, sigue siendo sin embargo uno de los impulsos cinéticos de muchas prácticas artísticas que se dejan traicionar por el lenguaje cuando aseguran dialogar con la realidad, como si ésta fuese algo que sólo sucede fuera del museo, en la calle.

Aquel curso avanzaba a un discurso ahora mucho más habitual a la hora de analizar una experiencia estética que también funciona a modo de fábrica, por inmaterial e imperceptible que ésta parezca. La relación entre arte y vida que entonces presentaba Carles Guerra, lejos de alimentar una de las aporías constitutivas del arte, evidenciaba la contribución de este a los procesos de gentrificación urbana; a la construcción simbólica de unas ciudades que entienden la cultura desde la competitividad de la estadística; y al desarrollo de una desbordante economía de imágenes en la que el arte intercambia la trascendencia por lo trendy y la experiencia estética por el consumo de la expe-

¿ES LA COLECTIVIDAD LA MITAD DEL TRABAJO?

Sonia Fernández Pan

Observaciones sobre la exposición *Llocs comuns*, Can Felipa (22 de enero-15 de marzo de 2014)

riencia. La pregunta que valdría la pena hacerse hoy no sería tanto quién tiene miedo al arte contemporáneo, sino si es posible que el arte todavía sea capaz de provocar algún temor efectivo en el sistema que no pase por los sobresaltos del escándalo mediático.

Pese a todo lo dicho, la continua demonización del arte como mecanismo de producción plenamente insertado en un capitalismo —mal llamado— cognitivo no resulta totalmente satisfactoria para un análisis que quiera sobrepasar el placer de la detracción contra el mercado del arte. De hecho, en un giro un tanto perverso, podríamos cambiarnos de bando rápidamente. Y recordar hitos artísticos que, en su destierro voluntario del hermetismo asociado al arte, decidieron salir al *mundo real* a través de su incorporación explícita en los modelos de producción industrial del momento. Estoy pensando en el ejemplo casi paradigmático de la cooperativa Artist Placement Group, que tuvo la ocasión de ser recuperado décadas más tarde en la Raven Row de Londres, dentro de una de las pocas exposiciones donde el display de archivo intervenía coherentemente en un contenido manipulable por parte del espectador, al contrario que tantos modelos expositivos que convierten el archivo en un simulacro de sí mismo.

Haciendo de una frase su carta de presentación —“Context is half the work”— los impulsores del APG perseguían concienzudamente una incorporación de los artistas a las filas de la industria y del aparato burocrático en el Reino Unido de los años sesenta y setenta. Cada artista, sugerido por el APG a diferentes sectores de la industria británica, lanzaba una propuesta a la organización elegida, la cual decidía servir o no de anfitrión para un huésped transitorio, independiente y potencialmente problemático. Sin llegar a ser una causa directa, actitudes como las del APG funcionan casi como un preámbulo del actual sistema de residencias de artista. Con la notable salvedad de que aquellos artistas británicos de entonces tenían que vérselas con un contexto profesional cuyos trabajadores, cuando no los rechazaban abiertamente, se dedicaban a ignorarlos, a sospechar de sus motivos de estancia y —cómo no— a hacer sentir al artista más *outsider* que nunca.

El APG no duró mucho tiempo. En su puesta en práctica de un turismo de contexto, vino a confirmar que la utilidad del arte no siempre pasa por una renuncia al propio eco-

sistema o por una imitación de la experiencia de la clase trabajadora tradicional. Otro de los entrañables desaciertos de APG radicó en una creencia que se ha reforzado con el paso de los años: aquella que considera que el arte es beneficioso per se y que, desde una postura generalista que no examina la especificidad de aquella realidad en la que se inserta, conlleva siempre una mejora social del sistema.

El APG, con su proyecto *The Sculpture* en Hayward Gallery en 1971, también podría conectarse directamente con ese cambio de la economía desde la producción industrial hacia el nuevo paradigma de lo inmaterial y del intercambio de ideas. *The Sculpture* consistió en una gran mesa de debate que duró 3 semanas y que no permitió la participación del público asistente. Sirvió de germen para un modelo de artista que se ha visto obligado a reconvertir —o ha querido hacerlo voluntariamente— el espacio del taller en una de las muchas oficinas que sostienen la actual economía terciaria. Artista que, en los años noventa, dejará de hacer obras de arte para realizar proyectos artísticos, extraviando en muchas ocasiones la propia noción de artista para autodefinirse (con todas las contradicciones del término) como productor cultural. La reciente historia de las últimas décadas podría describir la transición del taller de artista al estudio del artista, pasando por el artista postestudio y postdisciplinar, al artista como estructura deslocalizada o el artista como fábrica colectiva representada por lo individual de su autoría.

Salvando diferencias notables, aquella mesa de debate impulsada por *The Sculpture*, lejos de ser una performance sin guión de algunas problemáticas del APG, inauguraba en el contexto artístico un modus operandi que se apropiaría efectivamente un capitalismo que, en su férrea defensa de una creatividad utilitarista, ha incorporado a sus filas creativos, directores artísticos o *headhunters*. La oficina, campo de operaciones predilecto por el sistema, ha servido también de fuente de inspiración para algunas prácticas artísticas, tanto desde su potencial estético como desde el tipo de subjetividad laboral que produce.

En un intento de reafirmación de la existencia del artista que funciona como una oficina nómada, aparece *Recent Work By Artists* dentro de la exposición *Llocs comuns*, comisariada por Sabel Gavaldón en Can Felipa (Barcelona). Franquicia descontextualizada de un proyecto anterior, este colectivo creado a propósito para la exposición que, a su vez, surge de otro colectivo —Auto Italia— más afiliados temporales —Tim Ivison & Julia Tcharfas, George Moustakas y Rachel Pimm— aparece en *Llocs comuns* para construir una oficina corporativa que pueda ser empleada por un visitante reconvertido en productor esporádico de una representación de la producción terciaria en el contexto del arte.



Fotografías de Marc Llibre Roig



Economía productiva, Mireia c. Saladrígues

Si conocer su primera sede en Londres, la oficina que aparece en *Llocs comuns* arrastra consigo involuntariamente los postulados de aquella estética relacional cuyos ejemplos paradigmáticos llevaban inscritos también la historia de un fracaso silenciado: el de una relacionalidad que, pretendiendo hablar a una clase social extraartística, sólo conseguía fascinar a la audiencia de siempre. Puede que a esta franquicia de RWBA se le haya olvidado que, aún formando parte más o menos consciente del sistema de producción cultural, los visitantes no acuden a las salas de exposiciones a trabajar. Tampoco los artistas. Y menos aún en un espacio preparado para posibles injerencias de otros mientras se trabaja. O podría ser un tanteo visual para la escenografía de un futuro inhóspito, no tanto por sus déficits de acogida, sino por una situación de ausencia en la que las oficinas ya no necesiten de trabajadores para seguir funcionando. Un futuro con la identidad despersonalizada de las franquicias.

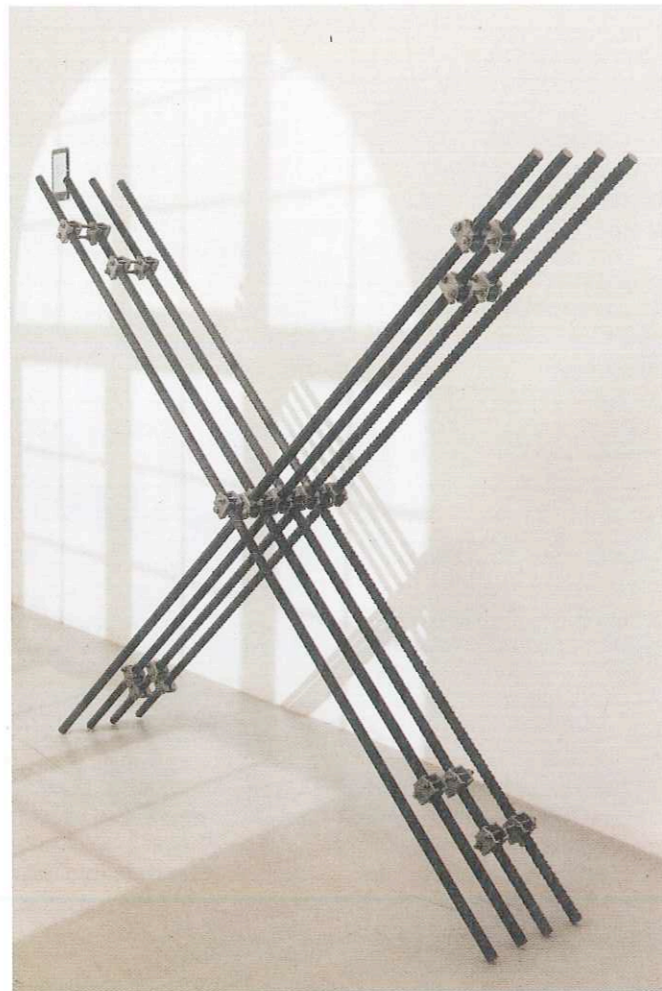
Entre la actitud que estigmatiza el arte como pieza de una cultura reconvertida en industria y el gesto de utopía practicante de aquel APG, *Llocs comuns* vendría a ocupar una zona intermedia. Porque, al mismo tiempo que impulsa y entiende los razonamientos de la primera, mantiene una actitud contenidamente celebrativa en torno a la posibilidad de acción de las prácticas artísticas —y de los artistas— dentro de la economía actual. Y lo hace a través de unos artistas que, asumiendo los riesgos de la especulación cognitiva y la insuficiencia continua de medios de la infraestructura inicial del arte, no piensan tanto en el artista como fábrica sino en el artista como un nodo de procesos colectivos. Aunque, recapitulando en los puntos de intersección posteriores que desea todo proyecto artístico una vez emplazado en el espacio más o menos público de una exposición, analizar la producción artística como una zona ulterior de intersecciones sería incurrir en una obviedad camuflada en la poética de la retórica. En un gusto personal por cierta lógica perversa, quizás valdría la pena hacerse las siguientes preguntas: ¿cuál es el potencial del arte dentro de la economía especulativa e inmaterial si su medio de trabajo primordial y más conocido —la exposición— podría representar una de las formas de obsolescencia programada por excelencia dentro del ámbito general de la cultura? ¿Se ha delegado en el arte la manutención de una promesa de mejora y una situación de compensación social que no se transcriben a ese "mundo real" al que continuamente se refiere? Es más, ¿no están todas las prácticas artísticas previamente condicionadas por los procesos y cambios económicos, lo incluyen explícitamente o no en su aparición pública?

Pese a la presencia inaugural de la oficina promovida por RWBA, todo el conjunto de trabajos que intervienen en *Llocs comuns* tienen como punto de partida otra pieza, una de las partes de la *Trilogía postfordista* de Octavi Comeron. *La fábrica transparente* sirve como estímulo para una puesta en escena expositiva que parte de la asi-

milación de los ideales estéticos e ideológicos de la modernidad por parte de un capitalismo donde el valor simbólico importa más que el objeto que lo sujeta. Aquí es una fábrica de automóviles reconvertida en escaparate de lujo la que le sirve de coartada a Octavi Comeron para testimoniar la opacidad transparente de la fábrica contemporánea y la oratoria corporativa del marketing identitario de (auto)promoción.

Al filtrar el contexto artístico desde la situación del trabajador contemporáneo, el artista (no tanto el resto de agentes involucrados en una institución cuya sede, si bien representada por el edificio del museo, ocupa un espacio simbólico) juega con desventaja en el ámbito legal de una profesión sin contratos y sin una definición operativa en términos jurídicos. El contrato común, también de Octavi Comeron, es un proyecto que aparece en sala. Pero como tantos otros proyectos no expositivos generados por artistas, corre el riesgo de convertirse en un objeto aurático que, en su repetición fotocopiada, se confunde con los axiomas estéticos del arte conceptual. La concepción de un contrato útil para los artistas es algo que ya puso en práctica Seth Siegelau con el abogado Robert Projansky en 1971. *The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement* se recuerda más por la autoría del célebre promotor

—sí, con estrategias de marketing incluidas— del arte conceptual y por su condición de fetiche del pasado contemporáneo del arte, que por su utilidad e intención iniciales. El contrato propuesto por Siegelau es visto, de igual modo que las prácticas conceptuales que defiende, como una suerte de protocritica institucional que, en última instancia e inconscientemente, garantizaba la condición mercantil del arte, por inmaterial que éste fuese. La particularidad de *El contrato común* no reside, sin embargo, en que sea necesario otro impulso para normalizar la situación legal del artista, sino en la reivindicación de la obra de arte como un bien común que rechaza los derechos de propiedad. Este contrato saldría del espacio de negociación habitual del arte para inscribirse dentro de los nuevos modelos de distribución de un conocimiento extraído de su aura de protección intelectual. Pensando en algunos de los comentarios de Peio Aguirre en torno al trabajo del comisario de arte como una práctica que opera, ante todo, con la plusvalía, uno se pregunta si es realmente posible codificar reglamentariamente un sistema de producción que existe como negación y aceleración de aquel otro sistema más general al que alude, como antagonista y adalid de las derivas actuales de una economía capaz de capitalizar el desorden simbólico de la realidad.



Skeleton, Petros Moris

La envergadura de la herencia conceptual en el contexto artístico de Barcelona es algo que ha sido reiterado en numerosas ocasiones, tanto desde la seriedad de los argumentos teóricos como desde los chistes propios de toda endogamia profesional. *Economía productiva*, de Mireia c. Saladrígues, dentro de todo un conjunto de obras notablemente materiales para referirse al grado de inmaterialidad que ha invadido la economía, vendría a recordarnos un atavismo contemporáneo: el de la desmaterialización de la obra. En una suerte de plató de grabación con elementos mínimos, aparecen las ruinas de una maqueta hecha de helado. La huella de un acontecimiento temporal se refiere, sin embargo, a la desaparición del antiguo complejo fabril de Can Ricart dentro del Poblenou, una zona de Barcelona que ha visto cómo se derretía progresivamente su condición periférica para pasar a celebrar el chic de la estética industrial. Pese a la traducción poética de una situación general dentro de una zona urbana invadida por la arquitectura de diferentes centros corporativos, los procesos colectivos que incorpora *Economía productiva* no estarían tan distantes de la fabricación de cualquier escultura contemporánea. Sólo que esta vez todos los agentes implicados pertenecen al mismo barrio, una zona en la que las políticas culturales locales ensayan la amnesia histórica gracias a la inteligente paradoja de olvidar la función y las condiciones tradicionales de aquellas fábricas.

La estética industrial del artefacto artístico está representada en *Llocs comuns* por algunas piezas de la serie *Skeleton*, de Petros Moris. Sin embargo, aquí las apariencias también engañan y donde el ojo percibe manufactura industrial, el artista realiza un trabajo de intervención artesanal. Petros Moris actúa sobre diferentes barras de acero corrugado trabadas a partir de piezas construidas manualmente que, a su vez, parten de una vuelta a la materia a través de la fabricación de un prototipo digital que sirve de patrón para las demás. *Skeleton* funciona entonces como un punto de intersección entre diferentes modalidades de producción (la industrial, la manual, la digital y, cómo no, la artística) que devuelven al arte esa condición material y pesada que las prácticas conceptuales se encargaron de desmontar a conciencia. También practica un gesto honesto en el que lo colectivo se entien- de como una suma de procesos y necesidades y no como la disolución engañosa de la figura del artista. Frente a la creciente tendencia de definir las prácticas artísticas mediante procesos y proyectos, la serie *Skeleton* también posibilita el uso de la noción de "pieza", sin el riesgo de cometer anacronismos definitorios.

Tras la tan desfigurada interactividad, desde la década pasada el fantasma de lo relacional planea sobre cualquier trabajo artístico que proponga una intervención explícita por parte de la audiencia. Será que a veces esa misma audiencia está cansada de sentir que su participación es decorativa, cuando no gratuita o instrumental. Puede ocurrir también que, en

el espacio altamente codificado de toda exposición, aparezcan artefactos artísticos que interpretan la intervención del espectador potencial como la incorporación de múltiples jugadores a un videojuego. *Tesla 12*, de Carlos Valverde, es un dispositivo que funciona según parámetros semejantes. Aunque aquí la cruzada virtual se convierte en la búsqueda de un momento de comunión colectiva justificada desde una espiritualidad tecnológica que invoca a Nikola Tesla como pater sindical. *Tesla 12* nos obsequia con un mecanismo asociado a una estructura física que necesita de 12 espectadores que interactúen simultáneamente para descubrir qué es lo que sucede cuando se cumplen sus sencillas pero poco viables instrucciones. Es aquí donde no estaría de más señalar la ubicación relativamente periférica de la sala de exposiciones de Can Felipa como parte de una estructura artística urbana que ha priorizado el centro de la ciudad como campo de operaciones del arte. Las insuficientes condiciones de visibilidad de Can Felipa para aquel que no conoce previamente la sala hacen de *Tesla 12* un artefacto frustrado que quizás sólo pueda ver satisfecha su propuesta colectiva en días —como el momento de su inauguración— en los que la afluencia de público está más o menos garantizada. A ello podríamos sumar la dificultad de que 12 personas se pongan de acuerdo para hacer algo a la vez, sobre todo cuando no se conocen entre ellas.

Si atendemos a la situación del artista que enseñan y construyen los medios generalistas de prensa, parece que la precariedad fuese algo que al contexto artístico ni le afecta, ni conoce. Abundan especialmente reportajes breves donde el análisis del arte pasa por el comentario dirigido a subrayar la condición especulativa de un arte que aparece como la sala VIP de un contexto internacional que se olvida de la existencia de un vasto territorio definido por las particularidades locales. En una exposición como *Llocs comuns*, que centra su atención en los efectos de la nueva economía sobre las prácticas artísticas, no podía faltar un episodio referido a la precariedad del artista. *Werker 4. An Economic Portrait of the Young Artist*, de Marc Roig Blesa y Rogier Delfos, es un proyecto que asimila las condiciones de vida del artista joven dentro de la arquitectura fragmentada de una nueva fábrica. Las salas de exposiciones, al mismo tiempo que visibilizan el trabajo artístico, podrían ser vistas aquí como un escenario inmaculado en el que se extravían esas condiciones problemáticas de las que surgen gran parte de los trabajos que en ellas se exhiben. La sucesión de testimonios que componen la serie presentada por *Werker 4* es consciente de la condición de fábrica del arte, aludiendo tangencialmente a ella a través del diseño de unos pósters que relatan en primera persona la situación de tantos artistas que, para poder desarrollar sus proyectos y subsistir a diario, deben también trabajar en otros ámbitos. Inspirados en los diarios murales de la Rusia soviética de los años veinte, que ocupaban las paredes de los edificios públicos

para comunicar y propagar la ideología política de entonces, estos pósters podrían estar reclamando —no sin cierta nostalgia— la activación de un remanente de sustancia revolucionaria en la actualidad. Y la contemplación del trabajo del artista como un trabajo más dentro de un sistema económico que le falta al respeto con cada representación superficial y trivial del mismo.

La cuestión de la representación, asociada tradicionalmente al arte del pasado, pese a la voluntad consciente del arte contemporáneo por sobrepasarla, superarla, desmontarla o entenderla desde su potencial crítico, no deja de ser un inconveniente en aquellas prácticas que buscan algún tipo de transformación en la esfera social. El problema con el que se encuentran los proyectos artísticos que aluden directa o indirectamente a la latencia política de la producción artística es precisamente que la transformación que proponen no deja de operar en el ámbito de la representación. Un ámbito que rechazan al mismo tiempo que dilatan y consolidan. Otro de los problemas con el que se encuentran las prácticas artísticas que persiguen la activación de un disenso dentro de la opinión pública es el acuerdo previo con la audiencia a la que se dirigen. Una audiencia que, al estar constituida en su mayor parte por el propio sector profesional, ya conoce, entiende y comparte de antemano sus premisas.

Llocs comuns no es una exposición que se entretenga amonestando al presente. Como tampoco se precipita sobre el futuro inmediato del arte. *Llocs comuns* es una apología de la colectividad que lleva inscrita una sospecha: la de la superioridad moral de un carácter colectivo autoconsciente dentro de una realidad en la que ningún artista —y ningún individuo— funciona con absoluta autonomía. *Llocs comuns* es también un espacio conmemorativo en el que no se recuerda un momento determinado sino una situación habitual en el arte; no lo individual del artista sino un intento de colectividad a través de varios proyectos. Es aquí donde la actitud positiva que recorre una exposición que surge de la influencia de la metamorfosis económica en las formas y métodos del arte actual puede servir sencillamente para no verlo todo tan negro siempre que se menciona este tema. Incluso para considerar si una de las principales aspiraciones del arte (su inscripción de cierta condición de negatividad dentro del status quo) ha de pasar por la negación sistemática o puede intervenir desde un gesto afirmativo que no sea traducido como *naïve*.

Sonia Fernández Pan es Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona. Ha realizado el programa de estudios independientes del MACBA. Es autora de *esnorquel*, proyecto web sobre crítica de arte emergente barcelonés. Colabora en *A-Desk*, ha comisariado las exposiciones *F de Ficción* (Can Felipa) y *Fuga, Variaciones sobre una exposición* (Fundación Joan Miró). Actualmente prepara *El futuro no espera* para la Capella.