

Casos de sociologia de l'art

L'encàrrec i la creació d'aquest material docent han estat coordinats per la professora: Aida Sánchez de Serdio Martín

PID_00275791

Segona edició: setembre 2021

Arthur Bispo do Rosário: art sense adjectius?

Autora: Renata Ribeiro dos Santos

Temàtica

Artistes

Paraules clau

art contemporani; art *outsider*; trastorn mental; autodidactisme; legitimació.

Descripció

No se sap exactament la data de naixement d'Arthur Bispo do Rosário: si va néixer el 1909 a Minas Gerais, o el 1911 o el 1909 a Jarapatuba, ciutat de l'interior de Sergipe, a la regió nord-est del Brasil. Les informacions es contradiuen en funció del registre o arxiu que es consulti. L'única dada segura és que entre 1925 i 1933, Arthur residia a la ciutat de Rio de Janeiro on compaginava la feina de mariner amb la de boxejador. Va ser expulsat de la Marina brasilera per indisciplina i «incapacitat moral». Posteriorment, va tenir diferents ocupacions relacionades amb tasques de manteniment en empreses, o prestant serveis particulars, fins que el 1938 va tenir el primer brot documentat i el diagnòstic va ser d'esquizofrènia paranoide. El metge que el va atendre aquella nit deia que Bispo do Rosário relatava «els seus somnis fantàstics, fent viatges a través dels continents en missió religiosa on ell apareixia com a frare» (Durval Nicolaes, 1938, cit. pel Museu Bispo do Rosário, s.d.). El 1939, va ser reclòs a la Colônia Juliano Moreira, un hospital psiquiàtric dels afores de Rio de Janeiro, on va romandre – entre episodis de trasllat i fugides– fins a la seva mort el 1989, mig segle després.

És difícil creure que el protagonista d'aquesta biografia hagi realitzat exposicions individuals i col·lectives en els centres d'art més reconeguts del món. Per citar-ne algunes, el 1991, es va organitzar una mostra individual a la Kulturhuset d'Estocolm; va participar en la 46a i 55a Biennals de Venècia el 1995 i el 2013; el 2001 les seves obres es van exhibir a mostres col·lectives a la Fondation Cartier pour l'Art Contemporain de París i al Guggenheim Museum de Nova York; i va formar part de col·lectives el 2006 a la Fundació «la Caixa» de Madrid, a la Whitechapel Gallery de Londres i a l'Irish Museum of Modern Art de Dublín.



Arthur Bispo do Rosário dins de la seva «cella-castell» a la Colônia Juliano Moreira. Fotografia de Walter Firmo durant un reportatge sobre l'artista el 1985. Font: <https://vejario.abril.com.br/cidades/fotos-historicas-arthur-bispo-do-rosario/>

Tracem el camí entre la biografia anterior i com Arthur Bispo do Rosário es converteix en un dels artistes brasilers més sol·licitats de les últimes dècades. El 1980, un programa de televisió dominical va emetre un reportatge que denunciava les inhumanes condicions dels pacients psiquiàtrics de la Colônia Juliano Moreira. Més de mil homes i dones que patien malalties i trastorns mentals s'amuntegaven sense condicions bàsiques d'higiene i eren sotmesos a tractaments d'electroxoc, llargs períodes de reclusió en cel·les d'aïllament i infinites internacions sense diagnòstic ferm.

Enmig d'aquells horrors, el reportatge mostrava la figura de Bispo do Rosário – anomenat *bisbe* pels altres pacients a causa dels missatges espirituals que afirmava rebre–, brodant pacientment capes i estendards a la seva enorme cella, de la qual tenia les claus. A la cella-taller de Bispo do Rosário només hi tenia accés qui responia la pregunta clau: de quin color és la meua aura? La resposta correcta donava l'accés a un món (re)creat i (re)organitzat per Bispo durant dècades i que ell anomenava «castell».

El crític, historiador i comissari Frederico Morais –un nom imprescindible en la teorització de l'art del segle xx al Brasil– va veure el reportatge, i es va quedar perplex amb el que observava al castell: objectes, *assemblages*, una instal·lació completa que, sota la seva mirada de comissari, s'alineava amb les pràctiques avantguardistes internacionals, fent especial referència al seu caràcter duchampià. Morais, que es va acostar a la Colônia per conèixer a Bispo, entenia que la seva obra constituïa una forma de resistència per a preservar la seva història i memòria en un ambient que anul·lava l'individu. Abans de res, en la concepció de Morais, art i vida estaven intrínsecament relacionats. Per tant, el trastorn mental de Bispo do Rosário era una circumstància de la seva vivència – com pot ser la repressió política, els problemes familiars, la misèria–, que el feia artista *a priori*: «Ell és artista tot i la seva bogeria i no és artista perquè sigui boig» (Frederico Morais cit. per Kadh, 2013).

Morais, així com altres personalitats del món de l'art, es va decidir a validar l'obra de Bispo do Rosário i integrar-la en el circuit, qüestionant els prejudicis i els estereotips que giren al voltant de la producció d'autodidactes i persones amb discapacitat o trastorns mentals. Reivindicava que els objectes produïts per Bispo partien de motivacions similars a aquells creats per artistes formats i legítims,

que al·leguen que el seu procés és completament conscient i històric. En aquest sentit, és interessant analitzar un document escrit per Morais el 1990, amb motiu d'una exposició monogràfica de Bispo organitzada per ell. En aquest text respon a afirmacions i crítiques fetes a Bispo després d'una mostra anterior,¹ reclamant la seva pertinença a les categories de l'art contemporani i situant la seva producció en un ordre estètic reconeixible i acceptat (Morais, 1990).

Una de les crítiques que s'havien formulat a l'exposició anterior afirmava, per exemple, que els objectes creats per Bispo do Rosário eren extraordinaris, però que no s'haurien d'incloure dins de la categoria «art». Morais la rebutja argumentant que, com qualsevol altre artista, Bispo do Rosário busseja en els records de la infància i el passat per a construir el seu repertori estètic. Els mecanismes utilitzats per a expressar-se a través de les manifestacions artístiques són els mateixos en el cas d'algú considerat «boig» i en el d'una persona «normal», on l'única diferència apreciable seria l'aspecte vivencial. Un altre dels qüestionaments té a veure amb la «genialitat» i l'«originalitat» de Bispo do Rosário i la seva equiparació amb els artistes contemporanis. La resposta de Morais es basa en el fet que l'obra d'art original sempre és una metàfora del món. Els objectes de Bispo do Rosário són exactament una «temptativa» de reconstrucció de l'univers i, com a tals, mereixen reflexió» (Morais, 1990, pàg. 20). Afegeix que cap artista és plenament conscient de tot el seu projecte estètic i que, en el moment de la creació, hi tenen un paper fonamental aspectes i zones fosques de l'inconscient. Conclou indagant sobre quina és la discrepància entre els artistes que es proposen conscientment reconstruir l'univers i Bispo do Rosário, que és impulsat per «una veu que li dona les instruccions».

En les diverses entrevistes realitzades a l'artista –que es va negar fins a la seva mort a abandonar la Colônia–, deia que tota la seva producció va ser impulsada per una veu que li indicava la missió que havia de complir: catalogar l'univers. Dins del conjunt d'«objectes místics» creats per Bispo, una de les peces que més crida l'atenció és el seu *Manto da apresentação*, una capa minuciosament brodada i decorada que serviria per a presentar-se davant Déu en el Judici Final, moment en què acabaria la seva missió a la Terra. El mantell ha estat exposat gairebé com a peça fetitxe d'Arthur Bispo en exposicions d'art contemporani a tot el món, sent així resignificat i novament sacralitzat –encara que ara en una esfera diferent de l'espiritual– per la «vareta màgica» del món de l'art.



Arthur Bispo do Rosário utilitzant la seva peça *Manto da apresentação*.
Font: <https://www.jb.com.br/rio/2018/09/7233-protacao-ao-inventario-do-mundo.html>



Detall del *Manto da apresentação* a la sala dedicada a Bispo do Rosário a la 55a. Biennal de Venècia, 2013.

Font: <https://www.flickr.com/photos/hanneorla/2483239339>

Després de la mort de Bispo do Rosário el 1989, es van catalogar gairebé 1.000 peces creades per ell. A grans trets, es divideixen entre objectes juxtaposats (*assemblages* o *ready-mades*) i brodats. Els objectes tridimensionals es van realitzar amb deixalles i utensilis quotidians del centre d'internació. De la mateixa manera, en els brodats va utilitzar els elements que tenia a mà: llençols, estovalles, tovalloles o qualsevol tros de drap que pogués aconseguir. El color blau és recurrent en les línies del brodat, perquè era el color de l'uniforme dels pacients, que Bispo va desfilar innombrables vegades. Els seus estendards brodats expliquen la història del món a través dels episodis que recordava. Estan dedicats a la geografia, als tipus d'esports, a la història del Brasil, a episodis de la història contemporània i a altres moments que tracten, per mitjà d'imatges i paraules, d'inventariar i salvaguardar la memòria de l'univers.

El 1994, el conjunt d'obres d'Arthur Bispo do Rosário va ser catalogat per una institució de cultura i patrimoni de l'Estat de Rio de Janeiro. La seva presentació a la Biennal de Venècia de 1995 va marcar una fita en el seu reconeixement

internacional. L'any 2000, el Museu Nise da Silveira –una petita instal·lació dins de la Colônia, creada per a acollir les obres dels tallers d'art-teràpia– va passar a denominar-se Museu Bispo do Rosário – Arte Contemporânea. Aquest museu consta actualment de quatre galeries dins de les instal·lacions de l'antiga Colônia, que segueix funcionant com a complex de salut mental, i és l'entitat responsable de la salvaguarda i difusió de l'obra de Bispo. A més de les seves obres, exposa altres produccions d'artistes en condicions similars, fomentant el debat sobre qüestions relacionades amb la salut mental i l'art contemporani.

Com es deu haver evidenciat al llarg d'aquest text, és notable la fascinació causada per la figura d'Arthur Bispo do Rosário i la seva obra. Possiblement, aquesta fascinació sigui un dels molts aspectes que, en casos com el de Bispo, dificulten l'allunyament i una anàlisi imparcial sobre la legitimitat de la seva producció com a art. Art, sense adjectius per a justificar-la: *outsider*, verge, brut o naïf.

Aquest cas ens convida a reflexionar sobre els efectes que té etiquetar la producció d'art realitzada per individus que es troben a la perifèria de la normativitat imposada socialment. S'hauria d'indagar si en la seva obra, en les seves dimensions físiques i creatives, existeixen elements que la facin diferent dels altres objectes d'art produïts per individus considerats «normals». ¿Com funcionen aquestes etiquetes com a signes; signes utilitzats per a representar la seva condició d'«altre» que és diferent del «nosaltres» que és la norma?

¹ Tres mesos després de la mort d'Arthur Bispo do Rosário, l'octubre de 1989, es va dur a terme la seva primera gran exposició a l'Escola d'Artes Visuais do Parque Lage, una institució reconeguda al Brasil per la seva determinant influència en els artistes de les dècades de 1980 i 1990. L'exposició, titulada *Registros da minha passagem pela terra*, va reunir prop de 500 obres i va ser visitada per gairebé 10.000 persones.

Bibliografia

Kadh, Luis (2013, 24 desembre). *Arthur Bispo do Rosário* [vídeo en línia]. [Data de consulta: 2 d'agost de 2019]. <<https://www.youtube.com/watch?v=ISt22V1U-hY>>

Morais, Frederico (1990). «A reconstrução do universo segundo Arthur Bispo do Rosário». A: *Registros da minha passagem pela Terra: Arthur Bispo do Rosário* (pàg. 17-25). São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo MAC-USP.

Museu Bispo do Rosário (s.d.). «Obra & Vida». *Museu Bispo do Rosário*. [Data de consulta: 1 d'agost de 2019]. <<http://museubispodorosario.com/bispo/obra-vida/>>

Banksy i la subhasta de Sotheby's

Autora: Renata Ribeiro dos Santos

Temàtica

Artistes

Mediadors

Paraules clau

autenticitat; originalitat; circulació; mercat de l'art; subhasta; grafit; *street art*.

Descripció

El 6 d'octubre de 2018, el ja cèlebre artista britànic Banksy va aconseguir de nou un ampli espai a les notícies i les discussions en l'àmbit global. En una subhasta de la londinenca Sotheby's –casa fonamental per entendre la configuració del mercat de l'art actual–, *Girl with balloon*, una obra seva àmpliament coneguda i reconeixible, va ser triturada de forma parcial just després de la seva adquisició. Segons després que el martell marqués el final de la intensa licitació, un mecanisme instal·lat dins del gruixut marc que cobria l'*stencil* va transformar l'obra en tirs com si fos una trituradora de documents.



Captura del vídeo *Sotheby's, October 5th 2018*, mostrant el moment en què els assistents s'adonen del que ha succeït amb l'obra subastada.

Font: Banksyfilm (2018) https://www.youtube.com/watch?v=iiO_1XRnMt4

L'acció va ser presenciada amb estupefacció pels assistents a la subhasta, i es va fer viral ràpidament i en l'àmbit global quan Banksy va publicar un vídeo als seus canals de YouTube i Instagram on explicava als seus milions de seguidors el fet que acabava de protagonitzar. És interessant puntualitzar que Banksy, com molts altres artistes que es dediquen a l'*street art* i al grafit, manté la seva identitat en l'anonimat, en part per raons relacionades amb qüestions legals i jurídiques. En el cas de Banksy, paradoxalment, aquest anonimat no ha fet més que promocionar i impulsar la seva (no) imatge, sent un dels artistes urbans més coneguts i, en conseqüència, cotitzats del panorama actual. A més, és el protagonista per excel·lència d'accions com la que va succeir a Sotheby's. De les moltes discussions que es van generar al voltant d'aquesta actuació, algunes es van centrar especialment a qüestionar si Banksy va assistir a la subhasta i si va ser ell mateix qui va accionar el botó responsable de la destrucció.

És possible interpretar aquesta actuació de Banksy a la casa Sotheby's com la culminació d'un procés on l'artista, visiblement invisible, fixa una sèrie d'aspectes fonamentals per a comprendre i problematitzar la seva producció d'art i la forma amb què idea la seva circulació. La poètica de l'artista de Bristol es basa en la crítica irònica i jocosa, de vegades àcida, d'una sèrie de valors normalitzats per la societat actual: el consum, el neoliberalisme, les globalitzacions, el poder de l'Estat i les forces que s'hi relacionen, a més dels mecanismes que fan girar la roda del sistema de l'art. A la *performance* de la subhasta és fàcil identificar-hi la

crítica del sistema de l'art contemporani i, sobretot, la seva exacerbada mercantilització, en paral·lel a les nocions d'originalitat i autenticitat que impulsen aquests mercats.

Banksy no autoritza la comercialització de les seves obres per cap galeria o representant, ni autoritza la inclusió de les seves peces a les subhastes. L'única plataforma autoritzada per a comerciar amb obres de l'artista és el web independent [Pest Control](#). També és l'únic servei que té autoritat per certificar l'autenticitat de les peces atribuïdes a Banksy, com deixa clar a la descripció:

Responem consultes, determinem si (Banksy) va ser el responsable de la realització d'una determinada obra d'art i emetem la paperassa si aquest és el cas. Aquest procés no genera guanys i s'ha creat per evitar que persones innocents siguin víctimes de frau (Pest Control, s.d.).

Per tant, *Girl with balloon* arriba a la subhasta de Sotheby's suposadament contrariant la voluntat del seu creador. Aquesta oposició queda molt explícita al vídeo [Sotheby's, October 5th 2018](#) que Banksy publica després de l'escena que va succeir a Londres, on es pot llegir: «Fa uns anys vaig construir secretament un triturador en una pintura, per si de cas alguna vegada se subhastava».

El vídeo que documenta l'acció premeditada mostra pas a pas com es va instal·lar el mecanisme destructor dins del marc, imaginant que alguna vegada aquella peça es podria subhastar i organitzant prèviament com es realitzaria la «venjança». La planificació d'aquesta acció també mostra el comportament previsible del mercat de l'art i el seu extens control de les cotitzacions, les alces i l'elecció interessada de determinats artistes, tendències o escoles d'art.

En un intent de no dependre de les formes de circulació i promoció de l'art que s'utilitzen en l'actualitat (com les exposicions a museus i galeries, les fires d'art, les subhastes, etc.), Banksy utilitza les seves xarxes socials (YouTube i Instagram) i la seva pàgina web ([Banksy](#)) per donar a conèixer de primera mà la seva obra, una estratègia que també serveix per legitimar i autenticar la seva producció. De la mateixa manera que va fer amb el vídeo que va publicar després de la subhasta, normalment puja a la xarxa imatges i vídeos d'intervencions que realitza per tot el món, i que passarien completament desapercebudes si no fos pel seu toc d'atenció. Un exemple d'aquesta comunicació és el vídeo que documenta la seva recent «aparició» durant la 58a. edició de la Biennial de Venècia, on en una fira d'artistes de carrer va exposar un políptic anomenat [Venice in oil](#), en què criticava l'aclaparador moviment de gentrificació de la ciutat, al mateix temps que qüestionava el comerç de l'art.

Seguint aquest tipus d'actuacions, l'artista també va realitzar una acció similar a la ciutat de Nova York el 2013 quan va muntar una parada d'art en ple carrer, oferint una sèrie de Banksys que no tenien un especial aspecte d'autenticitat. La parada del carrer, oberta de les 11.30 h a les 18.00 h, va tenir un volum de vendes al final del dia de 420 dòlars, com van poder comprovar els afortunats compradors a través del vídeo [Art Sale](#) publicat pel grafiter. En proposicions com aquesta, posa en fricció la noció del valor artístic de l'obra d'art amb la d'un valor comercial o monetari que, en la contemporaneïtat, és definit en bona part pel mercat de l'art sense criteris clars.



Captura del vídeo *Street artist in Venice*, acció realitzada per Banksy durant la 58a. edició de la Biennal de Venècia.

Font: Banksyfilm (2019) <https://www.youtube.com/watch?v=C2YRRS5aBRw>



Captura del vídeo *Art Sale* on apareix la parada del carrer amb la venda de les obres de Banksy.

Font: Banksy NY (2013) <https://www.youtube.com/watch?v=zX54DIpacNE>

Encara que Banksy intenti moure's contínuament sobre aquest terreny subversiu, successos com el de la subhasta de Sotheby's i la posterior reverberació als mitjans de comunicació deixen entreveure com les eines i els agents responsables de mantenir el funcionament de la complexa maquinària de la comercialització de l'art contemporani són capaços de reformular i resignificar aquestes proposicions i aquests actes, reubicant-los de nou en terrenys on el seu comerç és factible. Per exemple, en el cas concret de l'escenificació a Sotheby's, la també anònima compradora ja es veia emocionada amb la seva adquisició i creia que tenia a les seves mans «el meu propi tros de la història de l'art» (El País, 2018). L'obra, meitat triturada, meitat intacta, va canviar el nom a *Love in the bin* i la seva cotització gairebé es va duplicar instantàniament.

Tal va ser l'èxit d'aquella acció a la subhasta que es va arribar a suposar que Sotheby's havia participat o almenys tenia coneixement de la trama del grafiter. En molts dels textos publicats arran del que va succeir es plantejava que tot podria tractar-se d'un gran simulacre pactat entre Sotheby's i Banksy. Entre les diverses sospites, es qüestionava la procedència de l'obra o com la bateria del mecanisme de trituració es va mantenir carregada durant l'emmagatzematge

anterior a la venda de l'obra, o per què ningú va desconfiar del desproporcionat gruix del marc, gens habitual per a obres d'aquest tipus. Més sospitosos encara: com és que no es va detectar el sistema implantat en el marc durant els detallats estudis d'obra que es duen a terme abans de qualsevol subhasta? (Reyburn, 2018).

Sense que cap d'aquests dubtes hagi estat aclarit –ni per Banksy, ni per Sotheby's–, el que sí que és cert és que la reacció de la casa de subhastes no va fer més que legitimar tot el procés. Com afirmava el seu director a Europa: «No s'ha destruït una obra d'art, se n'ha creat una de nova, que val el doble que l'original. Es tracta del primer treball artístic de la història desenvolupat en viu i en directe en una subhasta» (Ramos, 2018).

El mateix sistema que Banksy critica és el que el fagocita, el que despulla la seva obra (i la seva acció) de la seva dimensió analítica, metafòrica i reivindicativa, transformant-la en un anhelat bé col·leccionable. En pràctiques que no són noves, el mercat de l'art fa un gir i utilitza l'obra que intentava deixar-lo en evidència per imposar-se exactament en aquells aspectes cap als quals es dirigia la crítica.

No obstant això, el vídeo que Banksy publica al cap de poc més de deu dies de la subhasta trasllueix que les seves intencions subversives i la seva denúncia de les normes establertes pel mercat de l'art no decauran. Torna a mostrar tot el procés de construcció del mecanisme al quadre i de la subhasta, amb menys talls i més extensió, evidenciant el caràcter frívol i buit d'aquests esdeveniments. Amplia el vídeo en referència a l'«error» de la màquina que només va tallar la imatge fins a la meitat. Acaba amb la seqüència on es pot llegir «en els assaigs sempre havia funcionat» i, per demostrar-ho, ensenya una altra *Girl with balloon*, emmarcada de manera similar a la subhastada a Sotheby's, que –aquesta vegada sí– està completament destruïda. L'artista deixa clar que només és una còpia més en un nou intent de mantenir el control i posicionar el valor artístic de l'obra.

Bibliografia

Banksyfilm (2018, 6 octubre). *Sotheby's, October 5th 2018* [vídeo en línia]. [Data de consulta: 11 de juliol de 2019]. <https://www.youtube.com/watch?v=iiO_1XRnMt4>

Banksyfilm (2018, 17 octubre). *Shredding the Girl and Balloon – The Director's half cut* [vídeo en línia]. [Data de consulta: 11 de juliol de 2019]. <https://www.youtube.com/watch?time_continue=170&v=vxkwRNIZgdY>

Banksyfilm (2019, 22 mayo). *Street artist in Venice* [vídeo en línea]. [Data de consulta: 15 de juliol de 2019]. <<https://www.youtube.com/watch?v=C2YRRS5aBRw>>

Banksy NY (2013, 13 octubre). *Art Sale* [vídeo en línia]. [Data de consulta: 15 de juliol de 2019]. <<https://www.youtube.com/watch?v=zX54DIpacNE>>

El País (2018, 11 octubre). «La compradora del 'banksy' triturado confirma su adquisición por 1,18 millones de euros». *El País*. [Data de consulta: 11 de juliol de 2019]. <https://elpais.com/cultura/2018/10/11/actualidad/1539282851_350679.html>

Moriente, David (2016). «De vándalo a artista: Banksy». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (núm. 27, pàg. 31-52). [Data de consulta: 11 de juliol de 2019]. <<http://dx.doi.org/10.15366/anuario2015.002>>

Pest Control (s.f.). «What is Pest Control?». *Pest Control*. [Data de consulta: 11 de juliol de 2019]. <<http://pestcontroloffice.com/whatispc.html>>

Ramos, Rafael (2018, 13 octubre). «Banksy, en la destrucción está el arte». *La Vanguardia*. [Data de consulta: 11 de juliol de 2019].
<<https://www.lavanguardia.com/cultura/20181013/452313027023/banksy-obra-destruccion-subasta-sothebys.html>>

Reyburn, Scott (2018, 9 octubre). «Las preguntas después de la autodestrucción del Banksy». *The New York Times*. [Data de consulta: 26 de juliol de 2019].
<<https://www.nytimes.com/es/2018/10/09/banksy-obra-trituradora-subasta/>>

Espoli i patrimonialització: el cas del romànic català

Autora: Renata Ribeiro dos Santos

Temàtica

Mediadors

Obres d'art i projectes artístics

Polítiques culturals

Paraules clau

patrimonialització; espoli; art romànic; instrumentalització.

Descripció

La valoració i el significat simbòlic que se li concedeix als elements que formen part del variat conjunt denominat en l'actualitat patrimoni cultural, ha travessat variacions i canvis substancials al llarg de la història. Els objectes i les manifestacions culturals considerats autèntics representants de determinats valors culturals –locals, regionals, nacionals o mundials– i que, per tant, han de ser conservats per a la seva transmissió a les generacions futures, passen per un procés de selecció crítica on entra en joc un gran ventall de variables. Influeixen en aquest procés de legitimació institucional del patrimoni les preferències estilístiques o històriques d'un determinat moment, les diferents maneres de comprendre el passat, la jerarquització (social, geogràfica o racial) de les manifestacions culturals, o la forja d'identitats locals o globals, entre molts altres factors.

Resulta important entendre que el fenomen de la patrimonialització és una complexa operació, que inclou no solament la voluntat d'entendre el passat sinó també la forma en què es busca reelaborar o resignificar aquest passat en el moment present. En aquest sentit, resulta esclaridor una definició que fa l'historiador de l'art, especialista en Patrimoni Cultural, Ignacio González-Varas:

«El patrimonio es una selección subjetiva y simbólica de elementos culturales del pasado que son revitalizados, adaptados o reinventados *desde y para nuestro presente*; no debemos de olvidar, pues, que el concepto de patrimonio cultural se nutre del pasado pero se enuncia siempre desde el presente» (González-Varas, 2015: 25-26).

Per tant, la valoració i selecció dels béns culturals són els dos passos inicials per a la seva posterior conservació.

Amb aquesta introducció en ment, retrocedim al segle XIX, quan, de darrere dels retaules d'èpoques posteriors i la calç dels murs de diverses esglésies de la Vall de Boí a la província de Lleida, van aparèixer diverses pintures murals. Per a alguns, d'acord amb els gustos de l'època, aquelles pintures eren massa primitives o *naïfs*, mentre que altres van veure en aquestes composicions primerenques senyals d'una identitat nacional que ajudava a marcar la diferència amb altres zones de la Península quant a la producció artística i cultural. Es va proposar i es va optar per l'ús de l'adjectiu «català» per qualificar l'estil «romànic» d'aquelles pintures. D'aquesta forma s'expressava que aquelles manifestacions eren obres singulars, elaborades per mitjà dels codis culturals d'una regió específica.

Un dels personatges fonamentals en aquest procés va ser l'arquitecte i historiador de l'art Josep Puig i Cadafalch que, dins dels postulats de la Renaixença –el romanticisme català–, va defensar la teoria que el romànic

desenvolupat a Catalunya no es tractava d'un estil importat, sinó que constituïa una evolució local de models arquitectònics (i plàstics) que es remuntaven al passat romà de la regió. Aquesta elaboració situa l'inici de l'evolució d'una

«tradició arquitectònica, [...] dona un valor operatiu a la historiografia del romànic, i ofereix una identitat catalana des de l'arquitectura» (Cardoso Barretto i Graells, 2017: 443).

En una conferència dictada a l'Ateneu de Barcelona el 1897 titulada *Caràcter que diferencia les architectures castellana i catalana antigues*, Puig i Cadafalch va defensar que el desenvolupament arquitectònic es pot entendre com el caràcter d'un poble i que, en el cas del romànic català, aquest posseeix característiques bastant més sòbries que les obres romàniques d'altres regions de la península. Això es donava, segons el seu raonament, a causa de les influències àrabs en les construccions dels altres llocs, mentre que a Catalunya, com hem avançat, les influències més directes provindrien de l'època romana.

No obstant això, la Renaixença passarà de ser solament un moviment cultural a ocupar espais en la política i l'administració, augmentant considerablement la influència i abast dels seus postulats. Josep Puig i Cadafalch va ser elegit el 1901 regidor a Barcelona; el 1907 va exercir el càrrec de vicepresident de l'Institut d'Estudis Catalans (IEC), que havia estat creat aquest mateix any; i va arribar a ser president de la Mancomunitat de Catalunya de 1917 a 1924 (Còcola Gant, 2013). L'IEC, justament, va ser l'òrgan que va impulsar l'any de la seva creació la sonada Missió arqueològicourídica a la ratlla d'Aragó, on, al costat de Puig i Cadafalch, altres noms com l'arquitecte Josep Goday, l'historiador Guillem Maria de Brocà, Josep Gudiol (conservador del Museu Episcopal de Vic), i el fotògraf Adolf Mas van impulsar el coneixement, la documentació i catalogació de les obres del romànic català. Aquella expedició de «redescobriment» va tenir un doble efecte molt important per a la destinació posterior d'aquelles obres. D'una banda, va consolidar la voluntat iniciada per Puig i Cadafalch, i abraçada per la Mancomunitat, de «crear un concepte de país a través de la cultura i vertebrar-lo a través de l'art» (Generalitat de Catalunya, s. d.). Al mateix temps, va donar visibilitat i ressonància al romànic català, generant el seu reconeixement i valorant-lo dins i fora de les fronteres de Catalunya i d'Espanya.

El bon acolliment d'aquelles obres es va veure intensificat quan dos dels integrants de l'expedició de 1907, Josep Goday i Adolf Mas, van publicar en uns fascicles promoguts per l'IEC una sèrie de fotografies i dades sobre l'excel·lent estat de conservació d'alguns dels murals pirinencs. És possible que algun d'aquells exemplars caigués en mans del marxant i antiquari estatunidenc Ignasi Pollack, qui, davant de la inexistència d'eines legals per protegir i evitar l'espoli dels béns culturals en aquells dies, va concertar l'adquisició dels frescos de l'absis principal de l'església amb un religiós encarregat de la col·legiata de Santa Maria de Mur (Pallars Jussà, Lleida).



Museïtzació de l'absis major de Santa Maria de Mur al Boston Fine Arts Museum.
Font: <http://www.mfa.org/collections/object/download/49418>

Per a la complexa labor d'arrencada –separar la pintura del mur–, va entrar en escena Franco Steffanoni que, juntament amb els seus ajudants Arturo Dalmatti i Arturo Cividini, van portar a Catalunya una nova tècnica de «restauració» desenvolupada a Bèrgam a mitjan segle XIX: l'*strappo* (Giannini, 2009). Consistia en l'aplicació de diverses capes de cola animal directament sobre el fresc, on després s'adheria una espessa lona i, acuradament, s'anava separant el morter de la paret. Aquest procés permetia el trasllat de les pintures enrotllades, com si es tractés d'un llenç, per al seu posterior traspàs i museïtzació en qualsevol altra ubicació. Bastant lluny va estar la destinació final d'aquelles pintures del Mur: comprades en una subhasta, es van instal·lar en el [Boston Fine Arts Museum](#) l'any 1921 i allí romanen fins a l'actualitat.

Aquest episodi evidencia l'enorme risc d'espoli i saqueig en què es trobaven aquelles obres, completament deseparades per lleis de protecció i conservació, i sotmeses al furor d'altres col·leccionistes i caçadores que van partir cap als Pirineus buscant nous «descobriments». Enfront d'aquesta situació, la Junta de Museus de Barcelona, liderada en aquells anys pel crític d'art, historiador i museòleg Joaquim Folch i Torres, va idear un pla de salvaguarda bastant singular. La Junta de Museus va pactar amb Pollack, Franco Steffanoni i els seus ajudants que, des d'aquell moment, continuessin treballant a Catalunya, però ara en benefici de la Junta. Va ser així com es va dissenyar el pla d'arrencada d'alguns dels principals frescos romànics de les esglésies pirinenques: Sant Quirze de

Pedret, Santa Maria de Taüll, Sant Joan de Boí, entre altres. Aquesta acció, d'una banda, va evitar que més obres acabessin a l'estranger i, d'altra banda, va conformar el nucli romànic de l'actual [Museu Nacional d'Art de Catalunya](#) i la conseqüent sistematització d'un relat d'identitat nacional per mitjà de l'art.



Tècnica de l'*strappo* emprada en una pintura mural de l'església de Santa Maria de Taüll.

Font: <http://patrimoni.gencat.cat/ca/histories/la-gran-paradoxa-del-romanica-catala>

En l'actualitat els murals pirinencs poden ser apreciats a Boston o a Barcelona, mentre que a les seves ubicacions originàries han quedat, en alguns casos, rèpliques pintades posteriorment. Un altre intent de retornar les pintures i l'aura dels frescos a les esglésies romàniques, va unir la tecnologia a la recerca patrimonial en el [Projecte Taüll 1.123](#) on, per mitjà de tècniques de restauració, reconstrucció i repintatge digital, es va generar un videomapatge recreant el conjunt pictòric de Sant Climent de Taüll en el moment de la consagració de l'església en el segle XII. Iniciatives com aquesta evidencien la paradoxa que suposen certes mesures adoptades per a la patrimonialització dels béns culturals, en aquest cas, les pintures de la Vall del Boí, però podríem estendre la reflexió a molts altres casos. És cert que l'èpica campanya que hem ressenyat va aconseguir que les obres no acabessin descontextualitzades en sales d'exposicions de grans museus fora de les fronteres de Catalunya. No obstant això, els absis van ser trasllats a Barcelona on, reconstruïts lluny de les poblacions que els mantenien i els dotaven de sentit com a patrimoni viu, romanen museïtzats i descontextualitzats.

Bibliografia

Cardoso Barretto, Diogo i Graells, Antoni Ramon (2017). «Lengua y lenguaje arquitectónico como elemento de afirmación catalanista». *Oculum Ensaïos. Revista de Arquitectura e urbanismo*, 14(3), pàg. 441–451. [Data de consulta: 14 d'octubre de 2020]. <<http://periodicos.puc-campinas.edu.br/seer/index.php/oculum/article/view/3542/2535>>

Cócola Gant, Agustín (2013). «La revalorización del gótico y su influencia en el modernismo. Historiografía y restauración en Barcelona». *CDF International Congress*, s.p. [Data de consulta: 14 d'octubre de 2020].
<http://www.artnouveau.eu/admin_ponencies/functions/upload/uploads/agustin_cocola_paper.pdf>

Generalitat de Catalunya (s.f.). «La gran paradoja del románico catalán o cómo tuvimos que robar nuestro propio arte para preservarlo». *Patrimonio Cultural. Historias del Patrimonio*. [Data de consulta: 14 d'octubre de 2020].
<<http://patrimoni.gencat.cat/es/historias/la-gran-paradoja-del-romanico-catalan>>

Giannini, Cristina (2009). «“Dalt d’una mula.” Franco Steffanoni, restaurador a Catalunya Història d’una tècnica de restauració inventada a Bèrgam i exportada a Europa». *Butlletí del Museu Nacional d’Art de Catalunya*, v. 10, pàg. 1–21. [Data de consulta: 14 d'octubre de 2020].
<<https://www.raco.cat/index.php/butlletimnac/article/view/207019>>

González–Varas, Ignacio (2015). *Patrimonio Cultural: conceptos, debates y problemas*. Madrid: Cátedra.

Autora: Renata Ribeiro dos Santos

Temàtica

Artistes

Paraules clau

mite; geni; artista dona; excepcionalitat.

Descripció

Biografies, llibres, pel·lícules, il·lustracions, samarretes, sabatilles, tasses, mitjons, bosses, ninos, llibres de cuina, etc. Es podria seguir llistant una quantitat immensa de productes –més o menys encertats– que es comercialitzen i prenen com a tema la figura de l'artista mexicana Frida Kahlo (Coyoacán, 1907-1954). Si es dona un cop d'ull a les pàgines de compres d'internet, es pot comprovar que la gran majoria d'aquests productes es basa en la reproducció de la imatge de l'artista, prescindint de la seva producció artística. En un primer moment es podria pensar que aquest fet és perquè el tema central de la seva obra és autobiogràfic, ja que es compon principalment d'autoretrats i posades en escena de la seva vida quotidiana.

La creació del mite de Frida Kahlo es recolza en gran manera en l'anàlisi recurrent de la seva obra i se centra únicament en aquests aspectes autobiogràfics, excepcionals i dramàtics, com per exemple l'accident a l'adolescència, la turbulenta relació amb Diego Rivera, les relacions bisexuals, etc. La utilització d'aquests tòpics per a la construcció de l'excepcionalitat o genialitat artística es pot remetre a la creació de l'imaginari romàntic del geni torturat, reforçat al segle XIX. No obstant això, en el cas particular de Frida, la construcció de la seva imatge mítica també està especialment relacionada amb els tòpics que certa historiografia projecta sobre la figura de la dona artista. Resulta molt il·lustrativa d'aquesta perspectiva patriarcal una afirmació de Rivera: segons ell, Frida era «la pintora más pintor» que coneixia (Herrera, 1984, pàg. 280).

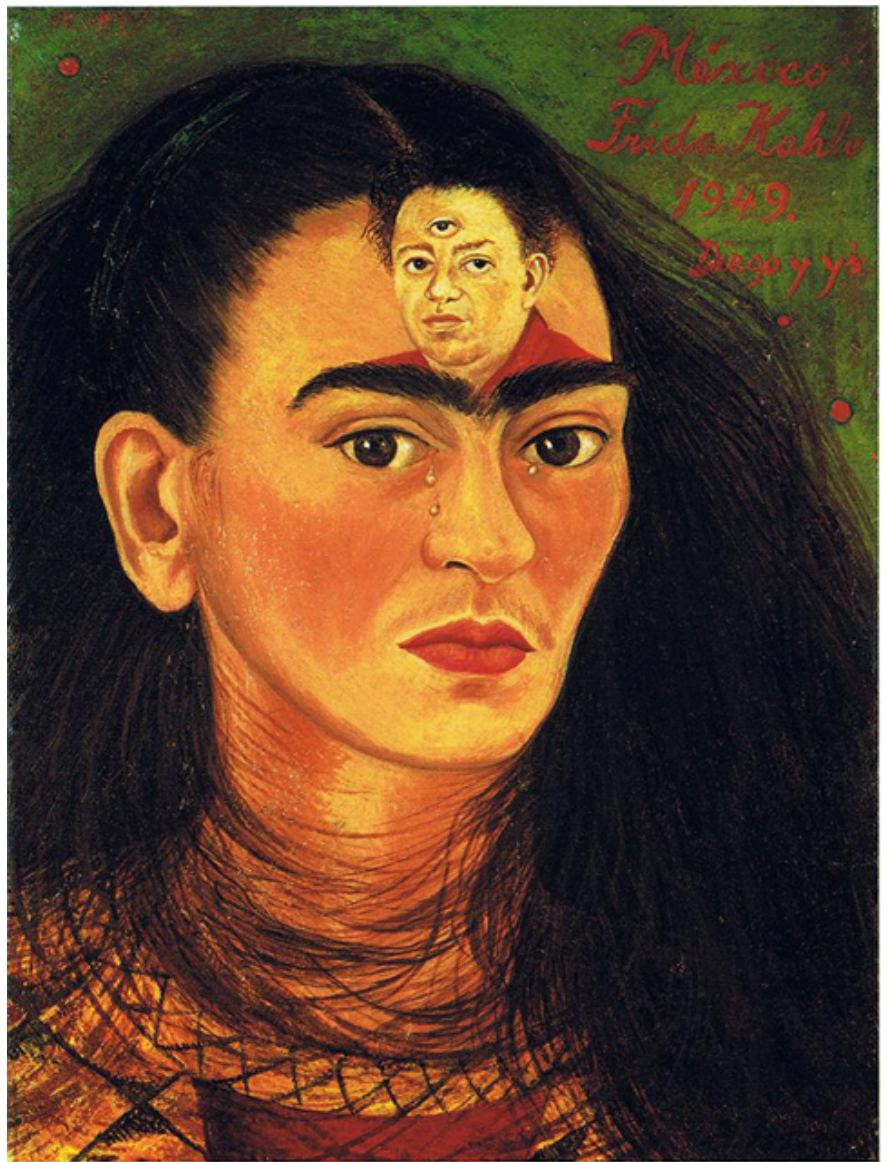
En aquest sentit, i segons Patricia Mayayo, Kahlo simbolitza el model de la representació estereotipada de l'artista dona:

Ella representa de alguna forma la perfección, [...] enferma, hipersensible, algo desequilibrada emocionalmente, una mujer bella que rompe con las convenciones sexuales de su época, o que mantiene relaciones con un gran genio de sexo masculino que vive una historia de amor trágica y pasional... En fin, alimenta muchos de los elementos que aparecen en la visión tópica que se transmite sobre las mujeres artistas (Mayayo, 2018).

És interessant intentar fer un mapa de com comença a emergir la idea de Kahlo com a mite. És evident que la gran difusió de Frida Kahlo supera els límits del que és artístic, com demostra la llista d'objectes comercialitzables esmentats al principi. No obstant això, és a l'àmbit artístic on s'han de trobar les bases de la producció de la seva imatge icònica, que després es trasllada a l'imaginari popular.

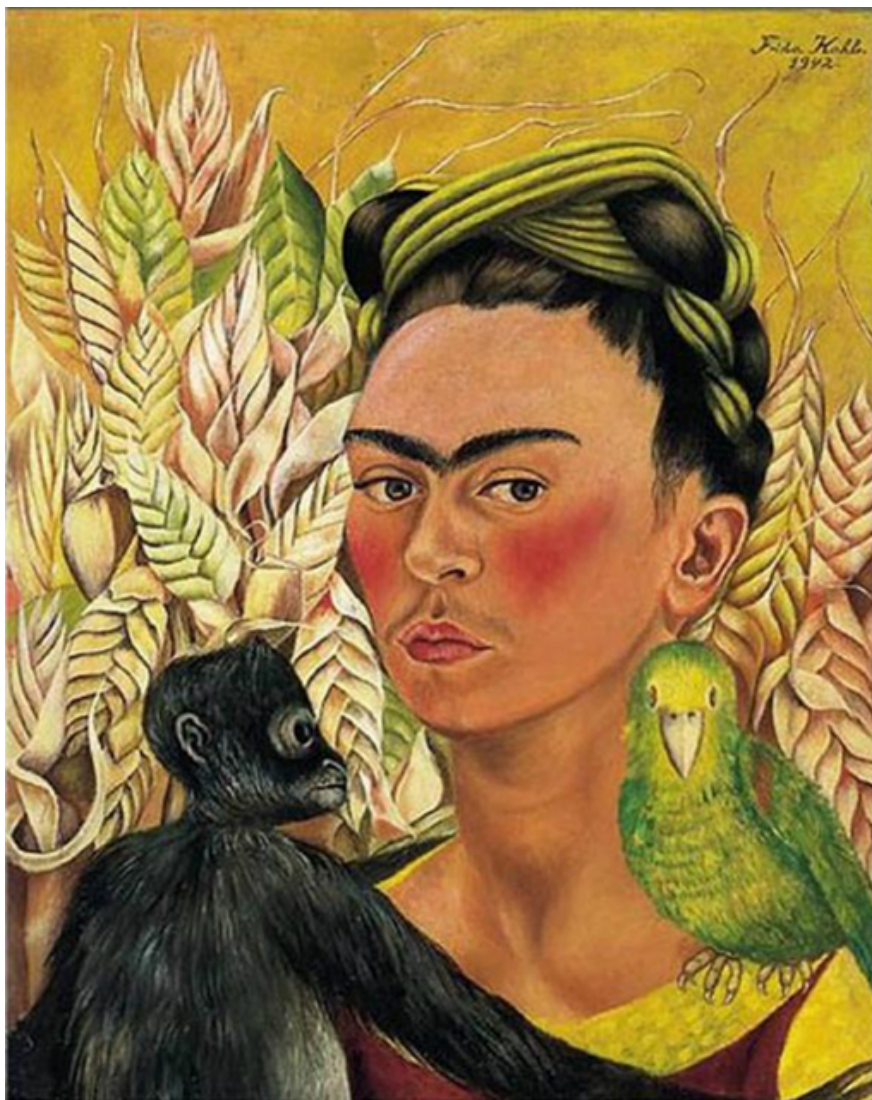
Podríem situar l'inici de la construcció d'aquest personatge ja durant la vida de Kahlo. En aquest sentit es pot esmentar l'acostament al grup surrealista, a la dècada de 1930 i com els seus membres, i el mateix André Breton, intenten presumir de l'excentricitat de l'artista mexicana. Passa el mateix amb la relació amb l'entorn revolucionari mexicà i els muralistes, en particular amb Diego Rivera, amb el qual s'estableix un vincle complex entre artista home/artista dona i musa, amb el qual s'ha especulat molt. L'extensa bibliografia sobre la relació amb Rivera –la personificació del gran artista mexicà internacional, políticament compromès amb la revolució– en lloc de ressaltar els intercanvis i la retroalimentació estètica entre tots dos, sovint se centra en les infidelitats, desenganys i el patiment que Rivera va causar a Frida, alimentant d'aquesta manera el mite sobre l'artista.

Ara bé, les dècades de finals del segle xx són les que marquen la consolidació del mite Frida i el començament del que es podria anomenar la *Fridamania*. Hi ha diversos factors que conflueixen en aquell moment i que fan viva la llegenda. D'una banda, hi ha l'auge de les cotitzacions dels artistes llatinoamericans del segle xx a les principals cases de subhastes, encapçalats per l'obra de Frida Kahlo. Aquest moment, conegut com el *boom* de l'art llatinoamericà, està relacionat amb l'augment del colleccionisme d'obres d'artistes del segle xx d'Amèrica Llatina –tant de colleccionistes d'Europa i dels Estats Units com llatinoamericans– i amb l'increment exponencial d'exposicions que donen a conèixer aquestes peces. El Museum of Modern Art de Nova York (MOMA), per exemple, realitza el 1992 l'emblemàtica mostra *Artistas latinoamericanos del siglo xx* –també vista a l'Expo'92 de Sevilla–, on dedica una sala completa a Frida Kahlo, fent evident la importància que atorgava a l'artista com a representant de l'art llatinoamericà.



Frida Kahlo, *Diego y yo*, 1949. Oli sobre tela sobre fusta, 28 x 22 cm. Col·lecció particular.

Font: https://www.pbs.org/weta/fridakahlo/worksofart/diegoandi_esp.html



Frida Kahlo, *Autorretrato con loro y chango*, 1942. Oli sobre fusta, 55 x 43 cm. Col·lecció MALBA – Fundación Costantini, Buenos Aires.

Font: <https://malba.org.ar/el-autorretrato-con-chango-y-loro-de-frida-kahlo/>

Com a conseqüència directa i evident d'aquests moviments es va produir una pujada astronòmica dels valors de cotització d'aquesta producció. Per exemple, *Diego y yo* (1949) va ser rematat a Sotheby's el 1990 per 1,4 milions de dòlars i *Autorretrato con loro y chango* (1942) per més de 3 milions de dòlars el 1995, convertint Frida Kahlo en l'artista llatinoamericana (home o dona) més ben cotitzat de tots els temps (El Universal, 2016).

D'altra banda, la fascinació per l'obra i la vida de l'artista –abans bastant limitada a l'àmbit mexicà– s'estén per diverses parts del món, i acadèmics, biògrafs i periodistes comencen a investigar i indagar aspectes que poguessin utilitzar per entendre la seva obra. El llibre escrit per l'estatunidenc Hayden Herrera el 1983, *Frida. A Biography of Frida Kahlo*, serà el text fonamental per difondre, generalitzar i estereotipar –tot i que de manera inconscient– la imatge de la mexicana. Segons Patricia Mayayo (2018), el llibre d'Herrera és la biografia de referència, per la meticulosa feina d'investigació i també perquè va ser el text que va servir com a detonant per a la majoria dels estudis posteriors. Això no obstant, quan el popular llibre d'Herrera es llegeix en el context de la voràgine comercial al voltant de la figura de Frida, veiem que contribueix a reforçar determinats tòpics. Això es deu principalment al fet que centra l'anàlisi de la producció de Kahlo en aspectes biogràfics, com si els seus quadres fossin una espècie de diari visual de la seva vida.

El gran problema en aquest tipus d'anàlisi que se cenyeix exclusivament a la dimensió autobiogràfica és que genera visions esbiaixades i simplificades de l'obra, obviat aspectes definitoris per entendre la seva feina, com per exemple el context històric en què s'ubica, en relació amb la seva implicació política i la defensa de la «mexicanitat». En un intent de desmuntar aquest mite, afirma Patricia Mayayo (2008) que:

Kahlo no sólo no permaneció ajena a «las modas de su tiempo», sino que participó activamente en las discusiones políticas y estéticas que preocuparon a los intelectuales del México posrevolucionario. [...] Uno de los aspectos más interesantes de su obra es, de hecho, el diálogo que mantiene con la tradición, el proceso de apropiación y reescritura que sufren en sus cuadros fuentes tan diversas como la imaginería médica, la artesanía popular, el arte colonial, la iconografía renacentista y barroca o el lenguaje del muralismo (Mayayo, 2008, pàg. 52-53).

La biografia d'Herrera va ser la base per escriure el guió de *Frida* (2002), la pel·lícula dirigida per Julie Taymor i protagonitzada per Salma Hayek, que va acabar de transformar Frida Kahlo en una marca, pràcticament en una estrella pop, transcendint completament tots els límits del món de l'art. La pel·lícula va consagrar l'artista en il·lustrar la imatge dissenyada per Herrera d'una vida carregada d'esdeveniments tràgics, construint una representació d'una obra que neix exclusivament de l'interior d'una espècie de màrtir o heroïna, i en què vida i obra són inseparables. Són molt il·lustratives d'aquesta idea les escenes del film en què les obres de Frida es transformen en la seva «vida real» o viceversa.

Paral·lelament a la creació d'aquesta imatge, cal destacar que hi ha una altra vessant de la llegenda: la Frida feminista que s'engendrarà en el si dels moviments reivindicatius de certes minories. Aquests moviments aniran convertint la mexicana en una icona, un arquetip –actualment hiperproduït– relacionat amb el feminisme. Es podria ubicar l'inici d'aquest procés el 1976, quan es va celebrar a Los Angeles l'exposició *Women artists, 1550-1950*, una mostra que comença a reivindicar l'art realitzat per dones artistes i molt relacionada amb l'onada feminista d'aquells anys. En aquesta exposició es van incloure algunes obres de Kahlo que van servir per al (re)coneixement de l'artista als Estats Units, i que assentarien algunes pautes per a l'anàlisi de la seva obra en el camí de la reivindicació feminista. Malgrat que en vida Kahlo no va presentar explícitament opinions i postures que actualment entenem com a feministes, és possible pensar que el rescat de la seva figura es deu a l'interès per representar una artista activa i que parla en primera persona. Frida va ser una dona que *es va pintar a si mateixa*, quan el que normalment passava era que les dones eren pintades per homes. A més va ser una dona que va triar com a temes per la seva pintura una sèrie d'esdeveniments relacionats amb la quotidianitat femenina que seguien sent tabús o eren ignorats:

«Cosas prosaicas como abortos, amamantamientos, suicidios, accidentes y también [...] se permitió pintar a dos mujeres desnudas juntas [...]» (Bartra, 1987, pàg. 58).

Poques artistes dones han aconseguit aquest espai i protagonisme dins del sistema i panorama de l'art, la qual cosa suposa una important conquesta, però també evidencia una problemàtica. La qüestió resideix en què, per moments, es deslegitima la discussió sobre la presència i la representativitat de les dones en general en els espais de l'art a causa de l'àmplia exposició donada a aquestes artistes «excepcionals» i que enfosqueix la desigualtat estructural.

A causa de tots aquests factors, Frida es va convertir en una marca i en un símbol molt lucratiu en la indústria cultural global, no només en el món de l'art, sinó també en l'imaginari popular. Lluny d'esgotar-se, se segueix potenciant i buscant l'obertura de nous filons. Una anècdota molt il·lustrativa d'aquest panorama es va produir quan el 2017 el Dallas Museum of Art va convocar una multitudinària concentració de persones caracteritzades de Frida per aconseguir el rècord mundial en aquesta categoria:

¡Ya llegó la Fridamanía! Celebra el 110.º cumpleaños de Frida Kahlo y ayuda al DMA y al Latino Center for Leadership Development (LatinoCLD) a obtener el récord Guinness por la mayor concentración de personas vestidas de Frida Kahlo en un solo lugar (Dallas Museum of Art, 2017).

La convocatòria va reunir més de 1.000 personificacions de Frida Kahlo.



Imatge del *Frida Fest* al Dallas Museum of Art, 6 de juliol de 2017. Rècord Guinness de reunió de persones guarnides com l'artista mexicana.

Font: <https://www.dmagazine.com/arts-entertainment/2017/07/frida-world-record-attempt-dallas-museum-art/>

Bibliografia

Barragán, Almudena (2017, 17 juliol). «La muerte de Frida Kahlo, el nacimiento de un icono pop». *El País*. [Data de consulta: 12 de juliol de 2019].

<https://elpais.com/cultura/2017/07/13/actualidad/1499954384_298167.html>

Bartra, Eli (1987). *Mujer, ideología y arte. Ideología y política en Frida Kahlo y Diego Rivera*. Barcelona: La Sal, edicions de les dones.

Dallas Museum of Art (2017). «*Frida Fest* en español». *Dallas Museum of Art*. [Data de consulta: 12 de juliol de 2019]. <<https://www.dma.org/frida-fest-en-espa-ol>>

El Universal (2016, 22 novembre). «Pinturas de Frida Kahlo que han sido estrellas en subasta». *El Universal*. [Data de consulta: 29 de juliol de 2019].

<<https://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/artes-visuales/2016/11/22/las-subastas-de-las-pinturas-de-frida-kahlo#imagen-1>>

Frida [pel·lícula cinematogràfica] (2002). Julie Taymor (dir.). Estats Units / Mèxic: Miramax Films (120 min).

Harald Szeemann, *When attitudes become form* i el protagonisme dels comissaris

Autora: Renata Ribeiro
dos Santos

Temàtica

Exposicions i biennals

Mediadors

Paraules clau

comissari; art conceptual; art pobre; art processual; *land art*; exposició; legitimació.

Descripció

Es diu que en una visita de Harald Szeemann (Berna, 1933-2005), que en aquell moment devia tenir poc més de trenta anys, al taller de Reinier Lucassen, el comissari es va interessar molt més per la imatge de Jan Dibbets, assistent de Lucassen, que per les pintures de l'holandès. La imatge era la següent: Dibbets «va emergir» de darrere d'una taula coberta amb neons, enganxada a una altra de revestida amb herba que l'assistent regava. El cèlebre comissari suís es va adonar en aquell moment que era *allò* exactament el que volia exposar: els comportaments i la gestualitat.

No obstant això, també s'ha de contextualitzar la idea afluada en aquell moment en el marc de les negociacions que Szeemann havia mantingut amb la multinacional Philips Morris, que volia finançar un projecte expositiu a la Kunsthalle de Berna que exhibís de manera contundent les últimes tendències de l'art contemporani. Szeemann, en aquell temps director de la Kunsthalle, va acceptar el que en el seu moment va ser el patrocini més gran d'una companyia privada a una exposició d'art contemporani, amb la condició que li donessin carta blanca en l'organització. Aquesta confluència va produir les circumstàncies perfectes per a la concepció de *Live in your head: when attitudes become form* (*works – concepts – processes – situations – information*) que es va celebrar entre el 22 de març i el 27 d'abril de 1969.

Es pot afirmar sense por que aquella exposició d'art va passar a la història i va fer història. Afirmació que enllaça amb una important consideració sobre la història de l'art dels segles xx i xxi: l'estudi de les exposicions i de tota la parafernàlia que hi ha darrere de la seva realització (artística i extraartística) constitueix una peça clau per a sistematitzar i analitzar el període.

Per començar, que Philip Morris patrocinés la mostra marca una fita en les produccions de les exposicions d'art: una empresa privada no havia fet mai una aposta econòmica tan decidida en l'art contemporani. A més, convé destacar que la «llibertat» concedida al comissari –tant per part de la institució, pel lloc directiu que Szeemann ocupava, com per part del patrocinador, per acceptar les seves regles de joc– va marcar un precedent en la consolidació de la figura del comissari independent. Una figura que es va reforçar posteriorment gràcies a l'habilitat amb la qual el mateix Szeemann va gestionar la seva trajectòria professional després de perdre la plaça de director de la Kunsthalle a causa de la polèmica generada al voltant de l'exhibició (Fontdevila, 2017).



Mario Merz, Jean-Marie Theubet i Harald Szeemann durant el muntatge de *When attitudes become form*, Kunsthalle de Berna, 1969.

Font: http://s3.amazonaws.com/contemporaryartgroup/wp-content/uploads/2013/07/merz_szeemann.jpg

D'altra banda, conceptualment, aquella exposició es pot considerar una mena de consagració dels artistes postminimalistes, assentant les bases de diversos dels preceptes que posteriorment van ser institucionalitzats i teoritzats sota el paraigua d'art conceptual, art processual, *land art*, art pobre, etc. Només cal donar un cop d'ull als artistes que van integrar aquesta exposició per percebre que Szeemann va «fixar» els més grans representants d'aquestes tendències que començaven a apuntar dins de l'ambient de l'antiart i de la contracultura de finals dels setanta: entre altres, Beuys, Hans Haacke i Yves Klein, màxims representants de les tendències conceptuals; de l'art pobre italià, Kounellis, Merz i Anselmo; Walter de Maria i Richard Long, desenvolupant les propostes de relació art-naturalesa del *land art*; només per citar alguns dels noms més coneguts que van participar en la mostra¹. Segons Szeemann, no va existir cap projecte de comissariat previ, contrariant les pràctiques expositives que s'havien utilitzat fins aleshores. A partir d'aquella visió de Dibbets, Szeemann va començar a visitar tallers d'artistes per buscar les actituds que havien de compondre la mostra. Seguidament, les obres van anar apareixent en un procés de diàleg i retroalimentació entre comissari i artistes, dins o al voltant de la Kunsthalle.



L'artista Lawrence Weiner realitzant una intervenció durant el muntatge de *When attitudes become form*, Kunsthalle Bern, 1969.

Font: <https://brooklynrail.org/2013/07/criticspage/re-from-lawrence-weiner-studio>

Immers en aquell ambient, Mario Merz va produir un dels seus iglús; Walter de Maria va instal·lar un telèfon al terra de la sala per posar-se en contacte amb els espectadors (si accedien a contestar-hi); Lawrence Weiner va retirar un metre quadrat de guix de la paret; Richard Serra va realitzar els seus esquitxos de plom; i Michael Heizer va provocar controvèrsia en trencar part de la vorera a l'acció *Bern Depression*.

Aquest procés es va configurar com a la primera exposició que podríem considerar *site specific*. No es va transportar cap obra, totes les peces es van elaborar *in situ* i alguns artistes es van desplaçar fins a Berna per elaborar i muntar les seves obres. En els casos en què els artistes no es van poder traslladar, el que es va fer va ser seguir les instruccions o «maneres de fer» que havien enviat per a l'elaboració dels treballs. Mentre que altres, com la proposta de Walter de Maria comentada anteriorment, era completada processualment mitjançant comunicació telefònica amb l'artista.

Per a Hans Ulrich Obrist (2009) –un dels «comissaris estrella» del firmament artístic actual– aquestes accions només van ser possibles perquè Szeemann va posar a disposició dels artistes la llibertat convenient, rebutjant la rigidesa tradicional de les institucions artístiques. Resulta important destacar com aquesta anàlisi transforma la figura de Szeemann en l'element central i catalitzador de l'exposició, desplaçant el protagonisme dels artistes al comissari.

La narrativa elaborada pel comissari com a element vertebrador imprescindible d'una exposició és un altre dels factors que es perceben amb claredat a *When attitudes become form*. En el conjunt d'artistes i obres seleccionats per

Szeemann s'hi apreciava la manca d'unitat en la seva poètica de creació; potser l'únic en què s'assemblaven era que les històries s'explicaven en singular. Per interrelacionar aquestes històries, el comissari traça la següent línia:

La característica principal de l'art actual ja no és l'articulació de l'espai sinó l'activitat humana; l'activitat de l'artista s'ha convertit en el tema i el contingut dominant. És així com s'ha d'entendre el títol de la present exposició (es tracta d'una frase més que d'un eslògan) [...]. Els artistes representats en la present exposició no són de cap manera creadors d'objectes. Per contra, aspiren a alliberar-se de l'objecte, i d'aquesta manera aprofundeixen els nivells de significat de l'objecte, revelen el significat d'aquests nivells més enllà de l'objecte. Volen que el procés artístic en si mateix romangui visible en el producte final i en l'«exposició». (Szeemann, 2018, pàg. 30).

Harald Szeemann va ser qui va crear un relat que unifiqués aquestes individualitats, o almenys va guiar les històries cap a un mateix punt, assumint així un paper protagonista i d'autoria, capaç de controlar els significats, ja que una de les dimensions del treball curatorial és fer d'intermediari entre l'obra i els espectadors. El que és arriscat d'aquesta postura és causar la impressió que l'obra és manipulable, que el discurs i la dimensió intel·lectual resideixen fora de la seva autonomia, com si el més important fos la capacitat de canalitzar el sentit de la creació artística per il·lustrar i (re)crear narratives diferents i dicotòmiques.

En aquest camí es comencen a desdibuixar els límits i atribucions del treball de l'artista i del comissari. El *modus operandi* de Szeemann a la mostra de Berna posaria de manifest aquesta qüestió en assimilar-se a les accions pròpies de la creació artística, com pot ser l'absència d'un projecte curatorial previ i el fet d'afavorir que les obres i les accions s'anessin construint de manera processual i casual. Aquesta situació es correspon, per exemple, amb les accions performatives o *happenings*. Les accions no van néixer del procés creatiu dels artistes, sinó que el comissari, present i influent en tot el muntatge/creació de la mostra, va assumir el paper de guionista principal de l'actuació.

La figura de Szeemann, a través de les més de 150 exposicions comissariades, s'anirà perfilant i guanyarà els mateixos contorns mítics dels grans artistes de la seva generació. Se li sol atribuir l'autonomia de l'activitat del comissari d'art en el sentit en què actualment es coneix la professió. La controvèrsia internacional que va causar la mostra a la Kunsthalle de Berna va precipitar la renúncia de Szeemann a la direcció del museu –funció que havia assumit l'any 1961– i va impulsar la seva carrera internacionalment. Desvinculat de qualsevol institució, el suís pràcticament va inventar la professió de comissari independent. Boris Groys analitza la figura del comissari independent i la similitud amb els artistes contemporanis:

El *independent curator* no tiene ataduras institucionales, o, incluso cuando formalmente las tiene, su actividad extrainstitucional es más importante para él que la institucional. El *independent curator* hace en principio todo lo que también hace el *contemporary artist*: el *curator* viaja por todo el mundo y organiza exposiciones que una y otra vez se pueden comparar del todo con las instalaciones artísticas, pues son resultados de los proyectos y acciones curatoriales individuales en el marco de los cuales distintas obras de arte encuentran empleo como documentos de esos proyectos (Groys, 2011, pàg. 32).

Tampoc seria exagerat atribuir a Harald Szeemann la creixent necessitat del comissari com a intermediari i intèrpret imprescindible per a les obres d'art, arribant d'aquesta manera a una posició indispensable en la legitimació dels artistes en el complex entramat del sistema contemporani de l'art.

D'altra banda, aquest protagonisme que han assumit els comissaris ha renovat considerablement l'àmbit de l'art i les seves relacions institucionals, arribant a desafiar els relats canònics de la història de l'art i establint diferents acords entre els espectadors i les obres. Per exemple, a l'hora de concebre els discursos curatorials, s'han portat als espais previstos per l'art (galeries, museus, fires, biennals) relacions i mitjans abans insospitats en llocs com aquests, obrint el camp de l'art a metodologies diverses que obliguen l'espectador a un canvi d'actitud. El treball de Szeemann i les innovacions proposades en mostres com *When attitudes become form* van ser fonamentals per anar ampliant de forma gradual aquests límits.

El comissari com a figura indispensable en la construcció del relat de l'art és probablement un fet indiscutible en l'actualitat. El 2013, Germano Celant – historiador de l'art, crític i comissari de la mateixa generació que Szeemann – va organitzar una revisió de la mostra de Szeemann, anomenada *When attitudes become form: Bern 1969/Venice 2013*. El projecte afirmava categòricament que «la comprensión del lenguaje con el que se monta una exposición y las relaciones entre las obras expuestas por su comisario se han convertido en un elemento fundamental de la historia del arte moderno y contemporáneo» (Fondazione Prada, 2013).

¹ La llista completa d'artistes que van participar en l'exposició inclou: Carl Andre, Giovanni Anselmo, Richard Artschwager, Thomas Bang, Jared Bark, Robert Barry, Joseph Beuys, Alighiero Boetti, Mel Bochner, Marinus Boezem, Bill Bollinger, Michael Buthe, Pier Paolo Calzolari, Paul Cotton, Hanne Darboven, Walter de Maria, Jan Dibbets, Ger van Elk, Rafael Ferrer, Barry Flanagan, Ted Glass, Hans Haacke, Michael Heizer, Eva Hesse, Douglas Huebler, Paolo Icaro, Alain Jacquet, Neil Jenney, Stephen Kaltenbach, Jo Ann Kaplan, Edward Kienholz, Yves Klein, Joseph Kosuth, Jannis Kounellis, Gary B. Kuehn, Sol LeWitt, Bernd Lohaus, Richard Long, Roelof Louw, Bruce McLean, David Medalla, Mario Merz, Robert Morris, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Dennis Oppenheim, Panamarenko, Pino Pascali, Paul Pechter, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini, Markus Raetz, Allen Ruppersberg, Reiner Ruthenbeck, Robert Ryman, Frederick Lane Sandback, Alan Saret, Sarkis, Jean-Frédéric Schnyder, Richard Serra, Robert Smithson, Keith Sonnier, Richard Tuttle, Frank Lincoln Viner, Franz Erhard Walther, William G. Wegman, Lawrence Weiner, William T. Wiley i Gilberto Zorio.

Bibliografia

Fontdevila, Oriol (2017). «La *tableau* de Szeemann». *Sobre* (vol. 3, pàg. 87-103). [Data de consulta: 10 de setembre de 2019]. <http://oriolfontdevila.net/wp-content/uploads/2017/11/Fontdevila_La-tableau-de-Szeemann_Sobre-n3.pdf>

Groys, Boris (2011). «El curador como iconoclasta». *Criterios* (vol. 2, pàg. 23-34). [Data de consulta: 22 de juliol de 2019]. <<https://19bienal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/CURADOR-ICONOCLASTA-BGROYS-02.pdf>>

Guasch, Anna Maria (1997). «When attitudes become form». En: Anna Maria Guasch (ed.). *El arte del siglo xx en sus exposiciones: 1945-1995* (pàg. 173-177). Barcelona: Ediciones del Serbal.

Szeemann, Harald (2018). *Harald Szeemann: Selected Writings*. Los Angeles, CA: Getty Publications.

Ulrich Obrist, Hans (2009) «When attitudes become form de Harald Szeemann». *Esfera Pública*. [Data de consulta: 22 de juliol de 2019]. <<https://esferapublica.org/nfblog/when-attitudes-become-form-de-harald-szeemann>>

***Invitadas.* Les dones artistes i les institucions**

Autora: Renata Ribeiro dos Santos

Temàtica

Exposicions i biennals

Paraules clau

dones artistes; museus; representació; gènere.

Descripció

Ja el 1971 Linda Nochlin formulava la famosíssima i comentada pregunta: Per què no hi ha hagut grans dones artistes? (Nochlin, 1971). La historiadora de l'art explicava que l'enunciat de la pregunta contenia una sèrie de problemàtiques perquè ens porta a respostes que eclipsen la qüestió central darrere de la inexistència de «grans dones artistes» a la història de l'art. Buscar grans artistes dones utilitzant els mateixos criteris –com la qualitat o la genialitat– utilitzats fins llavors per a la construcció i legitimació d'un únic relat canònic de la història de l'art, ens porta a la fatal evidència que realment no han existit: no trobarem versions femenines per als «grans genis de la història de l'art». D'acord amb Griselda Pollock (1971), una altra manera de plantejar el qüestionament i complicar les possibles respostes seria buscar els motius que van impedir que les dones reeixissin a aconseguir el «geni» i que les seves obres arribessin a la «qualitat» exigida pel selecte grup que va forjar el relat de la història de l'art.



Fragment de l'obra *Falenas* de Carlos Verger Fioretti (1920) seleccionada com a imatge de promoció de la mostra.

Font: <https://content3.cdnprado.net/doclinks/pdf/visita/folleto-invitadas.pdf>

El 6 d'octubre de 2020 –gairebé cinc dècades després de les propostes llançades per Nochlin i de tot el que s'ha avançat en aquest període en la crítica feminista de la història de l'art–, el Museo Nacional del Prado, el museu espanyol per excel·lència, va inaugurar l'exposició *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*. L'expectativa despertada per la mostra va augmentar substancialment perquè, a causa de la pandèmia de la COVID-19, se'n va posposar la inauguració gairebé set mesos després mentre el públic esperava amb ansietat veure com es plasmava el relat comissarial, que afirmava tenir com a objectiu «reflexionar sobre el paper de la dona i els diferents rols que va exercir en el sistema artístic espanyol des del regnat d'Isabel II fins al del seu net Alfons XIII» (Museo del Prado, 2020).

S'evidenciava, a més, el paper decisiu de la institució en la construcció d'aquests rols per a les dones artistes a Espanya, en reconèixer que en el període que emmarca la mostra «el Museo del Prado es va convertir en element central de la compra i exhibició d'art contemporani i va exercir un paper substancial en la construcció de la idea d'escola espanyola moderna» (Museo del Prado, 2020, s.p.). Finalment, el Prado realitzaria un exercici d'autocrítica i es disposaria a reconèixer i revisar la seva posició institucional, que va dificultar l'entrada de les dones artistes i la seva visibilització? Estaríem davant d'un moviment de comissariat crític, de revisió d'un relat expositiu universalitzant i autoritari, similar a les accions desenvolupades pel MoMA o el Pompidou? El Centre Pompidou va realitzar entre 2009 i 2011 l'exposició *elles@centrepompidou*, on va presentar un important conjunt d'obres de dones artistes presents a les seves col·leccions i que, en molts casos, no havien sortit dels seus magatzems fins a aquell moment. Encara que hagi suscitat crítiques –sobretot per la negativa institucional a parlar sobre gènere i la seva implicació determinant en les desigualtats construïdes en el camp de l'art (Costa de Beauregard, 2009)–, s'ha d'admetre que el projecte va ser una alternativa, pionera entre les grans institucions d'art, de revisar i replantejar el paper protagonista de les dones artistes que s'havia negat fins llavors. Mentrestant, el MoMA, en dates més recents, ha replantejat el disseny de l'exhibició de la seva col·lecció permanent, allunyant-se de la lectura universalitzant i hegemònica de la història de l'art única i cronològica, *friccionant-la amb categories com raça i gènere*. Per exemple, comparteix sala amb *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso de 1907, l'obra de l'artista afroamericana Faith Ringgold, *American People Series #20: Die*, realitzada sis dècades després, apuntant cap a una problematització comparativa de la representació de la negritud a l'art.

Només iniciar-se la difusió de la mostra al Prado, els aspectes més visibles triats per fer-ne publicitat, el seu títol i la imatge de divulgació, van començar a causar un important renou i polèmiques a les xarxes socials i mitjans especialitzats en art. Cal destacar dos punts fonamentals per comprendre la importància de la polèmica: tant el títol com la imatge van ser triats deliberadament pel museu entre un enorme repertori de possibilitats, per la qual cosa les seves connotacions, que veurem més endavant, no sembla que siguin casuals. Cal assenyalar que els mitjans que es van fer ressò de la polèmica van ser fonamentalment aquells dedicats a la crítica feminista en l'art¹. Els mitjans de comunicació «convencionals», pel que sembla, no van veure cap incongruència en què s'inaugurés una exposició sobre el paper de la dona –moltes vegades usat així, en singular, en els comunicats del museu– en el sistema d'art, amb el títol de *Invitadas*, és a dir, aquella que no pertany o no té pertinença d'un determinat lloc, sinó que ve perquè li ho permeten i després se'n va. Tampoc van considerar problemàtica l'elecció de la imatge de promoció², una representació estereotipada, altament sexualitzada, de la *femme fatale*, difosa a la fi del XIX i principis del XX, aquella que amb la seva mirada de picardia convida els (pobres) espectadors al món del plaer o que podria fins i tot arrossegat-los a la malaltia (Barcenilla, 2020).

Posem novament l'atenció en el discurs oficial de la institució per intentar rebatre aquests qüestionaments, basant-nos en la configuració de l'exposició. D'acord amb el Museo del Prado (2020a), la mostra, a més de reflexionar sobre el paper de la dona en el sistema artístic espanyol en els segles XIX i XX, buscava, des del punt de vista de la perspectiva de gènere, treure a la llum aquells fons menys visibles de la seva col·lecció, aquelles obres que no solen sortir mai dels seus

foscas magatzems. Aquesta actitud, seguint la línia proposada per la institució, reivindica el lloc de les dones en la història de l'art d'aquest període i denuncia la seva invisibilització. Per il·lustrar aquest argument, la mostra es va dividir, de manera no gaire equilibrada, en dos blocs. A les primeres sales del recorregut es van exhibir obres d'artistes –homes, els que no solem haver d'adjectivar– que representaven les situacions de desigualtat que van situar les dones en una situació d'inferioritat i que, així mateix, indicaven la limitació de la professionalització d'elles en el camp de les arts. Els títols triats per a les seccions d'aquest primer bloc són, almenys, d'un sentit d'humor qüestionable. Fan que l'espectador/visitant dubti de si l'objectiu és denunciar una determinada postura o unes representacions, o si pretén burlar-se'n, banalitzar-les i, en conseqüència, reforçar-les. Aquest mateix desconcert produïen les obres triades per il·lustrar aquestes seccions, ja que simplement s'exhibien sense confrontar-les amb un altre discurs o relat representacional que servís per qüestionar-les. Perquè entenguem el desencertat to jocós, alguns dels títols triats van ser: *Brújula para extraviadas*, *Desnudas*, *Maniquies de lujo* o *Madres a juicio*.

Els títols triats per a les seccions del segon bloc, on s'exhibien les obres realitzades per dones –no totes artistes professionals– no van ser molt més afortunats: *Señoras copiantas*, *Reinas y pintoras* o *Señoras antes que pintoras*. Amb la intenció d'evidenciar la difícil tasca de les dones a l'hora de professionalitzar-se en l'àmbit de l'art –situació compartida en pràcticament tots els camps–, es va decidir barrejar les obres del patrimoni del Prado d'artistes *amateurs* amb altres obres d'artistes que van aconseguir professionalitzar-se, situant en el colofó del bloc, una última (i petita sala): *Anfitrionas de sí mismas*. Aquest era l'apoteosi de la mostra, que exposava les úniques dones artistes que no van ser convidades, però, lluny de transmetre un to esperançador pel paper que van aconseguir exercir algunes poques dones enfront de totes les limitacions imposades institucionalment, d'acord amb Marián López Fernández Cao,

«transmet la idea que la gran majoria de les dones creadores que van intentar amb grans dificultats i amb prou feines llaurar-se una carrera professional no ho van aconseguir, perquè l'època, el segle XIX –així, en general– no ho va permetre» (2020).

Amb aquest breu repàs a les seccions de la mostra, resulta més fàcil entendre les crítiques més incisives fetes a l'argument expositiu: que mescla, sense contextualitzar o qüestionar, el paper de les dones com a creadores amb la construcció patriarcal de la imatge de la dona, la qual cosa Rocío de la Villa (2020) va anomenar donar «dos per un». Les reflexions apuntaven que combinar aquests dos temes dificulta l'elaboració d'un relat crític que afavoreixi el paper protagonista de les dones a l'art (López Fernández Cao, 2020). Per comprendre aquesta falta d'efectivitat del discurs del «dos per un» podríem tornar a la pregunta de Nochlin de 1971: si només volem trobar les grans dones artistes i donem suport a la seva inexistència en els condicionants d'una època, no mourem les estructures del sistema que les va mantenir (i manté) en una posició de subordinació.

La inusitada resposta del Museo del Prado enfront de les crítiques va ser negar que l'exposició comptés en la seva elaboració amb algun supòsit de la crítica feminista. A més, el museu va argumentar que les crítiques formulades sobre la mostra partien d'una postura poc professional o falta de rigor, sense suport investigatiu o acadèmic, enfront de la posició autoritzada del museu (López Fernández Cao, 2020). Van defensar també que l'eix central de l'exposició no era treure a la llum les artistes espanyoles desconegudes o silenciades del segle XIX. Aquesta declaració semblava indicar que no s'havia fet una recerca profunda sobre les obres i els artistes exhibits, un fet bastant desacostumat, ja que en pràcticament la totalitat de les exposicions temporals produïdes per grans institucions aquestes recerques tenen lloc.

L'allau de crítiques a la mostra es va ampliar amb l'adhesió dels «mitjans convencionals», sobretot després del lapsus, impossible d'obviar, de presentar com a preàmbul de l'exposició una obra deteriorada i mal conservada que, segons el museu, il·lustrava la desatenció institucional cap a les obres de les dones. Resulta que, després d'inaugurada la mostra i editat el catàleg, una historiadora de l'art independent va demostrar que l'obra deteriorada era d'un artista home (EFE/El Diario, 2020). Aquest fet evidenciava novament l'absència de recerques per part del Prado abans de l'exhibició.

Enfront d'aquestes evidències inqüestionables, el museu va reaccionar amb l'organització de dues activitats teòriques, un congrés i un cicle de conferències. Aquestes accions intentaven sanar una de les butllofes aixecades per les crítiques: la necessitat que al voltant de l'exposició s'obrissin «espais d'escolta per aprendre al costat de les expertes i investigadores de l'art amb coneixements de gènere» (MAV, 2020a).

Crítica que es comprèn millor si sabem que el projecte de comissariat de *Invitadas...* va ser realitzat per Carlos G. Navarro, sense assessorar-se per investigadores i recerques que des de fa temps treballen sobre la situació i el paper actiu de les dones en el camp de l'art del segle XIX i principis del XX a Espanya. Si bé és cert que part d'aquestes recerques van aparèixer en el catàleg, no es van veure traduïdes en l'exposició.

Malgrat que el museu madrileny en els últims anys hagi apostat per més accions que intenten treure a la llum dones artistes esborrades o oblidades del relat oficial, fet que narren les seves desenes de sales d'exposició permanent, amb les seves obres, protagonistes i relacions, es troba lluny de qüestionar les estructures d'un sistema d'art que ignora i marginalitza aquelles identitats que entren en fricció amb el cànnon. Els canvis es realitzen gradualment, diran alguns, *purple washing*, diran altres.

¹ La revista en línia *M-Arte y Cultura Visual*, editada per l'associació MAV – Mujeres en las Artes Visuales va ser un dels mitjans que va publicar una sèrie d'editorials, notes i articles que analitzen de manera crítica la mostra del Prado. Enfront de la negativa inicial de la institució a rebre i escoltar les opinions de diversa índole, diverses d'aquestes incisivament crítiques a la formulació de l'exposició, la plataforma va fer una crida que obria un espai, negat i silenciats en altres mitjans, i encoratjava «un debat constructiu i participatiu per generar coneixement compartit» (MAV, 2020).

² Es tracta de l'obra *Falena* de Carlos Verger Fioretti de 1920, un oli sobre tela que pertany al Museo Nacional del Prado i es troba dipositada al Museu de Zamora.

Bibliografia

Barcenilla, Haizea (2020). «Modos de mirar». *M-Arte y Cultura Visual*. [Data de consulta: 15 de novembre de 2020]. <<https://www.m-arteyculturavisual.com/2020/10/09/modos-de-mirar/>>

Costa de Beauregard, Gabrielle. (2009). «elles@centrepompidou est faussement féministe». *Slate*. [Data de consulta: 11 de gener de 2021]. <<http://www.slate.fr/story/10201/le-centre-georges-pompidou-nest-pas-en-phase-avec-son-temps>>

De la Villa, Rocío (6 d'octubre de 2020). «Las rechazadas del siglo XIX». *El Cultural*, pàg. 22-23.

EFE/El Diario (14 d'octubre de 2020). «El Museo del Prado retira una obra de su exposición "Invitadas" ante las dudas de su autoría». *El Diario*. [Data de consulta: 15 de novembre de 2020]. <https://www.eldiario.es/cultura/el-museo-del-prado-retira-una-obra-de-su-exposicion-invitadas-ante-las-dudas-de-su-autoria_1_6293069.html>

López Fernández Cao, Marián (2020). «“No es el Museo, es el XIX, amigo” o anímense a leer a Simone de Beauvoir». *M-Arte y Cultura Visual*. [Data de consulta: 15 de novembre de 2020]. <<https://www.m-arteyculturavisual.com/2020/10/07/no-es-el-museo-es-el-siglo-xx-amigo/>>

MAV (octubre de 2020). «Invitadas. Comunicado MAV». *M-Arte y Cultura Visual*. [Data de consulta: 13 de novembre de 2020]. <<https://www.m-arteyculturavisual.com/2020/10/14/invitadas-comunicado-mav/>>

MAV (2020a). «Invitadas. El Museo del Prado responde». *M-Arte y Cultura Visual*. [Data de consulta: 13 de novembre de 2020]. <<https://www.m-arteyculturavisual.com/2020/10/23/invitadas-el-museo-del-prado-responde/>>

Museo del Prado (2020). *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*. [Data de la consulta: 15 de novembre de 2020]. <<https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/invitadas-fragmentos-sobre-mujeres-ideologia-y/197d4831-41f1-414d-dbd5-f5fd7be4cc3f>>

Museo del Prado (2020a). «Sección 0. Bienvenida e introducción a la visita». *Invitadas. Recursos para la visita*. [Arxiu de vídeo]. [Data de la consulta: 12 de novembre de 2020].

<<https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/invitadas-recursos-para-la-visita/b63d18a1-246f-49dc-d350-a8e26c944b16?n=1#galeria>>

Nochlin, Linda (2001 [1971]). «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?» Cordeiro Reiman, Karen; Saénz, Inda (comp.) (2001). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, pàg. 17-44. Ciutat de Mèxic: Conaculta.

La 1a Biennial Hispanoamericana d'Art: l'art com a eina diplomàtica

Autora: Renata Ribeiro dos Santos

Temàtica

Exposicions i biennals

Polítiques culturals

Paraules clau

biennals; franquisme; Hispanoamèrica; diplomàcia cultural.

Descripció

En el context espanyol, quan parlem d'autarquia ens referim al període que es va iniciar als anys immediatament posteriors a la Guerra Civil, a l'inici del règim franquista, i que va durar fins a mitjans de la dècada de 1950. Durant aquest període, una combinació de factors i circumstàncies nacionals i internacionals van generar l'aïllament internacional i la (forçosa) adopció de l'autoabastiment a la península. Aquest panorama no només era present en l'àmbit econòmic, sinó que es va estendre per totes les esferes de la vida social, deixant també una profunda empremta en els àmbits de la cultura i la creativitat.

A causa de l'evident fracàs del model autàrquic –marcat per una greu crisi econòmica i pel creixent empobriment de la població– el règim va començar una progressiva moderació del grau d'intervencionisme. Això va implicar l'adopció de mesures internacionals en els anys de la postguerra que van començar a disminuir l'aïllament a què Espanya estava sotmesa.¹ En aquest context, el règim franquista va haver de buscar eines efectives per a promoure una reintegració, a més d'una rentada de cara davant la comunitat internacional.

El que es va donar a conèixer com la «política de la Hispanitat» encapçala la llista de les mesures utilitzades per a aconseguir la recuperació de les relacions amb la comunitat internacional. Aquesta política buscava millorar l'entesa entre Espanya i les seves antigues colònies d'Amèrica Llatina i va esdevenir, des de finals de la Segona Guerra Mundial, «uno de los elementos primordiales utilizados por la diplomacia franquista» (Delgado López-Escalonilla, 1988, pàg. 111). De sobte, el règim es va dedicar a buscar i difondre llaços i similituds històriques i culturals, intentant unir Espanya i les nacions hispanoamericanes amb la intenció de convocar aliats que l'ajudessin a trencar la situació d'incomunicació imposada per la comunitat internacional. Així mateix, tenir el beneplàcit de les joves i pròsperes nacions hispanoamericanes comportava altres beneficis: donava al règim dictatorial un cert aire de modernitat i intentava tancar files amb els països llatinoamericans, allunyant-los de l'estratègia política panamericanista promoguda llavors pel Govern dels Estats Units.

L'òrgan institucional encarregat de planificar i executar la política de la Hispanitat va ser l'Institut de la Cultura Hispànica (ICH) creat el 1945. El ventall d'iniciatives que va desplegar aquest organisme el va convertir en una important font propagandística entre Espanya i Llatinoamèrica. Ocupant un lloc destacat entre totes les activitats impulsades per l'ICH, trobem la realització de les Biennals Hispanoamericanes d'Art. Aquests esdeveniments van representar metafòricament una frontissa entre el període autàrquic i una nova etapa que pregonava una suposada obertura liberalitzadora i cosmopolita, a l'inici de la dècada de 1950.



Francisco Franco i Carmen Polo a la inauguració de la 3a Biennal Hispanoamericana d'Art a Barcelona, 1955.

Font:

https://soymenos.files.wordpress.com/2012/01/franco_inaugura_iibha_bcn_1955.jpg

En la simbòlica data del 12 d'octubre de 1951 –el Dia de la Hispanitat i V Centenari del Naixement d'Isabel la Catòlica i Cristòfor Colom– es va inaugurar a Madrid la 1a Biennal Hispanoamericana d'Art amb la presència dels cossos diplomàtics autoritzats; de Joaquín Ruiz-Jiménez, llavors ministre d'Educació Nacional i exdirector de l'ICH; i del mateix Francisco Franco. L'esdeveniment va estar obert a les seves quatre seus principals (el Museo Nacional de Arte Moderno, part del Museo Arqueológico, el Palacio de Exposiciones del Retiro i el Palacio de Cristal) fins al dia 24 de febrer de 1952. Posteriorment, es traslladaria a Barcelona, amb el títol *Exposición Antológica de la 1.ª Bienal Hispanoamericana de Arte*, on es va clausurar amb un èxit redoblat el 27 d'abril de 1952.

El discurs d'inauguració, pronunciat per Ruiz-Jiménez, va deixar clara la voluntat del franquisme de prendre una altra direcció per a la seva política cultural, afirmant que «por lo que toca a la creación de la obra artística, el Estado tiene que huir de sus escollos, que no son sino los reflejos de la eterna política dentro del problema que ahora nos ocupa: el indiferentismo agnóstico y la intromisión totalitaria». Afegia també que l'obra d'art autèntica en aquell moment històric hauria de prendre dues direccions: «Estimular el sentido histórico, esto es, la ubicación del artista en el tiempo actual huyendo de todo engañoso tradicionalismo formalista» i, d'altra banda, «fortificar el sentido nacional, huyendo de todo falso universalismo, de toda provinciana admiración por lo que se hace fuera de la patria. Lo cual no representa, ni mucho menos, desviar a los artistas de las corrientes universales del arte, sino tan sólo procurar estar atentos a sus valores propios.» (Ruiz-Jiménez cit. per Cabañas Bravo, 1996, pàg. 983-984).

No hi ha dubte que la 1a Biennal Hispanoamericana va tenir profundes implicacions polítiques i diplomàtiques i es va veure afectada per altres consideracions, a més de les purament artístiques i culturals. No obstant això, cal tenir en compte que va ser un dels esdeveniments artístics espanyols més rellevants i transcendents del segle xx. Aquesta importància es deu, entre altres motivacions, al fet que la cita va marcar un tímid inici del reconeixement de l'art contemporani espanyol a escala mundial i l'alineació d'Espanya amb el sistema de l'art internacional.

Analitzem breument la participació espanyola en el certamen, sense considerar els enviaments de les nacions llatinoamericanes, que mostraven particularitats i implicacions diferents. És de suposar que, en una Espanya marcada per un llarg període d'academicisme i en què els principals artistes d'avantguarda eren a l'exili i eren ideològicament contraris al règim franquista, la 1a Biennial Hispanoamericana no es va llançar cap a la promoció de l'art modern i contemporani. Més aviat el que es va fer va ser una proposta eclèctica, on s'equilibrava l'art més acadèmic amb altres corrents renovadors i modernitzants. Aquesta postura s'entén perfectament si tenim en compte que l'art acadèmic – que havia copat pràcticament tot l'art espanyol durant dècades, amb una forta influència en l'àmbit artístic institucional– no podia veure's desatès pel règim. Al mateix temps, la necessitat de captar l'art més modern i jove com a propaganda modernitzadora per a Espanya va provocar que a les bases de la convocatòria s'inclogués el següent criteri: «En la selecció de obras se dará preferencia a las expresiones artísticas que correspondan a unos conceptos estéticos actuales» (Cabañas Bravo, 1996, pàg. 389).

Amb l'objectiu de rastrejar i possibilitar la participació d'artistes espanyols provinents de racons molt diferents, es va dissenyar un complex sistema de selecció que comptava amb mostres preparatòries regionals, convocatòria general i concursos i invitacions personals. En la pràctica, i en síntesi, el que va succeir va ser que els artistes més coneguts –que treballaven gairebé tots a Madrid o a Barcelona– van ser convidats personalment, mentre que els menys coneguts d'altres territoris de la península van haver de presentar-se al Jurat de Selecció Central.

Finalment, el que es va veure a la selecció espanyola va ser una exposició enorme i dispar, un efecte potenciat en part per l'objectiu polític d'obtenir un èxit numèric i també pel mateix entorn espanyol, enfrontat entre l'art «vell» i el «nou». La mostra representava un criteri selectiu indefinit, marcat per una representació qualitativa dispar que agrupava les tendències més dissímils i els artistes sota el mateix paraigua, intentant aconseguir tothom.

Pel que fa als premis del certamen, podem veure com s'opta clarament pel que és «jove i modernitzant», guardonant a artistes que, encara que no representin el més avantguardista de l'art dels anys cinquanta, estaven a l'extraradi del panorama fins a aquelles dates. El premi de pintura espanyola es va atorgar a Daniel Vázquez Díaz (Madrid, 1882-1969) i a Benjamín Palencia (Albacete, 1894-Madrid, 1980), mentre que el d'escultura va correspondre a Joan Rebull (Reus, 1899-Barcelona, 1981). Aquests premis van suscitar una sèrie de polèmiques que van ser recollides en gran part per la premsa diària. No només els corrents més acadèmics estaven en desacord amb guardonar solament les tendències de l'«art jove», sinó que fins i tot dins de l'ala dels artistes i crítics «modernitzants» hi havia qui argumentava que altres artistes eren uns representants més fidels d'aquestes noves tendències. Es referien, per citar alguns dels noms que van sonar a la premsa, a artistes com Maruja Mallo, Antoni Tàpies, Francesc García Vilella, Jorge Oteiza, Manolo Millares, Manuel Rivera o Enric Planasdurà.

D'altra banda, la Biennial també va patir una sèrie d'accions crítiques organitzades pels creadors espanyols que estaven a l'exili i per artistes hispanoamericans que compartien les seves postures. Aquests, encapçalats per Picasso, van sol·licitar als artistes que no participessin en l'esdeveniment, ja que entenien que la seva presència implicava un col·laboracionisme actiu amb el règim i també temien que les obres poguessin ser desactivades pels organitzadors, despullant-les de

qualsevol contingut que trobessin incòmode, transgressor o de protesta. Com a resposta a la «Biennal de Franco», es van organitzar «contrabiennals» des de l'exili, sent les més significatives les celebrades a París i a Ciutat de Mèxic.

Malgrat les crítiques, si ens fixem en el nombre de visitants de l'esdeveniment, l'èxit és evident: a finals d'octubre de 1951 es comptabilitzaven uns 1.000 visitants diaris, el nombre del qual s'incrementava els caps de setmana, arribant a uns 5.000 espectadors (Cabañas Bravo, 1996). Fins i tot la *Revista imágenes de NO-DO*, el noticiari setmanal del franquisme exhibit als cinemes com a preludi de les pel·lícules, va dedicar un capítol a la Biennal, titulat *Arte plástico de hoy*. Aquest suposat èxit va propiciar que l'esdeveniment tingués una curta però decidida continuïtat: la 2a Biennal Hispanoamericana es va realitzar el 1954 a la ciutat de l'Havana i, el 1955, Barcelona va acollir la tercera i última cita. Aquestes mostres van ratificar les Biennals Hispanoamericanes com la gran plataforma de propaganda cultural del règim franquista dins i fora d'Espanya.

Aquelles biennals van ser el preludi dels enviaments espanyols als grans esdeveniments artístics internacionals a partir d'aquell moment. Al principi, Espanya va continuar amb el model de delegacions eclèctiques, barrejant el que era acadèmic amb el que era jove, com per exemple a la 2a Biennal de Sao Paulo, el 1953. No obstant això, en veure que seguint aquestes pautes no s'assolien els bons resultats esperats, hi va haver un canvi d'estratègia: les seleccions es van inclinar decididament cap als corrents abstractes, que es van convertir en la seva targeta de presentació a les cites internacionals. Finalment, aquesta «arriscada aposta» va tenir les seves compensacions amb l'obtenció d'importants premis internacionals,² tornant a situar Espanya en el mapa mundial de l'art del segle xx, després de dècades en què feia la impressió que al país no es produïa res singular.

¹ L'acció internacional de més importància cap a Espanya en aquells anys va tenir lloc el 1950, quan l'Assemblea General de l'ONU revoca la mesura de repulsa diplomàtica i aixeca el veto d'ingressar a la institució, que havien estat aprovats el 1946. Aquest serà el pas previ per a l'ingrés definitiu del país en aquesta organització internacional el 1955.

² El 1955 a la 1a Biennal d'Alexandria es concedeix el 1r. i el 3er. premi de pintura a Álvaro Delgado i Luis Feito. A la 4a Biennal de Sao Paulo, Jorge Oteiza obtindria el premi màxim d'escultura. El moment culminant va arribar a la 29a Biennal de Venècia el 1958 amb els guardons rebuts per Chillida i Tàpies i la postura unànime de la crítica mundial que evidenciava la qualitat i la contemporaneïtat del Pavelló d'Espanya.

Bibliografia

Cabañas Bravo, Miguel (1996). *Política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispanoamericana de Arte*. Madrid: CSIC.

Delgado López-Escalonilla, Lorenzo (2003). «La política latinoamericana de España en el siglo xx». *Ayer. Asociación de Historia Contemporánea* (núm. 49, pàg. 121-160).

La bèstia i el sobirà: es pot censurar l'art?

Autora: Renata Ribeiro dos Santos

Temàtica

Exposicions i biennals

Paraules clau

censura; exposició; institució; museu.

Descripció

El 19 de març de 2015 s'havia d'inaugurar al [Museu d'Art Contemporani de Barcelona](#) (MACBA) l'exposició *La bèstia i el sobirà*¹. Aquell mateix dia, el seu llavors director Bartomeu Marí va anunciar que la mostra es cancel·lava a causa de la negativa dels seus comissaris a retirar una obra «inapropiada» del recorregut de l'exhibició (Peirano, 2015). D'acord amb la seva definició en el diccionari, apropiat és el que «s'adapta bé, que és proporcionat, al fi al qual és destinat» (DIEC2). El seu antònim ens porta a entendre que l'obra assenyalada pel director no s'adequava a determinada condició o necessitat del museu, o bé de l'aparell que el gestiona i dissenya i en programa les activitats.

A l'hora marcada per a la inauguració es va realitzar una concentració enfront de les portes del MACBA, amb crícs en defensa de la llibertat d'expressió i contra les pressions polítiques i administratives que modulen el discurs cultural i de l'art. Mentrestant, els comissaris de la mostra a Espanya –Paul B. Preciado i Valentín Roma²–, emetien un comunicat alertant que:

«En aquestes circumstàncies la cancel·lació de l'exhibició és un acte de censura. (...) La decisió del director del Macba posa en perill no sols aquesta exposició en concret sinó que revela també el funcionament no democràtic d'una institució cultural pública» (Peirano, 2015).

Encara d'acord amb les definicions, censurar és exposar judici o retret en determinada situació, mentre el censor «examina (una doctrina, un llibre, etc.) per emetre'n un judici» (DIEC2, definició 1). Prenent aquestes dues declaracions com a punt de partida, reflexionem sobre la necessitat o condició a la qual no s'ajustava la citada peça –d'acord amb els criteris i amb la versió oficial transmesa pel museu–, i que va derivar en la imposició del sobtat tancament de l'exposició, un acte de censura, conforme l'expressat pels seus comissaris.

En el centre de la polèmica es trobava l'obra titulada *Not Dressed for Conquering / Haute Couture 04 Transport*. Es tractava d'una instal·lació produïda per l'artista Ines Doujak el 2010, en col·laboració amb l'artista anglès John Barker, i que forma part d'un ampli projecte anomenat *Loomshuttles / Warpaths*³. Com podem intuir pels títols triats per obra i projecte, la recerca que hi ha al darrere de la seva realització busca destapar els mecanismes d'apropiació d'elements de la mil·lenària indústria tèxtil andina, operada històricament per potències internacionals, principalment Alemanya i els Estats Units.

La peça seleccionada, i després censurada, per a la mostra del MACBA estava composta per un apartat gràfic i documental (cartells històrics de la indústria tèxtil, quadres esquemàtics, etc.) i per un grup escultòric, el gran objecte de la polèmica. L'escultura, majoritàriament elaborada amb paper maixé, representa tres personatges: un pastor alemany, Domitila Barrios de Chungara –històrica líder sindical i activista de Bolívia–, i el ja en aquell moment rei emèrit, Joan

Carles I de Borbó. Domitila de Barrios, flanquejada per les dues figures, es recolza sobre un sòl construït amb cascos militars que, al seu torn, estan dipositats sobre diversos fulls de cartó en un carro de fusta, similar als utilitzats pels recollectors de ferralla. L'obra escenifica un acte sexual entre els tres personatges, però no representa el rei practicant sexe amb la sindicalista indígena boliviana, acte que probablement seria bastant menys controvertit. A l'escultura la sindicalista indígena boliviana sembla sodomitzar el rei, mentre que el gos fa el mateix amb ella. En una excel·lent reflexió, Eloy Fernández Porta (2015) qüestiona el «gran consens» sobre la humiliació implícita en la posició d'aquell que és penetrat, argument que, en bona part, va alimentar la polèmica sobre l'obra. De manera que podríem dir que l'obra destorba no sols per la seva evident crítica cap a la colonialitat sinó també, o potser sobretot, per qüestionar els rols i estereotips de gènere, friccionant la masculinitat normativa, realitzada a més, en la representació d'una figura pública.



Visitants observant l'obra *Not Dressed for Conquering / Haute couture 04 Transport* d'Ines Doujak i John Barker.

Font: <https://mgroonline.com/general/detail/9580000034292>

¹ La producció es va realitzar en coordinació entre el MACBA i el Württemberg Kunstverein de Stuttgart, institució on va ser exhibida posteriorment, entre el 17 d'octubre de 2015 i el 17 de gener de 2016, amb un lleuger canvi en el títol: *The Beast and is the Sovereign*.

² L'equip de comissaris va incloure també els alemanys Iris Dressler i Hans D. Christ.

³ A més de l'obra d'Ines Doujak i John Barker, la mostra estava integrada per obres d'Efrén Álvarez, Ángela Bonadies i Juan José Olavarria, Peggy Buth, Martin Dammann, Juan Downey, Edgar Endress, Oier Etxeberria, León Ferrari, Eiko Grimberg, Masist Gül (presentat per Banu Cennetoğlu i Philippine Hoegen), Ghasem Hajizadeh, Jan Peter Hammer, Geumhyung Jeong, Glenda León, Julia Montilla, Rabih Mroué, Ocaña, Genesis Breyer P-Orridge, Prabhakar Pachpute, Mary Reid Kelley, Jorge Ribalta, Hans Scheirl, Wu Tsang, Stefanos Tsivopoulos, Yelena Vorobyeva i Victor Vorobyev, i Sergio Zevallos.

Bibliografia

Agència EFE (22 de març de 2015). La obra de la austríaca Ines Doujak «Not dressed for conquering» puede ya contemplarse en el Macba [arxiu de vídeo]. [Data de consulta: 22 d'octubre de 2020]. <<https://youtu.be/tam63ijv5dm>>

Bosco, Roberta (18 de març de 2015). «El rechazo de una escultura en el Macba desata polémica y protestas». *El País*, s.p. [Data de consulta: 19 de juny de 2020]. <https://elpais.com/ccaa/2015/03/18/catalunya/1426673784_712875.html>

Díaz-Guardiola, Javier (20 de març de 2015). «Los comisarios de “La bestia y el soberano” acusan al director del MACBA de mentir y censurar». *ABC Cultural*. [Data de consulta: 22 d'octubre de 2020]. <<https://www.abc.es/cultura/cultural/20150319/abci-macba-bestia-soberano-polemica-201503191201.html>>

DIEC2. *Diccionario de la lengua catalana de l'Institut d'Estudis Catalans* (2a ed.). [Data de consulta: 26 de novembre de 2020]. <<https://dlc.iec.cat/>>

Fernández Porta, Eloy (2015). «En torno a la obra de Inés Doujak y “el caso MACBA”». *Jot Down*. [Data de consulta: 22 d'octubre de 2020]. <<https://www.jotdown.es/2015/04/en-torno-a-la-obra-de-ines-doujak-y-el-caso-macba/>>

Marzo, Jorge Luis (2016). «La exposición “La bestia y el soberano en el MACBA”. Crónica de un cortocircuito anunciado». *Anuario del Departamento de Historia del Arte*, UAM 26, pàg. 11–20. [Data de consulta: 19 de juny de 2020]. <<https://revistas.uam.es/anuario/article/view/5754>>

Peirano, Marta (19 de març de 2015). «Las cinco claves del Escándalo del MACBA». *El Diario*, s.p. [Data de consulta: 26 de novembre de 2020].
<https://www.eldiario.es/cultura/politicas_culturales/claves-escandalo-macba_0_368163341.html>

La Biennial de l'Havana: l'art del Tercer Món a la vitrina

Autora: Renata Ribeiro dos Santos

Temàtica

Exposicions i biennals

Paraules clau

biennals; art contemporani; geopolítica; Tercer Món; art global.

Descripció

Les biennals d'art, cites que avui es consideren fonamentals en la circulació i la legitimació de l'art, van iniciar-se amb la 1a Exposició Internacional d'Art de la ciutat de Venècia, el 1895. En aquell primer esdeveniment italià –llavor del que és l'actual Biennial de Venècia–, l'únic espai expositiu va ser el Palazzo delle Esposizioni on es van exposar obres d'artistes italians i també de creadors estrangers. No obstant això, aviat es va observar la necessitat d'ampliar els llocs d'exposició, principalment a causa de la voluntat que hi hagués més espai pels artistes estrangers (i d'aquesta manera, potser, atraure indirectament més interès pels italians).

Va ser així com a partir de 1907 es va autoritzar la construcció dels primers pavellons nacionals dins l'espai dels Giardini i, des de la setena edició, la mostra es va organitzar en aquests pavellons. Actualment, després de més de 120 anys, aquesta estructura no ha canviat malgrat les crítiques i els intents de modernitzar el model. Tanmateix, convé assenyalar que els pavellons nacionals construïts dins del recinte oficial de la Biennial –els Giardini i després, en la seva ampliació, a l'Arsenale– en gran part reflecteixen la situació geopolítica mundial, és a dir, la majoria de les nacions que tenen un espai fix a la cita veneciana són aquelles considerades riques o desenvolupades, l'anomenat Primer Món. Aquest fet condueix a l'evident consideració que la majoria de les obres i artistes representats en aquesta gran vitrina de l'art modern i contemporani són artistes provinents d'aquests territoris.

La cita veneciana va ser durant dècades l'únic certamen d'aquest tipus, consolidant el seu prestigi i concentrant gran part de l'exhibició de l'art occidental i també influent amb el seu model els altres esdeveniments expositius que anaven apareixent gradualment. La propera biennial significativa apareixerà el 1951, quan se celebri la 1a Biennial de São Paulo. Aquest esdeveniment va intentar, amb notable èxit, ser un centre catalitzador a l'hemisferi sud de l'art modern occidental, basant-se en un primer moment en el model venecià d'enviament per països i centrat en la producció de l'art occidental ja fortament consolidat.

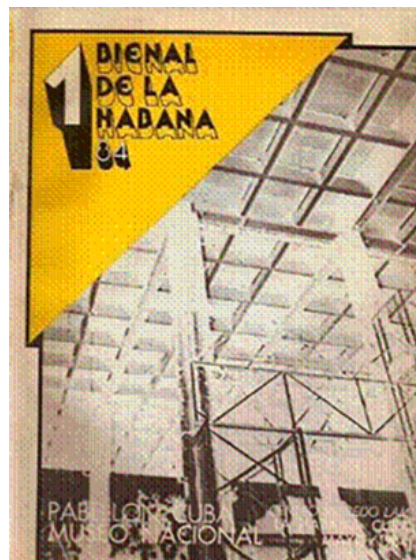
Des de la segona meitat del segle xx, diversos canvis en el panorama internacional d'ordre polític, econòmic i social van impulsar el desplaçament de l'interès del centre –llegiu Europa i els Estats Units– cap a aquelles regions que en aquells moments es trobaven als marges. Esdeveniments com el gradual procés de descolonització a l'Àfrica des del final de la Segona Guerra Mundial; el retorn als règims democràtics en països de diferents regions –com Amèrica Llatina, Espanya i Portugal– a partir dels anys setanta i vuitanta; la caiguda del mur de Berlín el 1989 i el gir dels règims comunistes de l'Est cap al capitalisme, van formar un poderós conjunt d'esdeveniments que van desembocar en la culminació del procés de globalització. Un procés que es veurà reflectit en tots els àmbits socials i culturals i també, evidentment, en les formes de producció i consum de l'art.

A partir d'aquesta ampliació del model capitalista globalitzat en l'àmbit de l'art, «la idea de que toda ciudad, fuera cual fuera su ubicación en el mapa geopolítico, podía actuar como un *hub* (punto de intercambio o centro de distribución del

tráfico) internacional empezó a ser un tema recurrente» (Guasch, 2016, pàg. 149). A més, es comença a posar l'accent en la discussió de la producció cultural i artística de les perifèries que va portar a un creixement exponencial d'esdeveniments dedicats a l'exposició d'obres realitzades en aquestes latituds, organitzant-se exposicions, fires i biennals tant als països del nord (central) com del sud (perifèric).

Mogut per aquest impuls, el Centre d'Art Contemporani Wifredo Lam, fundat el 1982 a la ciutat de l'Havana, comença a dissenyar un esdeveniment capaç de difondre els èxits creatius de l'anomenat Tercer Món (nacions perifèriques o subdesenvolupades). Per a aquesta empresa, van dur a terme un extens treball d'investigació sobre el desenvolupament de les manifestacions culturals i artístiques de regions i grups perifèrics, partint d'un vast fons documental i realitzant també investigacions locals molt properes als estudis antropològics, on investigadors i comissaris buscaven a les fonts primàries els artistes i les tendències per programar el seu esdeveniment.

El resultat d'aquest dur treball va ser la inauguració de la 1a Biennial de l'Havana el 1984. Va ser la primera mostra d'art contemporani que va aconseguir establir-se fora de l'eix Europa/Estats Units, els que triaven fins llavors què s'havia d'exhibir de manera global. A més, fugia de models de biennals com les de Venècia i São Paulo –les dues grans cites fins aquell moment– perquè no se centra en els artistes i les tendències establertes en l'espectre hegemònic/occidental, buscant alternatives a les representacions i als enviaments nacionals.



Cartell de la 1a Biennial de l'Havana, 1984, i portada del catàleg general de la 2a Biennial de l'Havana, 1986.

Font:

<https://www.redalyc.org/jatsRepo/4980/498057600005/html/index.html>

Si bé és cert que en la primera edició de 1984, la cita havanera no va incloure artistes de totes les latituds del globus, el desig d'obrir un espai de representació per a l'art perifèric i descentrat va ser latent des de la seva concepció i, posteriorment, es va concretar en el segon certamen l'any 1986.

La primera edició de la Biennial del 1984 es va centrar en artistes d'Amèrica Llatina i el Carib (gairebé 2.000 obres de 800 artistes), tot i que la seva intenció global es mostrava present des dels seus inicis. Segons el document fundacional del Centre Wifredo Lam, les atribucions i funcions de la Biennial serien:

El estudio y promoción de la obra de Lam como expresión universal del arte contemporáneo, la promoción internacional de la obra de artistas de Asia, África y América Latina, el fomento de actividades internacionales para establecer redes de cooperación, y la promoción de las manifestaciones contemporáneas de artistas cubanos (Centre Wifredo Lam, 1983, cit. per Rojas-Sotelo, 2011, pàg. 164).

Seguint aquests pressupostos, la segona edició de 1986 va sumar a les obres d'artistes d'Amèrica Llatina produccions provinents d'Àsia, Àfrica i Orient Mitjà, en una altra cita amb números grandiosos: es van exhibir gairebé 2.400 obres de 690 artistes de 57 països. La tercera edició de 1989 també comptarà amb artistes d'origen o residència a Europa i els Estats Units. A partir d'aquesta tercera cita, es decideix eliminar la divisió per països i el caràcter competitiu amb la desaparició dels premis. Des de llavors, cada edició s'estructuraria al voltant d'un concepte de reflexió que per a l'equip curatorial representava un tòpic d'interès en el debat internacional de l'art contemporani. Aquesta estructura continua funcionant actualment.

La 3a Biennal es considera una de les exposicions més importants del segle xx en l'àmbit global i la primera a assolir aquesta rellevància fora de l'eix euroestatunidenc. L'equip curatorial format per Gerardo Mosquera, Lillian Llanes i Nelson Herrera va seleccionar uns 300 artistes de 41 països d'Àsia, Amèrica, Àfrica i Europa que, sota el concepte de *Tradició i contemporaneïtat*, van exhibir més de 850 obres organitzades per nuclis i exposicions.

Un altre punt d'inflexió important d'aquesta mostra va ser la realització d'una nombrosa sèrie d'exposicions paral·leles, trobades, *workshops*, entre altres activitats, que buscaven discutir i redefinir el paper de la cultura i de l'art perifèrics en aquell context d'obertura multicultural i d'irrupció de les teories postcolonials i decolonials. Per fer-se una idea de la importància i de la profunditat d'aquelles discussions, molts autors van escriure per al catàleg de la mostra com Roberto Segre, Juan Acha, Frederico Moraes i Rashid M. Diab, noms fonamentals per a la sistematització històrica i la inclusió de les cultures perifèriques en l'àmbit global.



Portada del catàleg de la 3a Biennal de l'Havana. Centre Wifredo Lam, l'Havana, Cuba, 1989.

Font: <http://amlatina.contemporaryand.com/es/editorial/displacements-in-exhibitions-discourses>

Entre les peculiaritats propositives de la 3a Biennal de l'Havana hi havia l'interès pels artistes que produïen des dels marges –com s'ha mencionat anteriorment–, fet que la distanciava enormement de les apostes que es feien a Venècia i São Paulo. Així mateix, a diferència dels projectes curatorials que distingien o desplaçaven els artistes perifèrics a altres contextos o que se'ls assignava una quota de participació –com va succeir a la famosíssima exposició *Magiciens de la terre* realitzada també el 1989–, el que es va buscar fer a l'Havana va ser inserir l'art tercermundista en el context de la història de l'art occidental, reivindicant la presència dels artistes perifèrics en condició d'igualtat amb els artistes hegemònics estatunidencs o europeus.

Els organitzadors de la Biennal de l'Havana creien que el coneixement de l'art de les zones perifèriques i relegades ajudaria a revertir el pensament colonial que es reflectia en imatges estereotipades del Tercer Món. Mentrestant, en comptes d'adoptar una postura militant antioccidental, el que la Biennal proposava era una mena de pensament cultural i artístic globalista que «buscò dissoldre ese frente diferenciado en una narrativa artística común de raigambre occidental» (Piñero, 2014, pàg. 176). Per tant, van buscar cartografiar l'art tercermundista de manera crítica i no homogeneïtzant, sense intentar crear un nou rètol per a aquesta producció, que era una de les trampes on es podia caure. Per contra, van buscar reterritorialitzar els espais proveïts per a l'art, a través d'una narrativa de representació que trencava l'encapsulament dels artistes perifèrics, reintegrant-los a la història de l'art modern i contemporani.

També cal tenir en compte que, com en pràcticament tots els grans esdeveniments expositius i, concretament en el cas cubà, dibuixar una cita tercermundista responia també a factors extraartístics. L'estratègia política del Ministeri de Cultura cubà intentava, d'una banda, ressituar Cuba a l'escenari internacional davant la imminent desaparició de l'URSS amb la consegüent fi del suport soviètic a l'illa i, d'altra banda, posicionar l'Havana com a centre del mapa del Tercer Món, almenys en la defensa dels aspectes culturals d'aquest espai. Per aquest motiu, el panorama artístic presentat a la Biennal estava alineat amb el de les solidaritats polítiques del règim cubà.

La Biennal de l'Havana, en particular els pressupostos conceptuals ben reeixits de la tercera edició, va ajudar a establir les bases i canviar el paradigma de les anomenades *exposicions globals*. Un cop entrada la dècada de 1990, l'organització d'exposicions d'art que buscava reacomodar l'espai per a la producció que abans havia estat bandejada serà cada vegada més nombrosa. Comença a entendre's que establir a aquest «altre» visible i incorporar-lo a l'escena artística i cultural implica noves concepcions de programes artístics i esdeveniments culturals on sigui possible promoure la circulació de les diferències.

El creixent interès, i també la circulació d'idees i la consagració de l'esdeveniment cubà, va servir com a vitrina i trampolí perquè els artistes tercermundistes anteriorment relegats guanyessin espai i prestigi en els principals esdeveniments internacionals. Aquests artistes sovint aconsegueixen accedir al *mainstream* dels centenars de fires i biennals actuals, on, per justificar el discurs, molts cops

incongruent amb les quotes de correcció globalitzant, en diverses ocasions s'utilitza la superexposició d'un artista no occidental per a reivindicar-ne el caràcter multicultural i d'alteritat.

Bibliografia

Guasch, Anna Maria (2016). *El arte en la era de lo global, 1985-2015*. Madrid: Alianza Forma.

Piñero, Gabriela A. (2014). «Políticas de representación/políticas de inclusión. La reactualización del debate de lo latinoamericano en el arte durante la primera etapa de la globalización (1980-1990)». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (vol. xxxvi, núm. 104, pàg. 157-186).

Ribeiro dos Santos, Renata (2018). «Exposiciones de arte global como idearios de redefinición geopolítica y social a finales del siglo xx». *Revista Humanidades* (núm. 8, pàg. 1-27). [Data de consulta: 22 d'agost de 2019].
<<https://doi.org/10.15517/h.v8i2.33672>>

Rojas-Sotelo, Miguel (2011). «The Other Network: The Havana Biennale and the Global South». *The Global South* (vol. 5, núm. 1, pàg. 153-174).

Valle Lantarón, Rubén del; Herrera Despaigne, Maribel (2009). *Bienal de La Habana para leer. Compilación de textos*. Valencia: Universitat de València / Centro Wifredo Lam.

La Cátedra Arte de Conducta: educació, art i societat

Autora: Renata Ribeiro dos Santos

Temàtica

Obres d'art i projectes artístics

Paraules clau

educació; ús social de l'art; art de conducta.

Descripció

L'artista Tania Bruguera (l'Havana, 1968) tancava el 2003 una intervenció a la Casa de les Amèriques de l'Havana, amb la següent frase: «¿En vez de meter otros mundos en el arte, por qué no meter el arte en el mundo?». Aquesta declaració defineix en certa manera un dels seus projectes, anomenat Cátedra Arte de Conducta, desenvolupat entre el 2002 i el 2009. Aquest treball, que oscil·la entre obra d'art i projecte pedagògic, és probablement menys conegut que algunes de les seves controvertides *performances*, però conté importants discussions sobre els fonaments de l'art en l'educació i la inclusió de l'art en el teixit social.

Segons relata l'artista (Finkelpearl, 2013, pàg. 181-182), l'origen de la creació de la *Cátedra* va ser la decepció que li va produir la recepció de la seva obra a la *Documenta 11* de 2002, en què no va aconseguir que el públic assistent establís una relació prolongada en el temps amb la seva proposta. A això es va afegir la desil·lusió en constatar que l'objectiu dels artistes cubans era l'èxit internacional, i el qüestionament de les condicions i mètodes d'ensenyament de les arts. Tot això va contribuir al desig de forjar una proposta centrada en l'ús social de l'art que es desenvolupés a través d'estructures polítiques com l'educació (Finkelpearl, 2013, pàg. 183).

Tot i que el projecte qüestionava el sistema educacional formal cubà, és important tenir en compte que es va dur a terme en col·laboració i acollit per l'Instituto Superior de Arte (ISA), però de forma extraoficial, funcionant en paral·lel a la formació reglada. L'ISA és la principal institució de formació superior en estudis artístics de l'illa. Pràcticament tots els noms d'artistes cubans que transiten per les grans sales d'exposicions avui dia van passar per les seves aules: Belkis Ayón, José Bedia, Wilfredo Prieto, Reynier Leyva Novo, Carlos Garaicoa i Kcho, per citar-ne alguns. En la mateixa línia, Tania Bruguera també es va graduar el 1992 en aquesta institució i allà va continuar com a docent fins al 1996. Per a aquest projecte va comptar amb la complicitat de la degana de l'ISA i amb una relativa però àmplia autonomia, que l'artista va assegurar-se en reclamar la denominació de «cátedra» (Finkelpearl, 2013, pàg. 186).

Sota la seva direcció, la *Cátedra* va desenvolupar un programa d'estudis basat en la *performance*, l'art d'acció i l'art processual, seguint la línia del ventall poètic de Tania Bruguera. Tal com passaria amb altres projectes desenvolupats per l'artista cubana, la seva seu física va ser la seva pròpia casa al número 124 del carrer Tejadillo, a la ciutat de l'Havana. En el transcurs del projecte, es van dur a terme una sèrie de propostes educacionals –tallers, classes, reunions i intervencions públiques– amb la intenció de funcionar com un nucli centralitzador d'estudi, discussió i producció per a joves cubans relacionats amb les disciplines artístiques. La *Cátedra* va ser freqüentada majoritàriament per artistes plàstics i visuals, estudiants o graduats, però també va donar cabuda a historiadors de l'art, així com a qualsevol persona que demostrés tenir habilitats artístiques. La selecció d'estudiants es realitzava mitjançant la revisió dels seus portafolis, exàmens i entrevistes a càrrec d'un comitè internacional de professionals del món de l'art escollits per Bruguera.

En la dimensió experimental educativa del projecte, la comissària cubana Magaly Espinosa va escriure: «Lo más interesante que ha generado su experiencia es cómo ha devenido de proyecto pedagógico en un espacio artístico, el más activo y experimental de los que existen actualmente en el país» (Espinosa, 2009, pàg. 10). En la mateixa línia, Claire Bishop, en un text que tracta sobre projectes pedagògics duts a terme per artistes i comissaris en els anys 2000, situava la *Cátedra Arte de Conducta* com la primera i probablement la iniciativa més llarga d'aquella dècada. A més, Bishop apunta que la proposta de Bruguera era «una escuela de arte concebida como una obra de arte» (2012, pàg. 245), assenyalant una de les característiques que van definir el projecte: esborrar els límits entre l'art i l'educació. Tanmateix, Bishop també ha suggerit que la dimensió formal és important perquè alguna cosa s'entengui com una obra d'art. En particular, planteja que ha d'estar acabada i no en procés, és a dir, ha de «ser comunicable d'alguna manera, més que existir com pura presència». Per aquest motiu considera que la naturalesa com a obra d'art de la *Cátedra* es va manifestar especialment en la seva presentació a la Biennial de l'Havana el 2009 (Finkelpearl, 2013, pàg. 205).

Gerardo Mosquera, crític d'art molt proper a les activitats de Bruguera i del projecte, va afirmar que la *Cátedra Arte de Conducta* va ser l'únic espai educatiu llatinoamericà dedicat a l'art d'acció. Analitzant les diferents activitats que s'hi van desenvolupar, es preguntava: «¿Fue la *Cátedra* arte o una acción social, educacional y pedagógica muy eficaz, muy necesaria y bien dirigida?» (Mosquera, 2009, pàg. 31). Pregunta a què, probablement, Tania Bruguera contestaria: «La *Cátedra* va ser art de conducta». En qualsevol cas, des del seu punt de vista, «l'estatut de l'art no hauria de ser una condició definitiva; hauria de ser una condició transicional, en la qual s'entra i de la qual se surt» (Finkelpearl, 2013, pàg. 199).



Imatge dels membres/estudiants de la *Cátedra de Arte de Conducta* al taller de Claire Bishop a l'Havana, 2007.

Font: http://www.taniabruguera.com/cms/files/groupshot1-1_1.jpg

L'artista va crear alguns conceptes que ajuden a definir les pràctiques que es van proposar i realitzar a la *Cátedra*. «Art de conducta» va ser un d'aquests termes i el fonamental, si pensem que va ser utilitzat com a títol per al projecte. La pàgina

web del projecte proporciona la següent definició: és l'art que «trabaja con la reacción y la conducta que crea en los que presencian y participan en la obra, dando origen a un proceso donde el público se transforma en ciudadano».

És fonamental entendre que aquesta denominació es refereix críticament a les escoles de conducta existents a Cuba. Són institucions que funcionen com una mena de reformatoris per a nens i adolescents que tenen algun problema de comportament social, menors que presenten dificultats per a adaptar-se i complir les normes establertes per l'ordre social. El 2014 el director cubà Ernesto Daranas va estrenar la pel·lícula *Conducta*, que explica el funcionament d'aquestes institucions alhora que els dedica una subtil però decidida crítica.

Així doncs, la *Cátedra* va funcionar com un espai pedagògic dedicat a la discussió i elaboració de pràctiques artístiques que incitaven a establir relacions directes entre artistes, realitat i ciutadania i que, a més, facilitessin la incorporació de diferents subjectes en el teixit social. Per a assolir aquests objectius, es va dissenyar una proposta pedagògica oberta i flexible, basada en la impartició de tallers setmanals a la seu de la *Cátedra*, o en qualsevol altre punt de l'entramat urbà de l'Havana escollit per cada docent.

A càrrec dels tallers, va haver-hi personalitats que procedien de diferents àrees del coneixement i de diferents països: artistes, comissaris, advocats, arquitectes, científics, exreclusos, matemàtics, ballarins, etc. El que unia els docents convidats era que la seva selecció va ser realitzada directament per Bruguera. Per la *Cátedra* van passar noms tan diversos i fonamentals com els de l'artista cubà Carlos Garaicoa, els professors Aleš Erjavec i Thierry de Duve, el crític cubà Gerardo Mosquera, els artistes espanyols Dora García i Antoni Muntadas, la crítica i teòrica Claire Bishop, l'artista Rirkrit Tiravanija i el crític i teòric Nicolas Bourriaud. Les sessions dels tallers van ser tan variades com els seus professors: lectures, treballs al carrer, visites a espais públics i de convivència, menjars, sopars, rituals, celebracions, etc.

Oficialment, cada any, la *Cátedra* acceptava vuit estudiants nous i la seva formació durava dos anys. Ingressava també un integrant –normalment de la carrera d'Història de l'Art– que es dedicava a registrar les discussions dels tallers, intentant incentivar una escriptura acadèmica que fos més propera i sensible a la producció d'art. A més dels alumnes matriculats, a les sessions acudien molts graduats d'anys anteriors. Finalment, els tallers estaven oberts a tot el públic i no existien controls d'assistència ni avaluacions. Aquesta llibertat de participar i involucrar-se en el projecte creava un entorn de col·laboració i integració entre els alumnes en què feia «la impresión de que cada uno está desarrollando su trabajo en tándem con los demás» (Bishop, 2009, pàg. 26).

En els tallers setmanals es presentaven els continguts proposats per cada docent, es realitzaven discussions profundes i llargues i, com a part fonamental del projecte pedagògic, es desenvolupaven tutoritzacions o orientacions «no formals». Els estudiants presentaven als convidats els seus projectes artístics, que eren analitzats i discutits minuciosament per tots els presents. Els objectes, obres i accions nascuts d'aquests projectes van ser exhibits en diferents exposicions i activitats promogudes des de la *Cátedra*. En finalitzar els dos anys de formació, aquells artistes/estudiants graduats rebien un certificat de postgrau en Art de Conducta i als no graduats se'ls donava un diploma d'extensió universitària.

Per entendre el tipus de propostes elaborades des de la *Cátedra Arte de Conducta* repassem el projecte proposat pels artistes Luis Gárciga i Miguel Moya. Els seus treballs tracten el que Magaly Espinosa (2009) anomena «arte de inserción social». La conducta social és el motor principal de la feina dels artistes que l'utilitzen com a desencadenant en el procés d'investigació sociològica i etnogràfica. A partir del que troben en una investigació prèvia, utilitzen les bretxes obertes en el context social com a espai processual per a la creació de l'obra.

El seu projecte *Reporte de ilusiones* (2003-2004) va consistir en l'oferta d'un servei fotogràfic per als veïns del Centro de Desarrollo de las Artes Visuales a La Habana Vieja. Els fotografiats feien una sol·licitud als artistes, on indicaven si volien que la imatge fos manipulada incloent persones relacionades amb la seva família, que per qualsevol motiu (immigració, exili, missió, mort) ja no estaven amb ells. També era possible incloure altres personatges històrics o públics que els interessessin. Així mateix, es podia sol·licitar la manipulació de l'espai físic de la imatge: el «client» podria ser traslladat a una altra ciutat, monument o moment històric que encaixés amb les seves il·lusions.



Algunes fotografies realitzades i manipulades en el projecte *Reporte de ilusiones* (2003-2004) dels artistes Luis Gárciga i Miguel Moya. A la imatge de baix a l'esquerra es pot veure la reunió per al lliurament de les fotografies emmarcades.

Font:

<https://cubanvideoarchive.files.wordpress.com/2012/01/reportedeilusiones.jpg>

Les fotografies –la inicial i la modificada–, acompanyades d'un petit text al peu que recollia les peticions, van ser recopilades pels artistes en un CD. No es va realitzar cap exposició amb les imatges obtingudes. L'acció final va ser el lliurament d'una còpia de les fotografies manipulades, emmarcades segons el gust dels clients, en una gran reunió col·lectiva a La Habana Vieja.

A *Reporte de ilusiones* els artistes van treballar amb aspectes molt sensibles per a la ciutadania cubana que, com planteja Magaly Espinosa (2009), desdoblen la realitat sense la necessitat de recórrer a metàfores o alegories que la justifiquen. N'hi ha prou amb les imatges i amb el «reporte de ilusión» escrit pel fotografiat

per a plasmar l'absència existent en pràcticament totes les famílies cubanes o que es pugui deduir que un dels desitjos latents en la població de l'illa és la possibilitat de moure's lliurement.

En aquest projecte, així com en altres realitzats des de la *Cátedra*, el caràcter testimonial guanya un paper d'extrema rellevància. Sobretot, perquè duen a terme una feina documental sobre la consciència de la quotidianitat rarament treballada sense lligams ni pressions institucionals, buscant els possibles intersticis dins de l'espai institucional de l'oficialitat cubana. Cal tenir en compte que a Cuba l'oficialitat estatal s'expandeix pràcticament en totes les direccions i l'art de conducta és, segons Tania Bruguera, un art útil¹ capaç de trobar bretxes per a moure's i operar.

¹ «Art útil» és un altre dels conceptes desenvolupats per Tania Bruguera, implementat principalment en l'Associació d'Art Útil fundada el 2011 i que s'origina de l'experiència de la *Cátedra Arte de Conducta* (vegeu el terme «Art útil» en el glossari de la pàgina principal).

Bibliografia

Bishop, Claire (2009). «Diario de La Habana: arte de conducta». *Ramona* (núm. 93, pàg. 21-26). [Data de consulta: 21 d'agost de 2019].

<<http://www.taniabruquera.com/cms/377-1-Diario+de+La+Habana+Arte+de+Conducta.htm>>

Bishop, Claire (2012). «Pedagogic Projects: “How do you bring a classroom to life as if it were a work of art?”». A: Claire Bishop. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (pàgs. 241-250). Nova York, NY: Editorial Verso.

Espinosa, Magaly (2009). «Arte de conducta. Proyecto pedagógico desde lo artístico». *Ramona* (núm. 9, pàg. 10-20). [Data de consulta: 21 d'agosto de 2019]. <<http://www.ramona.org.ar/node/27754>>

Finkelpearl, Tom (2013). *What We Made. Conversations on Art and Social Cooperation*. Durham / Londres: Duke University Press.

Mosquera, Gerardo (2009). «Cuba en la obra de Tania Bruguera: el cuerpo es el cuerpo social». A: *Tania Bruguera: en el imaginario político* (pàg. 23-35). Milà: Charta.

Ribeiro dos Santos, Renata (2015). «¿Meter el mundo en el arte? Sociedad, conducta y arte en las propuestas de Tania Bruguera». *Arte y políticas de la identidad* (núm. 13, pàg. 75-90). [Data de consulta: 30 de juliol de 2019]. <<https://revistas.um.es/reapi/article/view/250921>>

Manet i *Un bar del Folies Bergère* (1882): art com a mirall de la societat

Autora: Renata Ribeiro dos Santos

Temàtica

Obres d'art i projectes artístics

Paraules clau

pintura; vida moderna; societat.

Descripció

És possible cartografiar els profunds canvis socials, culturals i tecnològics ocorreguts en el segle XIX analitzant les obres d'art del període. Al llarg del segle es va anar gestant una nova manera de conceptualitzar, entendre i fer art, que florirà plenament en el segle posterior. El segle XIX és el moment de consolidació de la classe burgesa que, poc a poc, assumirà la posició de poder en la jerarquia social que durant llargs segles va romandre en mans de la noblesa i de l'aristocràcia. La burgesia anirà imposant els seus models, revestint antigues formes i reciclant el gust estètic, encaminant les representacions cap a les seves pròpies característiques i anhels. Les ciutats es remodelaran amb propostes urbanístiques que satisfien les necessitats de la flamant burgesia, però també condicionant-se per albergar l'enorme massa d'obers que treballaven per impulsar el procés de modernització. S'obren llargues avingudes i bulevards que, juntament amb les rotondes, articulen la ciutat i renoven el concepte del que és urbà. Al llarg d'aquestes àmplies vies, s'inauguren cafès, restaurants, cabarets i altres equipaments indispensables per saciar la inèdita necessitat d'oci d'una capa de població que cada vegada es veurà més incrementada.



Vista de l'interior del Folies Bergère a la fi del segle XIX (Rue des Archives/Tallandier).

Font: https://immobilier.lefigaro.fr/article/il-y-a-148-ans-le-laborieux-chantier-des-folies-bergere_64b5c99a-3cac-11e7-87cf-a12835191447/

Va ser en els anys finals d'aquest segle quan París es va transformar en símbol del progrés, l'art i la cultura, i es va consagrar com a capital del món i de la *joie de vivre*. L'ebullició de la ciutat era el reflex de la fi de la guerra francoprussiana que, malgrat acabar amb la derrota de França, va marcar un nou moment polític més serè per a Europa, acompanyat d'un desenvolupament econòmic que finalment atorgava més poder polític a la burgesia industrial. En aquells dies, els temples de la *joie de vivre* parisencs eren els cafès i concerts que es van multiplicar a la ciutat, amb una enorme demanda i un públic molt fidel. A principis de la dècada de 1870, funcionaven almenys 145 d'aquests establiments a la ciutat (Clark, 2004). Un dels

café concert més conegut va ser el cabaret Folies Bergère a Montmartre, que l'artista Édouard Manet (1832-1883) va captar en la seva última obra, *Un bar del Folies Bergère*, finalitzada un any abans de la seva mort prematura als 57 anys, víctima de la sífilis.



Édouard Manet, *Un bar del Folies Bergère*, 1882. Oli sobre tela, 96 x 130 cm.

Font:

https://es.wikipedia.org/wiki/Un_bar_aux_Folies_Berg%C3%A8re#/media/Archivo:Edouard_Manet,_A_Bar_at_the_Folies-Berg%C3%A8re.jpg

Localitzat en el bohemí barri de Montmartre, el Folies Bergère era una de les tantes sales de música de cabaret de l'època. Es va inaugurar el 1869 com un lloc urbà de «plaer modern», i comptava amb un programa de varietats que anava des de números d'acrobàcia –vegin-se les sabates verdes en un balanç a l'extrem esquerre superior de la tela–, fins a operetes, pantomimes i actuacions amb animals (Jones, 2019). Hem de fer algunes precisions sobre els cafè concert: eren cafès, no teatres. D'acord amb l'historiador britànic T. J. Clark (2004) aquesta distinció entre cafè i teatre es prenia molt seriosament, arribant a definir-se per llei, al principi, que en els espectacles dels cafès només hi podia figurar un cantor o còmic. Per aquest motiu, els espais dels cafès utilitzaven els mateixos elements del saló –canelobres, estàtues, etc.– per aconseguir el grau de decoració que requeria l'espectacle. Gradualment, l'Estat va anar permetent que les figurants que s'exhibien darrere del cantant es moguessin. Seguint la descripció de Clark (2004), per aconseguir l'ambient estrident, vulgar i modern dels cafès, la llum era un element fonamental. Al principi es va utilitzar la il·luminació de gas que, poc a poc, va ser substituïda en els cafès de categoria més elevada per la «resplendor de l'electricitat», un altre dels signes de la vida moderna. Es poden veure les enormes aranyes i els reflexos circulars de llum blanca que Manet recrea en el mirall d'*Un bar del Folies Bergère*.

Els cafès concert eren freqüentats tant per la classe obrera com per la burgesia i la naixent petita burgesia, però això no implicava que allí s'operés una mescla de classes socials. Més aviat, com puntualitza Clark (2004), en aquests locals s'hi establí una espècie d'acord entre les classes per escoltar les mateixes cançons. El distanciament intern s'establí pels diners: cobrament de taxes d'admissió, variació de preus de les begudes d'acord amb la posició dels seients, existència de reservats. Vegeu, per exemple, la imponent vestimenta de les senyores i els

barrets de copa que intuïm a les taules més properes a l'escenari, a la part superior esquerra del quadre de Manet, just sota els peus de l'acròbata. Hi ha algunes suposicions que indiquen que la dona vestida de blanc amb guants grocs que destaca en aquesta primera fila pogués ser Méry Laurent (Folies Bergère, s.f.). Aquesta mateixa dona, freqüentadora i musa de la nit parisenca, paradigma de les *demi-mondaine*, havia influenciat també Émile Zola en la creació de la protagonista de la seva novel·la *Nana*, un altre cant a la modernitat del segle XIX. A la dreta de la suposada Laurent, observem una dona que, amb el cap inclinat, sosté amb les seves mans enguantades uns binoculars o lents d'òpera. Aquesta figura podria ser una picada d'ullet de Manet a l'obra *La llotja* (1878), on l'artista Mary Cassatt il·lustra l'oci de la classe burgesa en el teatre, molt popular en aquells moments entre les classes més altes. Mentrestant, més interessant encara resulta evidenciar aquest diàleg artístic representacional entre els artistes pertanyents al grup impressionista, el primer grup de la història basat en la igualtat (Pollock, 2018).

No obstant això, si bé veiem reflectit en el gran mirall del quadre de Manet a tot el bulliciós, sorollós i divers públic que assistia als espectacles de varietats del Folies Bergère, el personatge central de l'obra, la cambrera que ens observa, apareix calmada, distreta i sumida en els seus pensaments. Sembla que ens mira, però si observem amb més deteniment en el reflex del mirall, podem percebre que mira cap a un cavaller que, probablement, està esperant alguna beguda o alguna altra mercaderia, d'acord amb alguns atributs que Manet associa a la jove. La perspectiva d'aquesta escena que veiem a través del mirall –que no respon a les lleis de l'òptica perquè està desplaçada cap a un costat– ha generat infinitat d'anàlisis i consideracions elaborades per intel·lectuals que van percebre en aquest suposat «error» de Manet, un signe fonamental de la revolució de la vida moderna que s'estava experimentant en aquell moment.

Per a la historiadora de l'art Griselda Pollock (2018), molt lluny d'equivocar-se, el pintor francès ha creat aquest efecte per inquietar-nos com a espectadors. Trencar les regles de la pintura era necessari per crear un art propi de la vida moderna. Així, capta l'ambigüitat del món coetani, on diversos plans comencen a conviure però sense concordar exactament. Si a això hi afegim l'actitud evasiva i la mirada buida de la cambrera, podem percebre una atmosfera que és recognoscible fins a l'actualitat, com quan en el metro o a l'autobús, fins i tot estant entre la multitud, l'individu continua estant aïllat. Així com la cambrera que es mostra indiferent enfront de la velocitat de la vida moderna, estem obligats a aïllar-nos de la multitud per fer-hi front.

Mentrestant, Pollock va més enllà en la seva anàlisi sobre l'estranya figura central de l'obra. La presència d'una cambrera era una cosa inusual a la fi del segle XIX, els homes eren els que continuaven servint les taules. Vesteix l'última moda amb una ajustada cotilla però, a diferència de les dames de l'època, no porta guants. El detall de desvestir-la dels guants delata que aquesta dona és diferent, pertany a la classe treballadora i està en el seu lloc de treball (Pollock, 2018). Espai que les dones havien començat a ocupar feia molt poc temps i que resultaria una altra de les grans revolucions de la vida moderna.

Hi ha una espècie de consens que *Un bar del Folies Bergère* és l'obra que premonitza determinats aspectes que van modelar la vida i el món que reconeixem fins a l'actualitat. El pintor troba en el cafè concert l'escenari ideal per plasmar els canvis, les revolucions i ambigüitats que van donar forma a aquest nou sentit de construir i estar en el món. No obstant això, una mateixa obra d'art,

mirada i analitzada des de diversos prismes teòrics i metodològics, ens pot brindar un enorme ventall d'interpretacions i construccions socials, com testifica *12 Views of Manet's Bar* (Collins, 1996). En el llibre, dotze autors, utilitzant mètodes de recerca que van de la semiòtica al feminisme, s'acosten a l'obra de Manet, evidenciant que en buscar noves visions per a la pintura, més que estudiar una obra aïllada es construeix història de l'art.

Bibliografia

Clark, T. J. (2004). *A pintura da vida moderna. Paris na arte de Monet e de seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras.

Collins, Bradford R. (ed.). *12 Views of Manet Bar*. Nova Jersey: Princeton University Press.

Folies Bergère. «Du 19ème au 21ème siècle...». *Folies Bergère*. [Data de consulta: 3 de desembre de 2020]. <<https://www.foliesbergere.com/fr/trois-siecles-d-histoire>>

Jones, Christopher P. (17 d'agost de 2019). «Great Paintings: A Bar at the Folies-Bergère by Édouard Manet». *Thinksheet*. [Data de consulta: 19 de novembre de 2020]. <<https://medium.com/thinksheet/great-paintings-a-bar-at-the-folies-berg%C3%A8re-by-%C3%A9douard-manet-a6f444cca167>>

Pollock, Griselda (25 de juliol de 2018). «The Modern Woman: Manet's A Bar at the Folies-Bergère». *Heni Talks* [Arxiu de vídeo]. [Data de consulta: 21 de juny de 2021]. <<https://vimeo.com/280557812>>

Polítiques culturals i ciutats: Màlaga i els seus museus

Autora: Renata Ribeiro dos Santos

Temàtica

Mediadors

Polítiques culturals

Paraules clau

turisme; museu; polítiques culturals; gentrificació.

Descripció

Un estudi elaborat a la ciutat de Màlaga el 2017 (Europa Press) situava a cinc museus de la ciutat entre els deu primers d'Espanya quant a càrrega turística, és a dir, la relació entre la venda d'entrades d'aquests equipaments i les pernoctacions dels turistes als hotels de la ciutat. El CAC Màlaga (Centro de Arte Contemporáneo), inaugurat el 2003, es trobava en el segon lloc nacional. També obert el 2003, el Museo Picasso, ocupava el tercer lloc. La filial malaguenya del Centre Pompidou, que va iniciar les seves activitats el 2015, ocupava el vuitè lloc, seguit pel Thyssen malagueny, obert el 2011. Tancava el rànquing la Fundació Picasso-Museo Casa Natal, que programa activitats culturals des de l'any 1988.



Il·lustració de Gente Corriente. Actualidad Crítica sobre Málaga que denuncia la gentrificació de la ciutat de Màlaga a causa de la seva consolidació de destinació turística.

Font: <https://transversal.at/media/uploads/2021/08/06/gc-invierno-2017-2018.pdf>

Les dades generades pel mateix estudi indicaven que la majoria dels turistes vinculava la idea de «ciutat de museus» a altres ciutats europees abans que a Màlaga. En canvi, manifestaven que la ciutat andalusa tenia millor clima i que la seva oferta museística era de les més variades (Europa Press, 2017). Aquesta varietat es refereix al fet que la ciutat alberga, d'acord amb la web Málaga Museum, gairebé quatre desenes d'instal·lacions de les més diverses tipologies, des dels importants museus d'art citats anteriorment, passant per espais dedicats a objectes etnogràfics, o a l'agricultura, fins a una peculiar franquícia del Museu de la Imaginació, ideat per dos ucraïnesos i amb instal·lacions també a Madrid i Barcelona. De manera que si els turistes encara es resisteixen a associar la ciutat amb els museus, persistint la imatge de sol i platja, no es deu a la falta d'esforç per part d'institucions públiques i privades que, en els últims anys, van propiciar que aquests espais florissin sense parar a la zona.

En una altra recerca basada en dades empíriques (García Mestanza i García Revilla, 2016), es va apuntar a una relació directa entre l'exponencial augment de turistes que van visitar Màlaga a la dècada compresa entre 2004 i 2014 amb el desembarcament de les atractives institucions museístiques a la ciutat. El terme «desembarcar» és ideal per indicar l'escassa relació d'aquests centres amb la

ciutat, en un símil amb els turistes que arriben en un creuer, passen un breu lapse de temps a la ciutat en locals adaptats als seus gustos i necessitats, abans de partir a un altre port. Diversos dels museus instal·lats a Màlaga són franquícies de grans institucions –com alguns dels exemples citats anteriorment– que reben importants quantitats de diners procedents del pressupost públic i la permanència dels quals, com denuncia la plataforma Gente Corriente (2017), es preveu per un temps determinat, solament mentre l'equipament sigui rendible. Pel que fa a les institucions dedicades a l'art, la [Collecció del Museo Ruso de San Petersburgo Màlaga](#) tanca, de moment, juntament amb el [Museo Carmen Thyssen](#) i el [Centre Pompidou](#), la llista de museus franquícia que han desembarcat a la ciutat andalusa en els últims anys.

Mentrestant, els defensors de la implementació d'aquestes institucions podrien argumentar que l'aposta pel turisme cultural amplia l'oferta d'exposicions i altres diverses activitats que programen aquests museus, la qual cosa permetria que la seva població tingués un accés a la «cultura» més gran i, per tant, a una «educació cultural». No obstant això, si reprenem el fet, abans assenyalat, que part dels museus que van desembarcar a Màlaga pertanyen a franquícies internacionals, que dialoguen poc o gens amb la realitat i amb la història de la zona i dels seus habitants, aquesta argumentació resulta bastant discutible.

La promoció i construcció d'institucions vinculades a la cultura, llegeixi's museus o centres d'art, com a detonants de processos urbanístics de revitalització i «modernització» de les ciutats –i, per tant, la seva «turistificació»–, se situa en el que fa anys es va definir com «efecte Guggenheim», utilitzant com a exemple el sonat cas de la filial del museu novaiorquès instal·lada a Bilbao. El filòsof Iñaki Esteban (2007) assenyala l'entrada en un nou moment del capitalisme tardà, que s'obria a tot el potencial globalitzador i «estetitzant» d'una societat que consumeix informació amb extrema voracitat. Esteban apuntava que quan un ornament, un equipament que inicialment no és essencial per al funcionament d'una ciutat –el museu en aquest cas–, es posa en marxa complint amb una sèrie de funcions que van més enllà del que és merament cultural (imatge i publicitat, economia i política), serviria per recuperar els «espais brossa» de les ciutats, espais que cauen en desús o es deterioren a causa de reconversions de l'activitat econòmica. En aquest sentit, el text d'Iñaki Esteban, escrit en el desè aniversari de la sucursal bilbaïna del Guggenheim, qualifica com a reeixit el seu cas, ja que, amb el seu ornament, s'ha aconseguit la creació i transmissió d'una nova condició de ciutat –moderna, nova, luxosa, erudita–, impulsant-la com a potencial destinació turística. No obstant això, quant a termes estrictament artístics –cal no oblidar que es tracta d'un museu d'art–, veus autoritzades es van aixecar en aquells anys per reflexionar de manera crítica sobre les noves relacions que es conformaven entre aquesta tipologia de museu, l'art contemporani i els públics.

Van tenir tanta importància i impacte aquestes discussions que el 2004 es va organitzar un simposi al Centre d'Estudis Bascos de la Universitat de Nevada titulat *Apreniendo del Guggenheim Bilbao*¹, i coordinat per Anna María Guasch i Joseba Zulaika. En aquest simposi professionals de diferents àrees –com el polític Jon Azúa, els artistes Andrea Fraser i Hans Haacke, l'historiador Serge Guilbaut o els historiadors i crítics d'art Lucy Lippard i Keith Moxey–, van examinar els primers anys del museu allunyant-se del discurs oficial triomfalista (Vozmediano, 2008). A la reunió es van plantejar temes com la predominança del continent (l'arquitectura, el museu) sobre el contingut (les altres tipologies artístiques, les obres) en la concepció d'aquests espais. Aquest aspecte,

juntament amb la seva gestió administrativa que cavalca entre el que és públic i el que és privat, condueix a altres disjuntives com, per exemple, la constitució d'escasses col·leccions estables, malgrat l'alt pressupost anual que acapara. En conseqüència, predominen les exposicions temporals, relacionades poc o gens amb la identitat cultural de la ciutat on s'installa el museu, ja que solen venir dissenyades des de la «seu institucional» comptant amb obres d'impacte d'artistes famosos. Aquestes mostres, ideades per atreure un nombre més gran de turistes espectadors, es desenten del context artístic local, causant molt poc impacte en la producció i en la comercialització de les seves obres (Vozmediano, 2008). Malgrat totes aquestes crítiques, l'«efecte Guggenheim» s'ha intentat imitar amb l'adopció de mesures similars i la construcció d'equipaments culturals en diferents ciutats de països de tots els continents. La mateixa fundació Guggenheim va ser sol·licitada per diverses administracions per replicar el model, iniciativa fallida en gairebé tots els intents, amb excepció del cas d'[Abu Dhabi](#), on l'edifici del museu, un altre projecte de l'arquitecte Frank Gehry, porta alguns anys de retard. A Espanya podem trobar altres exemples amb una mica menys d'èxit que el cas bilbaí com, per exemple, el [Centre Niemeyer](#), inaugurat el 2011 a la ciutat d'Avilés en els terrenys de la ria propers al port. El 2017, el mateix Iñaki Esteban vaticinava que el «model Guggenheim» era molt difícil de replicar perquè

«sense el consens polític i un pla urbà de més abast, sense la bona conjuntura econòmica en l'àmbit global i la singularitat d'un edifici en una època en la qual no hi havia tants edificis singulars, res hauria estat el mateix» (Esteban, 2017).

Reprenent el cas malagueny, l'aposta per la modernització i pel turisme cultural amb l'evident estímul a la implantació de nous museus, en part ha aconseguit incrementar de manera significativa el nombre de visitants a la ciutat i, per tant, tota l'activitat econòmica i la generació d'ocupació relacionada amb el turisme. Mentrestant, d'altra banda, aquesta aposta ha originat una sèrie de problemàtiques ciutadanes i patrimonials que no s'haurien de passar per alt.

Els elements patrimonials «autòctons» del centre històric de la ciutat –la Catedral, l'Alcazaba o el Teatre Romà– s'han vist a poc a poc menyspreats per la «modernització» reflectida pels nous museus (García Mestanza i García Revilla, 2016). A més, s'ha vist un increment considerable de demolicions en el centre històric creant espais que, en molts casos, s'han utilitzat per a la construcció de nous i moderns edificis. Alguns dels edificis esfondrats formaven part del seu patrimoni històric però, en no existir mesures de conservació i protecció, van aconseguir un alt estat de deterioració, facilitant que al final es concedís el permís de demolició (Sau, 2018). Els permisos per a intervencions d'aquest tipus són gestionats per les Administracions locals, per la qual cosa podem veure en aquesta mena de processos la manifestació d'un interès per dotar la ciutat d'una determinada imatge més afí a l'atractiu turístic abans esmentat. Per tant, seria de vital importància implementar accions de gestió, conservació i difusió, perquè aquests elements puguin conviure amb la nova oferta cultural. Una postura que, si està ben plantejada i ideada, podria fomentar més diàleg entre béns patrimonials «autòctons» i «importats», la qual cosa, fins i tot, podria representar un important i nou atractiu turístic.



Logo de la plataforma ciutadana *Málaga no se vende*.

Font: <https://es-la.facebook.com/MalagaNoSeVende/>

Una altra de les problemàtiques sorgides arran de la proliferació de museus es va originar en el fet que una part significativa d'aquests equipaments es van instal·lar a la zona centre, on es troben també la majoria dels béns «autòctons», citats anteriorment. El procés de «turistificació» d'aquesta zona central va exigir una adaptació de l'entorn perquè aquest oferís comoditat al visitant. Així, com hem vist en tantes ciutats en els últims anys, van proliferar la construcció o remodelació d'hotels, restaurants i bars orientats específicament al turisme. Aquest procés empeny a l'alça els preus dels lloguers i de compra i venda dels edificis de la regió, desplaçant a la població resident i els negocis «de tota la vida» cap a les zones perifèriques.

La gentrificació imposada per aquesta mena de desenvolupament urbà, social i econòmic, representa una situació contemporània molt difícil de pal·liar. Algunes organitzacions –com per exemple, la plataforma ciutadana *Málaga no se vende*– defensen atallar els incentius públics al turisme i apostar per polítiques centrades en la població local, així com una diversificació més gran de les activitats econòmiques perquè no hagin de dependre gairebé exclusivament del turisme. Altres sectors, vinculats a l'activitat turística, accepten el fet que la «turistificació» ha generat importants problemàtiques a les ciutats i proposen estratègies de descentralització geogràfica, portant les «atraccions» a altres zones de la ciutat que necessiten ser regenerades (García Mestanza i García Revilla, 2016), reprenent l'«efecte Guggenheim». Un altre sector que, per desgràcia, encara representa una parcel·la molt significativa en el poder, fa el desentès a aquestes reivindicacions i a les evidències que emergeixen de les recerques i que podem corroborar amb només mirar les ciutats. Continuen defensant i impulsant la «turistificació» solament per l'alt impacte econòmic que reporta a les ciutats (González, 2020). No tenen en compte que la ciutat és un entramat de capes situades en un mateix nivell, interconnectades i indivisibles, on, a més de la seva economia, trobem els seus habitants, urbanisme, geografia, història, cultura, i un llarg etcètera.

¹ Posteriorment, les intervencions presentades en el congrés van ser recollides en el llibre: Guasch, Anna María i Zulaika, Joseba (ed.). (2007) *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*. Madrid: Akal.

Bibliografía

Esteban, Iñaki (2007). *El efecto Guggenheim. Del espacio basura al ornamento*. Barcelona: Anagrama.

Esteban, Iñaki (2017). «El efecto Guggenheim. Un hito arquitectónico para la regeneración urbana». *Goethe Institut*. [Data de consulta: 7 de novembre de 2020]. <<https://www.goethe.de/ins/uy/es/kul/mag/20988133.html>>

Europa Press (9 de gener de 2017). «El impacto económico de turistas que visitan Málaga por sus museos alcanza 547 millones». *Europa Press*. [Data de consulta: 2 de novembre de 2020]. <<https://www.europapress.es/andalucia/malaga-00356/noticia-impacto-economico-turistas-visiton-malaga-museos-alcanza-547-millones-20170109154403.html>>

García Mestanza, Josefa; García Revilla, Raquel (2016). «El turismo cultural en Málaga. Una apuesta por los museos». *International Journal of Scientific Management Tourism*, (2)3, pàg. 121-135. [Data de consulta: 2 de novembre de 2020]. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5665944>>

Gente Corriente (2017). «La gentrificación y sus efectos en Málaga». *Gente Corriente. Actualidad crítica sobre Málaga*. [Data de consulta: 7 de novembre de 2020]. <<http://desdemalagaconamor.blogspot.com/2017/04/la-gentrificacion-y-sus-efectos-en.html>>

González, Miriam (12 de juny de 2020). «El valor añadido del sector que discuten Garzón e Iglesias». *El economista*. [Data de consulta: 12 de novembre de 2020]. <<https://revistas.eleconomista.es/turismo/2020/junio/el-valor-anadido-del-sector-que-discuten-garzon-e-iglesias-DY3427500>>

Sau, José Antonio (18 de juny de 2018). «Málaga ha tirado la mitad de sus edificios históricos». *La opinión de Málaga*. [Data de consulta: 12 de novembre de 2020]. <<https://www.laopiniondemalaga.es/malaga/2018/06/18/malaga-devorado-mitad-edificios-historicos/1014413.html>>

Vozmediano, Elena. «El Guggenheim Bilbao, después del “efecto”». *Revista de Libros*, n. 137. [Data de consulta: 11 de gener de 2021]. <https://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=38&t=articulos>

Santiago Sierra: l'art com a metàfora del treball

Autora: Renata Ribeiro dos Santos

Temàtica

Artistes

Obres d'art i projectes artístics

Paraules clau

art contemporani; treball; relacions de poder; capitalisme.

Descripció

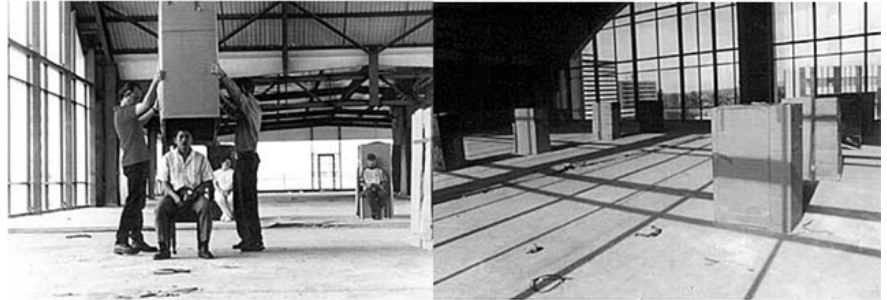
A l'edició de 2018 d'ARCO ([Fira Internacional d'Art Contemporani de Madrid](#)), una de les notícies que més va transcendir va ser la decisió d'Ifema de retirar l'obra *Presos políticos en España* de l'artista Santiago Sierra (Madrid, 1966), que s'havia d'exhibir a l'estand de la Galeria Helga de Alvear. Segons un [comunicat oficial](#), l'obra, composta per 24 rostres pixelats de persones que, a parer de l'artista, es podien considerar presos polítics –alguns més fàcilment reconeixibles que altres–, va ser retirada amb l'argument que podia perjudicar la visibilitat d'altres obres després de la polèmica causada a la jornada prèvia a la inauguració, dedicada a mitjans especialitzats i premsa. La intenció d'ARCO va tenir el resultat contrari, ja que la notícia va circular ràpidament per tot el món, l'obra de Sierra va acabar sent la més destacada d'aquella edició, i la paret buida possiblement una de les més fotografiades de la mostra.

La polèmica arran de la producció i dels temes que tracta l'artista madrileny és una característica que comparteixen moltes de les seves obres. Fins i tot es podria dir que la seva obra sembla pensada per a provocar la discussió. No obstant això, analitzar l'obra de Sierra des de la perspectiva de la polèmica i la irritació pública que sol causar suposa reduir-la i simplificar-la excessivament. Quan les seves proposicions s'observen amb deteniment, solen destapar diverses de les relacions que hi ha darrere del funcionament del sistema capitalista en l'actualitat, principalment les relacions entre poder, treball, processos de producció i explotació.

Sierra sol defensar que una de les seves principals influències és el minimalisme, però el transgredeix i complica en les formes amb assumptes latents en el present. Del minimalisme n'incorpora elements com «el uso de elementos primarios –generalmente paralelepípedos–, una insistente utilización de la simplicidad y regularidad compositiva y una tendencia drástica hacia el monocromatismo» (Moriente, 2009). Tot i que si busquem antecedents conceptuals per a les peces produïdes per Santiago Sierra, no hi falten citacions als *ready-mades* duchampians, a l'actitud conceptual/política de Joseph Beuys o al conceptual descriptiu de Kosuth. A més, sortint del terreny del que és purament artístic, el seu trasllat a Ciutat de Mèxic a mitjan anys noranta jugarà un paper fonamental en la construcció del seu pensament. L'enorme urbe, caòtica i antagònica, a mig camí entre la modernitat i la contemporaneïtat, i plena de signes que delaten la disparitat social provocada pel capitalisme tardà, va ser l'escenari perfecte per a pensar i desenvolupar un important conjunt de les seves peces entre finals del segle XX i principis del XXI.

Es tracta d'obres que, emprant elements de la *performance* i del minimalisme, busquen reproduir els mecanismes d'explotació del treball assalariat, arribant, en algunes ocasions, al límit del sotmetiment que pot suportar un treballador. Sierra també qüestiona les relacions de l'art amb l'economia i el mercat, buscant la confrontació directa amb l'espectador. D'altra banda, no es pot passar per alt que l'artista realitza tota aquesta operació dins dels sistemes de l'art, econòmic i social capitalistes, sense negar-ne la pertinença i el paper protagonista i imprescindible per a moure els seus engranatges.

És possible agrupar un conjunt d'obres de Santiago Sierra on explicita la voluntat de realitzar aquestes «representaciones simbólicas de situaciones cotidianas» (Moriente, 2009). Aquestes obres tenen algunes característiques comunes fàcilment identificables: l'ús de materials pobres i de formes senzilles, la idea del treball com una forma de càstig i, principalment, remunerar la realització d'un acte performatiu.



Imatges de l'acció *8 personas remuneradas para permanecer en el interior de cajas de cartón*, realitzada el 1999 per Santiago Sierra a l'edifici d'oficines G&T de Ciutat de Guatemala.

Font: http://www.santiago-sierra.com/994_1024.php

Un dels projectes inicials d'aquesta sèrie va ser *8 personas remuneradas para permanecer en el interior de cajas de cartón* (Edifici G&T, Ciutat de Guatemala, 1999). L'artista va retribuir 8 persones, reclutades sota una oferta pública de treball, perquè es mantinguessin immòbils durant 4 hores assegudes dins de caixes de cartró. Reprodueix les relacions i situacions dispars de treball assalariat: el pagament d'una quantitat irrisòria als seleccionats per la realització d'una activitat constant o repetitiva i sense una finalitat concreta, com una mena de càstig. La quantitat establerta per a la remuneració normalment és la mateixa imposada oficialment o cobrada il·legalment per jornalers, venedors ambulants, sensepapers o precaris, o qualsevol altre grup social o de treballadors que siguin seleccionats per a l'acció. D'aquesta manera, repeteix les condicions laborals específiques del lloc on s'organitza l'obra. A més, hi ha una altra relació específica a la qual Sierra fa al·lusió en aquesta obra més enllà de l'àmbit del treball, una problemàtica local i que persisteix fins a l'actualitat: la invisibilitat de milers de centreamericans que travessen Mèxic dins de contenidors o camions per a provar sort creuant la frontera amb els Estats Units.

El reflex de les condicions laborals i l'explotació capitalista, barrejades amb altres característiques que evidencien problemàtiques socials locals, apareix amb freqüència a les obres de l'artista. Per exemple, la immigració a Europa –una altra temàtica molt actual– apareix en propostes com *3.000 huecos de 180 x 50 x 50 cm cada uno* (Vejer de la Frontera, Cadis, 2002), o *Contratación y ordenación de 30 trabajadores conforme su color de piel* (Kunsthalle de Viena, 2002).



Imatge aèria de 3.000 huecos de 180 x 50 x 50 cm cada uno (Vejer de la Frontera, Cadis, 2002).

Font: http://www.santiago-sierra.com/200209_1024.php

A 3.000 huecos... va contractar jornalers, majoritàriament procedents de l'Àfrica subsahariana perquè excavessin forats d'unes dimensions determinades. El pagament de les jornades es va fer seguint el que estableix l'administració espanyola i un capatàs, l'únic treballador espanyol, va supervisar la feina. La situació geogràfica on es va realitzar l'acció i la implicació d'immigrants africans fa que la idea de «cavar la pròpia tomba» vingui ràpidament al cap (Moriente, 2009), ja que probablement uns quants d'aquests immigrants van travessar el Mediterrani en condicions arriscades.

A *Contratación y ordenación...* es van contractar 30 treballadors residents a Viena que es van ordenar de clar a fosc segons el to de pell, i es van disposar en roba interior de cara a la paret de la Kunsthalle. La imatge obtinguda de l'escala tonal evidencia els diversos matisos del color de pell que existeixen, posant en relleu l'arbitrarietat de la polarització blanc/negre. Al mateix temps que desvesteix els subjectes implicats a l'acció remunerada, destapa els mecanismes de la segregació racial que en bona part motiven les desigualtats econòmiques.

En algunes d'aquestes accions remunerades s'hi pot observar una altra qüestió, més particularment relacionada amb el context de l'art: les complexes relacions que hi ha darrere de la transformació d'un objecte en art i l'establiment del seu valor monetari. Algunes d'aquestes obres confronten el mateix espai físic expositiu, com a *Muro de una galería arrancado, inclinado a 60 grados del suelo y sostenido por 5 personas*, realitzat l'any 2000 en una galeria de Ciutat de Mèxic. El mur es va treure de la galeria i 4 treballadors l'havien de mantenir inclinat 4 hores diàries durant 5 dies, mentre un cinquè verificava si la inclinació era la correcta. El mateix any, en una altra galeria de Ciutat de Mèxic, durant la inauguració d'una exposició es va portar un nen d'onze anys perquè netegés les sabates dels assistents. L'acció titulada *Persona remunerada para limpiar los zapatos de los asistentes de una exposición sin el consentimiento de estos*, reproduïa un element quotidià de la ciutat: en algunes estacions de metro, hi ha nens que s'arrossegueu per terra netejant sabates sense autorització prèvia buscant una propina.

Encara va ser més explícita l'obra *Persona diciendo una frase* realitzada a Birmingham el 2002. Sierra va contractar un indigent que solia demanar almoïna en un dels carrers més comercials de la ciutat per tal que, davant la seva càmera de vídeo, digués la frase següent: «Mi participación en este proyecto puede generar unos \$72.000. Yo estoy ganando £5». Cinc lliures era el valor que l'home solia aconseguir diàriament demanant almoïna.

Aquestes obres de Sierra relacionen art i diners, destapant les operacions que generen la plusvàlua contemporània en els objectes d'art. En una actitud duchampiana, mostra com ser dins del «cub blanc» de l'espai de l'art i ser «escollit» per l'artista transfereix a un determinat objecte o acció la qualitat d'«art», afegint-li un valor monetari específic.

Això no obstant, tal com s'ha mencionat anteriorment, Sierra treballa des de dins d'aquest sistema, recollint els guanys generats per aquestes proposicions que critiquen exactament el mateix esquema al qual se sotmeten, ja que les seves obres es venen; o, més ben dit, es ven la documentació (fotografies i vídeos) produïda durant el procés de realització de cada una de les accions. Aquesta documentació de les activitats performatives es transforma en objectes que, resemantitzats pel sistema de l'art en galeries, museus, fires, etc., adquireixen l'estatus d'art, aconseguint importants cotitzacions dins del mercat actual.

La majoria de les crítiques que van dirigides a l'obra de Santiago Sierra se centren en qüestions ètiques relatives a la relació que estableix amb els seus participants remunerats –ja que sembla reinscriure l'explotació que denuncia–, però també amb la relació amb el mercat de l'art. A part de la crítica li disgusta veure com la seva obra s'aprofita del treball mal pagat d'altres per obtenir beneficis econòmics i notorietat internacional. Rebatent aquestes objeccions, l'artista va respondre, amb el seu habitual cinisme conceptual: «Hay un mundo del arte con grandes beneficios y otro que nos sostiene. Nosotros pertenecemos a un grupo privilegiado de trabajadoras cuyo trabajo rebosa plusvalía» (cit. per Oybin, 2017). Ara bé, allà on alguns hi veuen la utilització del treball d'altres, uns altres hi veuen una crítica que apunta de manera incòmoda a fins a quin punt és possible sotmetre individus en pro de l'art contemporani. Són proposicions que, en definitiva, emfatitzen un tema al mateix temps que l'amaguen: «La imposibilidad de acabar con los simulacros que sustentan la política y el arte» (Arte por Excelencias, 2010).

Bibliografía

Arte por Excelencias (2010). «Cuando las actitudes devienen mercancía (El arte de Santiago Sierra)». *Arte por Excelencias*. [Data de consulta: 28 d'agost de 2019]. <<https://www.arteporexcelencias.com/es/articulos/cuando-las-actitudes-devienen-mercancia-el-arte-de-santiago-sierra#>>

El garaje ediciones (2018, 21 febrer). *Santiago Sierra, entrevista* [vídeo en línia]. [Data de consulta: 28 d'agost de 2019]. <<https://www.youtube.com/watch?v=B53L7U105fM>>

Moriente, David (2009). «Santiago Sierra: ocultar y desvelar. Una genealogía de la dominación». *Revista de la Acción Aragonesa de los críticos de arte* (núm. 7). [Data de consulta: 6 de setembre de 2019]. <<http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=190>>

Oybin, Marina (2017, 14 maig). «La realidad, en carne viva. Claves para entender la obra de Santiago Sierra». *La Nación*. [Data de consulta: 6 de setembre de 2019]. <<https://www.lanacion.com.ar/opinion/claves-para-entender-la-obra-de-santiago-sierra-nid2022884>>

Tilted arc i la disputa per l'espai públic

Autora: Renata Ribeiro dos Santos

Temàtica

Obres d'art i projectes artístics

Polítiques culturals

Paraules clau

art públic; *site-specific*; recepció; espai públic; polítiques espacials.

Descripció

La polèmica, els debats, el judici i la posterior destrucció marquen la saga de *Tilted arc* de Richard Serra, fent d'aquesta obra una fita en l'anàlisi de l'art públic: com es relaciona amb el seu entorn i el modifica, com es construeixen els processos de recepció, acceptació o rebuig de les obres pels seus espectadors-transeünts i quines diferències simbòliques hi ha entre monument i art públic.

El 1979, la United States General Services Administration (GSA), va encarregar a Richard Serra –un artista ja amb força renom en aquell moment– una escultura que s'instal·laria a la Federal Plaza de Manhattan, un ampli espai de Foley Square situat just davant del Jacob K. Javits Federal Building, un dels edificis estatals d'oficines més gran i emblemàtic dels Estats Units. L'encàrrec de l'obra s'inseria a Art in Architecture Program, una reglamentació federal que obliga que un 0,5% dels costos relatius a la construcció d'edificis públics s'inverteixi en l'adquisició o producció d'obres d'art.



Richard Serra, *Tilted arc*, 1981. Acer patinable (38 x 3,84 m). Federal Plaza, Manhattan, Nova York.

Font: <https://publicdelivery.org/richard-serra-tilted-arc/>

L'escultura titulada *Tilted arc* ['Arc inclinat'] es va instal·lar el 1981, després de llargues negociacions entre l'artista i la comissió d'especialistes designada per la GSA. Es tractava d'un immens mur d'acer patinable, que interrompia l'espai de la plaça amb els seus 38 metres de longitud i 3,84 d'alçària. Partia literalment l'espai en dos, de manera que s'obligava els transeünts a fer nous recorreguts i relacionar-se amb el lloc de manera completament diferent de com hi estaven acostumats.

No és difícil imaginar que l'escultura no va tenir gaire bona acceptació per part de l'opinió pública. L'obra, de forta herència minimalista, representava el contrari d'allò que la ciutadania entén per monuments o escultura pública. No representava un moment o figura històrica. L'enorme estructura, al mateix temps que pesada i arrelada a la plaça, donava la sensació d'inestabilitat. No se sostenia

sobre un pedestal. No era recta, sinó que tenia una lleugera inclinació cap al costat còncav, com si en qualsevol moment es pogués desplomar. A més, el tipus d'acer que Serra va utilitzar per a la forja –el seu material per excel·lència– està fet perquè s'oxidi, adquirint per tant ràpidament l'aspecte de deixalla o ferralla.

Més enllà de l'anàlisi formal i matèric, alguns crítics van fer una lectura política d'aquella proposta, entenent que *Tilted arc* «va pertorbar el funcionament d'una plaça federal, assenyalant les desigualtats socials i econòmiques que es produïen a través de les activitats dels empleats estatals que treballen als edificis circumdants» (Spampinato, 2015, pàg. 32). Per tant, encara que *Tilted arc* no posseís el simbolisme commemoratiu o monumental reconeixible en escultures públiques, no es pot dir que no tingués dimensió simbòlica. Tanmateix, l'obra de Serra requereix el compromís actiu del públic o d'un acord entre espai i obra per aconseguir complementar la seva representació.

Tot i aquesta anàlisi, el que va desencadenar la gran polèmica al voltant d'aquesta escultura pública en una sèrie d'esdeveniments que es van prolongar durant vuit anys, va ser més aviat la fricció formal que va originar a l'espai, trencant l'«ordre» que regia la relació establerta entre els treballadors dels edificis veïns i l'espai de Foley Square. *Tilted arc* impedia que qualsevol persona creués la plaça en línia recta, fet que –segons Serra– era l'objectiu de la intervenció:

«Pas a pas, la percepció no només de l'escultura sinó de tot l'entorn canvia» (cit. per LeBourdais, 2016).

En tot cas, els interessos estètics de Serra no van arribar a convergir amb els dels milers de treballadors que passaven cada dia per la plaça. Tot just dos mesos després que s'instal·lés l'escultura van organitzar una recollida de firmes que sol·licitava la retirada de la peça. Aquesta sol·licitud es va presentar a la GSA i els anys següents l'arquitecte que va dissenyar el Jacob K. Javits Federal Building, el qual objectava que no se l'havia consultat sobre la instal·lació que limitava la visió entre l'edifici i els equipaments urbans, hi va donar suport. Una mica més tard, la petició dels treballadors va obtenir el suport legal d'un jutge federal i d'un congressista conservador.

El 1984, William Diamond, administrador regional de la GSA designat directament pel president Ronald Reagan, va reunir de nou més de 4.000 firmes sol·licitant la retirada de la peça. Argumentava que «l'art no ha d'ofendre el públic que paga per ell i que retenir una obra en contra del seu desig interferiria en la llibertat d'expressió» (Miller, 2007). Afegia també que la GSA era la propietària de l'obra i que, per tant, tenia dret a reubicar-la.

Richard Serra es mostrava completament contrari al desmuntatge i al trasllat de l'escultura a qualsevol altre lloc, ja que es tractava d'una obra específica per al lloc en què s'ubicava. L'atzucac va portar la GSA a convocar una consulta pública el 1985. Les postures entusiastes –tant a favor com en contra– de la retirada de *Tilted arc* i tota la bibliografia existent relativa al cas, van contribuir que aquelles sessions es convertissin en un esdeveniment clau en els debats relacionats amb les polítiques de l'espai públic i l'art.

Davant un panel format per cinc persones i presidit per un jutge federal, 180 testimonis van declarar durant els tres dies que va durar l'audiència. Al llarg de les tres sessions es va originar una mena de disputa «nosaltres contra ells»:

personatges del món de l'art oposats a funcionaris relacionats amb la GSA o el Govern, i treballadors i veïns de Federal Plaza.

Per a entendre la magnitud del discurs de la defensa, a més de la declaració de Serra, van parlar personalitats com els artistes Donald Judd i Frank Stella; William Rubin, director del Departament de Pintura del MOMA; o la destacada galerista i col·leccionista Holly Solomon. En total, més de 120 testimonis van argumentar a favor del manteniment de l'obra al seu emplaçament. Els detractors de l'obra, a més d'al·legar la poca empatia amb l'espai públic i els seus usuaris com s'ha citat anteriorment, en qüestionaven el valor estètic, però també deien que atreia grafitis, rates i traficants de drogues i que era com una cicatriu a la plaça (Cembalest, 1989). Per a entendre la completa falta de connexió entre obra/artista i ciutadania, resulta d'especial interès la declaració de Danny Katz, porter de l'edifici governamental:

La culpa cau sobre tot aquell involucrat en aquest projecte des del començament per oblidar l'element humà. No crec que aquest assumpte s'elevi a una disputa entre les forces de la ignorància i l'art, o l'art versus el Govern. Jo realment culpo menys el Govern perquè ja fa temps que va perdre la seva dimensió humana. Però dels artistes n'esperava molt més (cit. per Romero i Giménez, 2005, pàg. 8).

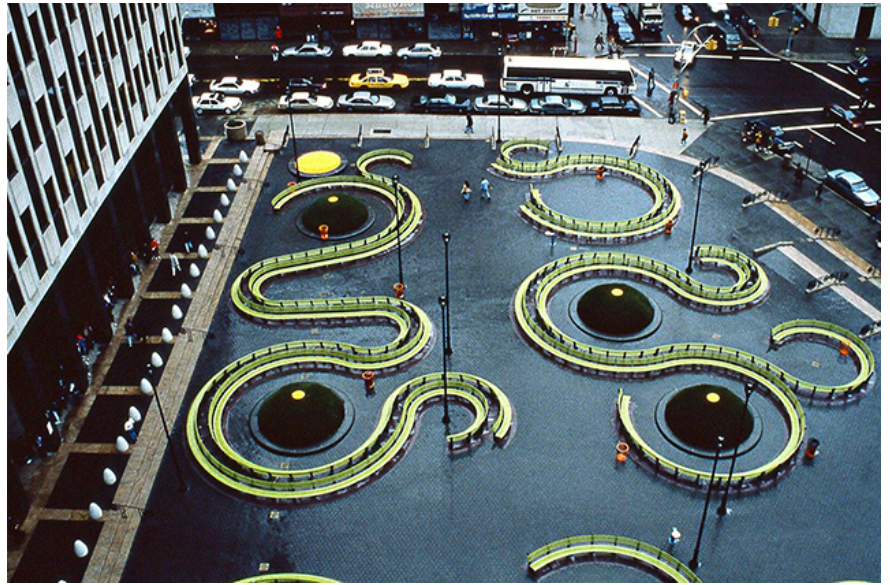
Entre les declaracions favorables no hi va haver un discurs unificat que defensés els valors estètics o artístics de l'obra. Més aviat es van relacionar les argumentacions amb altres qüestionaments: a qui pertanyia l'obra i qui tenia el dret a decidir què se n'havia de fer? Aquest tipus d'enjudiciament respectava la llibertat d'expressió prevista constitucionalment als Estats Units? Sobretot es va insistir en l'argumentació principal de la defensa utilitzada per Serra: l'especificitat de la seva obra. Serra va proclamar la ja cèlebre frase «To remove the work is to destroy the work» [retirar l'obra és destruir-la] (Crimp, 1986, pàg. 42), utilitzada posteriorment gairebé com una definició del *site-specific*.

D'aquesta manera es va reforçar la idea que *Tilted arc* només podia existir en aquella ubicació. Com a obra *site-specific* es va crear tenint en compte totes les dimensions específiques d'aquell espai, ja fossin històriques, socials, relacionals, etc. En una de les elaboracions més complexes del tema, Douglas Crimp (1986) argumenta que la veritable especificitat de l'escultura va ser la d'entrar a l'espai públic, sortir de les parets del museu i relacionar-se amb un públic fortuït, molt diferent de l'espectador «preparat» que sol visitar una exposició d'art.

Finalment, el panel que va coordinar l'audiència va votar pel desmantellament de *Tilted arc*, en un previsible resultat de 4 a 1. Serra va lluitar contra la decisió als tribunals fins que l'any 1989 es van esgotar totes les vies d'apel·lació. L'obra va ser llavors desmuntada i les peces –que segueixen sent propietat de la GSA– guardades. William Diamond, el funcionari que havia promogut tota l'acció, afirmava victoriós:

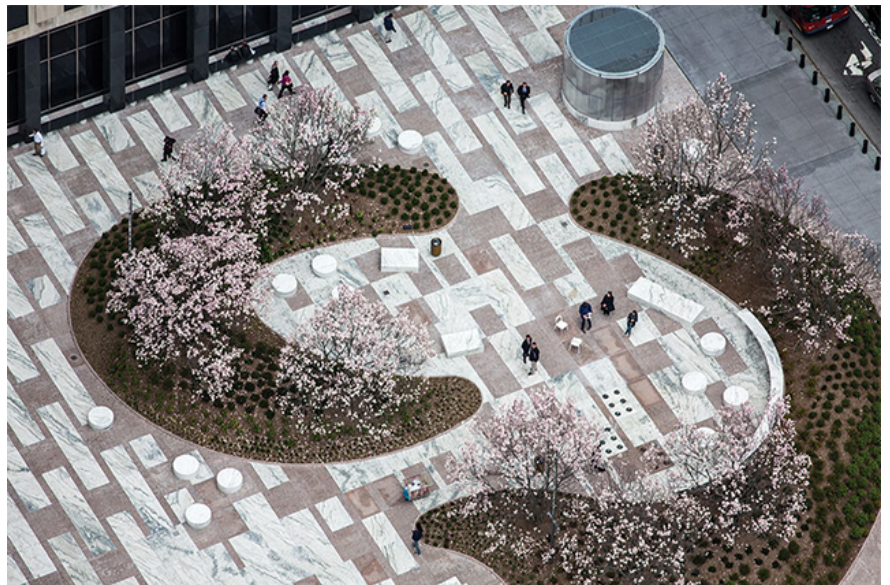
«Aquest és un dia d'alegria per a la ciutadania perquè ara la plaça torna a ser seva de ple dret» (Miller, 2007).

Del desenvolupament i desenllaç d'aquest episodi en surten una sèrie d'interrogants de necessària problematització: va ser un cas de censura? Per què va aixecar tanta polèmica l'obra? Quina part del valor simbòlic de *Tilted arc* va influir en la seva (no) acceptació? L'Estat ha de subvencionar l'art, en aquest cas, l'art públic? De quina manera l'Estat escull què compra i per què? Quines són les intencions de l'Estat en optar per una determinada política espacial? Si l'Estat adquireix una obra d'art, té tot el dret sobre l'ús i la modificació? Si és així, la ciutadania, com a propietària indirecta de l'obra pel pagament dels impostos, també té dret a decidir què es compra, i d'intervenir i modificar les adquisicions? Qui ha de decidir com ha de ser l'espai públic? L'obra de Serra va aportar valor estètic i artístic a Federal Plaza? *Tilted arc* tenia el «dret» a canviar la relació dels freqüentadors habituals amb l'espai? L'art públic hauria de satisfer o donar plaer al públic? O, al contrari, hauria de ser una possibilitat d'interpel·lar estèticament els espectadors?



Vista de Jacob Javits Plaza després de la remodelació encarregada a Martha Schwartz, 1997.

Font: <http://www.marthaschwartz.com/jacob-javits-plaza-new-york-ny-usa/#>



Vista de Jacob Javits Plaza, Federal Plaza, 2014. Projecte realitzat per Michael van Valkenburgh.

Font: <https://archpaper.com/2013/09/plaza-to-the-people/>

Després de la retirada de l'ombrívola i freda escultura de Serra el 1992, la GSA va contractar l'arquitecta Martha Schwartz per a planejar una remodelació completa de la Federal Plaza, rebatejada com a Jacob Javits Plaza. Es va plantejar un disseny alegre i acolorit:

«Nous paviments de color porpra, remolins de bancs de color verd brillant, fonts d'aigua amb esmalt blau, baranes de cortines, fanals que dupliquen la seva alçada normal i munts gegantins de gespa que emeten raigs de vapor d'aigua» (Miller, 2007).

Però l'espai per seure i dinar creat per Schwartz tampoc va resistir a les crítiques. Entre el 2009 i el 2013, la plaça va ser novament remodelada, ara d'acord amb els plànols de Michael van Valkenburgh. L'actual plaça compta amb formes sinuoses enmig d'un paviment que s'integra a l'edifici governamental, i s'hi van instal·lar alguns elements de mobiliari urbà de senzilla estructura circular i rectangular, amb la intenció d'equilibrar l'espai entre la plaça pública i el porxo residencial.

No es va conservar cap petjada que recordés el *Tilted arc* i rememorés que la seva saga va desencadenar una profunda discussió sobre l'ús, accés i control de l'espai públic.

Bibliografia

Brenson, Michael (1989, 2 abril). «ART VIEW; The Messy Saga of 'Tilted Arc' Is Far From Over». *The New York Times*. [Data de consulta: 16 de juliol de 2018]. <<https://www.nytimes.com/1989/04/02/arts/art-view-the-messy-saga-of-tilted-arc-is-far-from-over.html>>

Cembalest, Robin (1989, 10 abril). «Quitan una escultura de Richard Serra en Nueva York tras años de polémicas». *El País*. [Data de consulta: 15 de juliol de 2019]. <https://elpais.com/diario/1989/04/10/cultura/608162411_850215.html>

Crimp, Douglas (1986). «Serra Public's Sculpture: Redefining Site Specificity». A: Rosalind Krauss (ed.). *Serra / sculpture* (pàg. 41-56). [Catàleg de l'exposició celebrada al Museum of Modern Art entre el 26 de febrer i el 13 de maig de 1986]. Nova York, NY: MOMA.

LeBourdais, George Philip (2016). «How Richard Serra Shaped the Discourse about Public Art in the 20th Century». *Artsy*. [Data de consulta: 29 de juliol de 2019]. <<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-how-richard-serra-changed-the-course-of-public-art>>

Miller, Kristine F. (2007). *Designs on the Public. The Private Lives of New York's Public Spaces*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

Romero, Alicia; Giménez, Marcelo (sel., trad., notes) (2005). «Richard Serra». *De Artes y Pasiones*. [Data de consulta: 29 de juliol de 2019]. <<https://crucesydesplazamientos.files.wordpress.com/2008/05/richard-serra-sobre-tilted-arc.pdf>>

Spampinato, Francesco (2015). «Richard Serra: Sculpture, television, and the status quo». *NECSUS. European Journal of Media Studies* (vol. 4, núm. 2, pàg. 31-49). <<https://doi.org/10.5117/NECSUS2015.2.SPAM>>

The Whashington Post (1989, 31 agost). «Judge Rules Against Sculptor». *The Whashington Post*. [Data de consulta: 16 de juliol de 2019]. <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1987/09/01/judge-rules-against-sculptor/912b9b21-cb1e-4399-a8bb-9674b5d2fe91/?noredirect=on&utm_term=.90d2a504603d>

Tucumán arde: **itineraris entre art i** **activisme**

**Autora: Renata Ribeiro
dos Santos**

Temàtica

Obres d'art i projectes artístics

Paraules clau

art i política; Argentina; art; activisme; comunicació; revolució.

Descripció

L'any 1968, un grup de joves artistes argentins va promoure una ruptura decisiva amb les institucions d'art amb les quals mantenien relacions fins aleshores, especialment amb l'[Institut Di Tella](#). Aquest institut, creat una dècada abans, havia estat un centre aglutinador d'idees i alternatives artístiques, però començava a ser objecte de sospites a causa de les direccions que s'havien pres des del seu mecenatge artístic i la seva relació amb el Govern autoritari establert al país.¹ De manera que, en consonància amb l'ambient de protesta i reivindicació que es respirava a diferents racons del món en una data tan icònica com aquell 1968, aquests artistes van començar a pensar estratègies que s'acostessin als processos revolucionaris que s'havien posat en marxa.

Segons Ana Longoni, historiadora i crítica argentina i una de les principals investigadores sobre la confluència d'art i política a Amèrica Llatina, aquest grup d'artistes –gairebé tots procedents de Rosario o Buenos Aires– buscaven «la progresiva disolución de las fronteras entre acción artística y acción política» i, amb l'objectiu de desdibuixar aquests límits, van transformar la violència política en «material estético (no solo como metáfora o invocación, sino apropiándose de retóricas, recursos, modalidades y procedimientos propios del ámbito de la política)» (Longoni, 2014).

En aquest sentit, van realitzar una sèrie d'accions que s'acostaven a les estratègies de la guerrilla de comunicació i del joc polític. Aquestes accions es van agrupar sota el títol *Itinerario 68* en una extensa investigació publicada en forma de llibre per Longoni i Mestman l'any 2000. Aquests moviments oscil·len entre la *performance* i l'activisme polític com l'[assalt a la conferència de Jorge Romero Brest](#) (en aquell moment director del Centre d'Arts Visuals de l'Institut Di Tella) a Rosario el 12 de juny de 1968, o quan [tenyeixen de vermell l'aigua de les fonts de Buenos Aires](#) en record de l'any de l'assassinat de Che Guevara el 8 d'octubre de 1968.

Enmig d'aquestes activacions, el Govern del general Juan Carlos Onganía proposa una campanya de millora de la producció a la regió tucumana que, sota el nom *Operativo Tucumán*, amagava una estratègia governamental per a eliminar les centrals sucres de la zona, una de les principals fonts d'ocupació per als treballadors de la regió. Donar a conèixer i protestar contra aquesta imposició va ser l'objectiu central que va aglutinar els treballs de *Tucumán arde*. És imprescindible tenir present que aquesta acció –àmpliament coneguda i treballada en mitjans acadèmics i com a premissa expositiva– va ser la culminació dels processos i mobilitzacions d'aquest *Itinerario 68* i que la seva preparació es va anar orquestrant des de diferents fronts mitjançant les accions comentades anteriorment. *Tucumán arde* no és una obra o acció individual, sinó la part més coneguda d'un procés col·lectiu.

Artistes, sociòlegs i cineastes es van unir i van idear una elaboració col·lectiva i multidisciplinària que des de l'àmbit de l'art experimental pogués contribuir al procés de revolució. Havia de ser una proposta que filtrés la informació dels mitjans de comunicació convencionals, fent que les dades objectives arribessin clarament al públic. En deixar anar les amarres que els lligaven a les institucions

de l'art, pensaven, a més, que arribarien a un sector molt més ampli de la població més enllà dels espectadors habituals de museus i galeries. Buscaven així infiltrar-se, qüestionar idees i tensar les «veritats» de l'àmbit de la política, de l'art i dels mitjans de comunicació.

Rubén Naranjo, un dels artistes que va participar en les accions, afirmava que «no había una intencionalidad de crear con eso una situación de transformación social. Éramos en cierta medida conscientes de que las revoluciones las hacen las masas y el arte puede acompañar» (Naranjo, s.d.). Aquesta declaració evidencia que l'objectiu de *Tucumán arde* no era fer la revolució, sinó més aviat donar a la població informació que els ajudés a percebre les situacions d'opressió i que funcionés com a eina per a promoure un procés revolucionari.

Van planificar quatre etapes: investigació, campanya de comunicació, exposició col·lectiva a les seus de la CGT dels Argentins a Rosario i Buenos Aires, i una quarta etapa, que no s'ha concretat mai: una publicació que reunís tot el material recopilat i confeccionat a les etapes anteriors.



Grafit realitzat als carrers de la ciutat de Rosario, Argentina, durant la campanya publicitària de l'acció col·lectiva *Tucumán arde*, 1968.

Font: <https://www.lavoz.com.ar/numero-cero/50-anos-de-tucuman-arde-del-arte-hacia-realidad-ida-y-vuelta>

A la primera etapa els artistes van realitzar investigacions sobre les causes i conseqüències de la crisi, parlant amb sindicalistes, economistes i treballadors. Van realitzar dos viatges a Tucumán per a provar de percebre la dimensió de la crisi (Longoni, 2014). La segona fase –coneguda per diverses imatges que circulen per internet– va ser una àmplia campanya publicitària anònima que contradeia la propaganda oficial del Govern. A través d'una estructura organitzativa, van buscar penetrar als mitjans de comunicació i «bombardejar» la població amb diferents focus d'actuació per a desconstruir la informació alineada i distorsionada de la premsa oficial. Les campanyes van comptar amb diferents i variades estratègies de comunicació, com l'encartellada amb la paraula *Tucumán*; aquesta mateixa paraula es va imprimir als butlletins dels cineclubs; grafits amb la insígnia *Tucumán arde* van envair diferents parts de Rosario i Santa Fe; i es van distribuir fulletons amb els dissenys realitzats pel grup, sempre intentant crear una unitat visual (Frontini, 2012).



Vista de l'exposició *Tucumán arde* a la seu de la CGT dels Argentins, Regional Rosario el novembre de 1968.

Font: <http://archivosenuso.org/viewer/2337>

La tercera fase –que a vegades es confonia amb l'obra en si– va comptar amb les exposicions organitzades a Rosario i Buenos Aires, on es proposaven diferents accions, objectes i actuacions a partir de la reformulació del material recopilat en les dues etapes anteriors. La primera exposició es va realitzar a Rosario, en una mena d'ocupació de la seu sindical de la CGT dels Argentins. Oficialment anomenada *1ª Bienal de Arte de Vanguardia*, va estar oberta durant tota una setmana. Partint de la mateixa estratègia de sobreinformació de l'etapa anterior, va ocupar tots els racons de l'edifici, creant la sensació que el públic no es posava davant l'obra, sinó que hi era a dins. També es va intentar arribar als diferents sentits dels visitants: frases enganxades a terra per trepitjar; cartells que penjaven i cobrien els murs amb les insígnies de *Tucumán arde* i les més diverses informacions recollides; altaveus que emetien discursos i declaracions; els llums s'apagaven cada cert temps, recordant la mort d'un nen tucumà en aquell instant.

Encara que el Govern hagués prohibit les reunions públiques, durant el transcurs de l'exposició es van congregiar moltes persones encenent totes les alarmes, ja que es tractava clarament d'actes polítics. En aquest context, l'exposició posterior a Buenos Aires es va clausurar el mateix dia que es va inaugurar, recordant als implicats els límits marcats per la dictadura. A partir d'aquest punt el projecte es va fragmentar, no es van realitzar les dues mostres previstes per a Santa Fe i Còrdova, i tampoc es va poder executar la quarta etapa del projecte, tal com s'ha comentat anteriorment.

Aquest conjunt de fets va incidir en la fragilitat dels col·lectius d'artistes d'Argentina i va provocar la separació de molts dels artistes implicats, que no van tornar a realitzar treballs relacionats amb l'art. Aquest final abrupte, que es podria llegir com un fracàs o si més no com una falta de coratge per a seguir endavant, es va utilitzar, per contra, en la creació del mite al voltant de l'esdeveniment. Segons Longoni (2014), aquesta idea no deixa veure que bona part d'allò que va portar a la dissolució dels grups va ser ocasionat per desavinences internes, en què xocaven diferents perspectives relacionades amb les ideologies polítiques, la lluita armada i la dimensió estètica del treball.

En aquests moments dels debats acadèmics i teòrics, és un fet indiscutible que l'art contemporani ha legitimat les pràctiques limítrofes entre art i política, o entre art i activisme. Per tant, la discussió sobre la inclusió o no de *Tucumán arde* dins de la categoria «art» està resolta. Mentrestant, i en part a causa d'aquesta legitimació, un dels debats que van sorgir els últims anys se centra en el sobredimensionament d'aquest esdeveniment respecte a altres accions de la meitat del segle xx, fet que crea l'equivocada impressió que va ser una fita inèdita i solitària.

A més, la legitimació i la posterior canonització de *Tucumán arde* suscita altres problemàtiques. Els processos de legitimació solen comportar una espècie de domesticació dels continguts. *Tucumán arde*, en ser recuperat de manera tan insistent –des de moments propers a les accions dels setanta fins a l'actualitat–, es va anar alliberant de la dimensió política i contestatària i es va anar reduint els seus «recortes unidimensionales de sentido, su devenir mercancía, su reducción como imagen, mera *superficie* (aplanada en su espesor disidente), fácilmente reproducible, intercambiable, digerible» (Longoni, 2014).

En aquest sentit, és interessant reflexionar sobre una afirmació de León Ferrari (Buenos Aires, 1920-2013) –un dels pocs artistes que van participar en les accions i a l'exposició a Rosario i que posteriorment va consolidar una trajectòria sòlida dins del sistema de l'art llatinoamericà i internacional– respecte de *Tucumán arde*: «Lo hicimos para salir definitivamente de la Historia del Arte, y ahora estamos en la Historia del Arte por su causa» (cit. per Longoni, 2014).

¹ Del 1966 al 1973, Argentina va ser governada per una dictadura cívico-militar que va destituir el president Arturo Illia, escollit democràticament el 1963. El procés, autoanomenat *Revolución Argentina*, va tenir com a primer president el general Juan Carlos Onganía, que va governar fins al 1970, i va ser succeït per tres presidents militars més. El peronisme tornaria al poder el 1973, sent enderrocat novament pel cop militar del 76, en què successives Junes Militars van designar els presidents fins a l'any 1983.

Bibliografia

Frontini, Ana Florencia (2012). «Tucumán arde en la ciudad. Campaña publicitaria de la 1ª Bienal de Arte de Vanguardia». *Cátedra Fundamentos Estéticos/Estética. Universidad Nacional de la Plata*. [Data de consulta: 1 d'agost de 2019]. <https://bellasartesestetica.files.wordpress.com/2012/08/ana-florencia-frontini_a1a.pdf>

Longoni, Ana (2014). «El mito de Tucumán arde». *Artelogie* (núm. 6, s.p.). [Data de consulta: 19 d'abril de 2019]. <<http://journals.openedition.org/artelogie/1348>>

Longoni, Ana; Mestman, Mariano (2000). *Del Di Tella a «Tucumán arde». Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: El cielo por asalto.

Méndez, Ricardo (2015, 17 març). «El Instituto Di Tella: la cultura de Buenos Aires entre dos fuegos». *Zona de Obras*. [Data de consulta: 20 d'agost de 2019].
<<https://www.zonadeobras.com/expedientes/2015/03/17/el-instituto-di-tella-la-cultura-de-buenos-aires-entre-dos-fuegos-203175/>>

Naranjo, Rubén (s.d.). «Tucumán arde». *Fundación Rubén Naranjo. Rosario*. [Data de consulta: 1 d'agost de 2019].
<http://www.rubennaranjo.com.ar/tucuman_arde.html>

Señal Santa Fe (2011, 21 desembre). *Tucumán Arde – Color Natal* [vídeo en línia]. [Data de consulta: 1 d'agost de 2019]. <<https://www.youtube.com/watch?v=-MgjwIHthew>>