

¿Desacuerdos? Sobre arte, política y esfera pública en el Estado español.

Joan Casellas

Revista *El Viejo Topo*, nº 211, 2005, pgs. 74-81.

PREVIA

El arte contemporáneo, incluso el de compromiso explícitamente político o social, ocupa en la actualidad de nuestra sociedad neo-liberal y consumista la función de eslogan bienpensante. A pesar de que en realidad cuenta bien poco, todo el mundo acepta difusamente la importancia de su existencia. Hay un "consenso" social que va desde la clase financiera, política y intelectual a las/los trabajadores mas precarios de que el arte, o mas exactamente su institución, es importante y beneficiosa para el conjunto de la sociedad. Así se vive la paradoja de que, parafraseando al poeta José Agustín Goitisoló, los artistas "no sirven para nada" pero su arte debidamente encauzado en museos y fundaciones tiene un estimulante efecto en términos económicos y de prestigio social.

El divorcio entre artista y sociedad es profundo y arranca en el mismo momento en que el arte se define tal y como lo entendemos hoy; "bellas artes" ni liberales ni mecánicas sino todo lo contrario. Esto sucede en el siglo XVIII al empuje de la revolución industrial y el amparo de la revolución francesa.

Del encargo, siempre enojoso y arriesgado por ambas partes, pero perfectamente definido, se pasa al arte "pret-a-porter" de las galerías de arte. La enorme distancia entre artista y sociedad tiene mucho que ver con esta extrema precariedad laboral. Esto puede ejemplificarse con una idea ampliamente arraigada: El artista es necesariamente pobre hasta que súbitamente se reconoce su merito y deviene inmensamente rico. Nadie parece pensar en el artista como en un trabajador.

Las administraciones publicas se comprometen en la construcción de museos y adquisición de colecciones porque eso parece dinamizar el sector de la restauración, hotelero y inmobiliario y argumentan sin pudor que los centros de arte sirven de catalizador para "regenerar" cascos urbanos históricos o industriales degradados. El Guggenheim de Bilbao seria el caso estrella. Dudosas multinacionales como Repsol y telefónica (protagonistas activas de las recientes tragedias económicas de Latinoamérica) se ofrecen a financiar altruistamente estas operaciones culturales que el estado por si solo no parece poder afrontar. Su altruismo es tan grande que incluso aceptan que sus generosas donaciones puedan usarse para exposiciones y seminarios que de forma directa les señalan como actores negativos del entramado social. Es la apoteosis del "buenrollismo" que tuvo por ejemplo en el Forum de las Culturas de Barcelona 2004 su exponente mas delirante.

El discurso determinista de "esto es así, no puede funcionar de otra manera..." ha arraigado tan profundamente que incluso una asociación tan solvente y relativamente influyente como la Asociación de Artistas Visuales de Cataluña se ha lanzado al sorprendente proyecto de demostrar con cifras contables el impacto económico del arte contemporáneo mas allá de las anecdóticas ventas de obra esto es, movimientos de capital directamente relacionados con la actividad artística en turismo, hoteles, etc. Se considera que con esta evidencia bien documentada al estado no le quedara mas remedio que responder en consecuencia. Esta visión económica primaria se basa en la cantinela del PIB sin considerar otros valores de producción pasiva, de correspondencia entre financiación y función y estrategia política ante un evidente conflicto de intereses.

En el Estado español hemos pasado de la "nada cultural" del Franquismo al "todo esto" de la Monarquía Parlamentaria que por lo demás es lo que hay en el mundo "democrático" de EEUU a

Europa pasando por Tokio. Es sin duda un fenómeno global, otra cosa es que resulte inevitable. En este contexto general tres instituciones culturales publicas del Estado español con una larga trayectoria en el debate y promoción del arte contemporáneo mas comprometido ,Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona MACBA, centro cultural ARTELEKU-Diputación Foral de Gipuzkoa y Universidad Internacional de Andalucía UNIA arte y pensamiento, se han puesto de acuerdo para producir un ambicioso proyecto, DESACUERDOS sobre arte, política y esfera pública en el Estado español. Posteriormente se sumo el Centro José Guerrero-Diputación de Granada.

EL PROYECTO

DESACUERDOS afronta 30 años de producción artística y agitación social en el Estado español, es decir el ser político del arte como practica y instrumento, en teoría, mas allá del arte explícitamente político. Este "acuerdo" voluntarioso desde arriba esta avalado por una extensa y coherente trayectoria de exposiciones y seminarios de las tres entidades promotoras. El MACBA, quizás, de este triangulo , la institución con mas peso (presupostario, espacial y de proyección) hace tiempo que concreta esta volunta critica como línea general de trabajo. Es lo que ellos mismos llaman el MODELO MACBA en clara alusión y contraposición al MODELO GUGGENHEIM, pero con peligrosas resonancias al MODELO BARCELONA (del que precisamente forman parte, en principio pasiva, como infraestructura dinamizadora) que el gobierno socialista de la ciudad lleva aplicando arrolladoramente en los ámbitos urbanísticos y económicos en los últimos 27 años (y que se concretan desde el mundial de fútbol 82 , pasando por las olimpiadas del 92 al Forum 2004).

DESACUERDOS se alimenta y ejemplifica con abundante material producido por la propia institución en diversos seminarios sobre genero, activismo colectivo como el caso de LAS AGENCIAS y exposiciones como EDICION AGOTADA o ANTAGONISMOS . La propia colección del museo se esta construyendo en esta línea critica tanto a nivel estatal como internacional, focalizandose en producciones efímeras, amatericas, proyectos colectivos y de naturaleza documental. Particularmente DESACUERDOS se nos aparece como una versión local de ANTAGONISMOS que trato sobre el arte mas critico y disidente a nivel internacional desde los años 60.

DESACUERDOS es la producción histórica mas ambiciosa del MACBA y una de las pocas hasta el momento, porque aunque se trata de una coproducción a nivel estatal debe diferenciarse claramente de otras producciones basadas en la obra de artistas individuales o de coproducciones internacionales como EDICION AGOTADA donde el papel del MACBA es menor y se limita a ligeras aportaciones sobre un cuerpo expositivo perfectamente predeterminado. Para afrontar este magnifico reto las instituciones promotoras han optado por dotarse de tres instrumentos de trabajo básicos, relacionados entre si pero con dinámicas propias; una larga serie de debates y seminarios producidos simultáneamente en los tres focos de acción; San Sebastián, Barcelona y Sevilla desde el mismo momento en que se concreto la idea (en octubre de 2003). Una publicación bicéfala en forma de tres revistas-libro y una pagina Web (www.desacuerdos.org) que recoge íntegramente las investigaciones y entrevistas encargadas para la ocasión y finalmente la exposición en si , básicamente concretada en las espaciosas salas del MACBA pero que también cuenta con una versión reducida, aunque no por eso menos significativa, en el CENTRO JOSÉ GUERRERO de Granada.

Al amparo de las virtudes tecnológicas se abre un sub.-espacio cibernético en forma de foro dentro de la Web de DESACUERDOS abierto a mostrar y debatir precisamente los desacuerdos dentro de DESACUERDOS en un clásico presupuesto marxista de "autocrítica" y "revisión de vida" cristiana.

En otro orden de cosas pero en perfecta sintonía con DESACUERDOS esta el proyecto ARCHIVOS 1969 de Marcelo Expósito , un aparato documental que aspira a retomar y aglutinar toda la producción teórica y artística documentable producida en el Estado español en la línea

social y política que siguen al mayo del 68. ARCHIVOS 1969 que nace como un proyecto independiente es adosado a DESACUERDOS para reforzar su aspecto documental y como instrumento transversal.

En empatía con el espíritu político de la mayoría de los materiales a tratar, desacuerdos no trabaja con una tesis cerrada mas allá de las líneas generales que lo identifican como proyecto sino que aspira a autodefinirse en el proceso de construcción con los diferentes instrumentos dados. Tampoco dispone de una figura "comisarial" ni individual ni colectiva. Por defecto existe un equipo de dirección de contenidos que lo forman Pedro G. Romero, artista y comisario de exposiciones, vinculado a la UNIA de Sevilla, Santiago Eraso Beloki director de Arteleku de San Sebastián, Manuel J. Borja-Villel director del MACBA de Barcelona y Teresa Grandas, coordinadora de exposiciones, Bartomeu Mari conservador jefe y Jorge Ribalta responsable de programas publicos también del MACBA. Marcelo Expósito, artista y comisario de exposiciones dirige los proyectos de investigación y Jesús Carrillo es responsable de la pagina Web y editor de las publicaciones junto con Ignacio Estrella Noriega y Lidia García Merus.

Las premisas políticas (de política museográfica se entiende) para hacer funcionar estos sistemas son desarrollo en red y horizontal de las cuestiones teóricas y materiales concretos que se producirán simultáneamente en los distintos ámbitos de trabajo. A este aspecto democrático de producción se hace mención explícita en todos los textos promocionales y ruedas de prensa y justifica la novedosa cuestión del no-comisariado. El carácter documental y archivístico de todo el proceso y su concreción es otro eje de actuación, que se aviene bastante bien con la mayoría de obras con las que se tratara tanto en el sentido material como conceptual. El concepto de "work in progres" es decir de obra no cerrada sino en proceso permanente, es otra de las premisas. Esta propuesta incluso se amplía con la intención voluntariosa pero incierta de mantener la periodicidad de las publicaciones mas allá de la propia exposición.

Los nudos centrales desde los que trazar una "narración" genérica que ha de desarrollarse con el propio proceso de trabajo son tres: El proyecto cultural de los socialistas, a su llegada al poder el año 1982, que rápidamente procura articular una verdadera política de estado para la promoción del arte que venga a paliar el déficit absoluto sobre este asunto. Esta política cultural que surge al calor de la Movida madrileña y que coincide con la eclosión de la transvanguardia y el posmodernismo de los 80 se centra en la creación de un mercado artístico inexistente a traves de la promoción de galerías y figuras individuales que se ejemplifica con la feria ARCO. Solo diez años después esta política se evidencia como un fracaso rotundo en términos artísticos, sociales y económicos, generando el contexto del segundo nudo de la narración; una intensa corriente subterránea de desacuerdo en el ámbito artístico que se visibiliza a principio de los noventa. Esta corriente de arte neo-conceptual, activista, colectivista y amaterica busca sus referentes en la década de los 70. Este ámbito de arte conceptual será el tercer nudo de la narración, aunque por lógica cronológica deviene el punto de arranque.

La actitud general del proyecto es crear una nueva cartografía contrahegemonica (según sus palabras) del que hacer artístico y social en el periodo señalado que aspira a rescribir la historia conocida e incluso aflorar una nueva historia o narración de hechos y obras desconocidas o marginadas.

No sabemos el coste económico de esta arriesgada producción, (a la hora de cerrar este artículo la institucion, que había mostrado buena predisposición a facilitar las cifras, aún no lo había hecho), aunque por fuentes acreditadas parece que se aproxima a los 300.000 euros (50 millones), lo que es notable para una exposición de arte contemporáneo en España aunque si consideramos la complejidad del asunto y el basto periodo histórico propuesto, resulta mas bien poco. Pero nos falta algo más significativo que la cifra global y esto es la forma en que se han distribuido estos recursos. En todo caso DESACUERDOS es todo un ITO dentro de la museográfica española cuyas consecuencias de futuro tienen que calibrarse en relación a los resultados obtenidos en su concreción objetiva.

LA CONCRECION

DESACUERDOS se ha concretado con un notable despliegue en producción teórica y documental así como de reunión de todo tipo de materiales, que deberíamos llamar obra, aunque como veremos mas adelante esta denominación no se ha usado (por activa o por pasiva) tanto en función del tipo de material a tratar como de su estatus. Mas de 40 conferencias, presentaciones y talleres se han llevado acabo durante el periodo de desarrollo y exposición de DESACUERDOS. 33 investigaciones y entrevistas completan el material de estudio para la exposición que sobre esta base muestra mas de 700 objetos entendidos en un sentido amplio (instalaciones, proyecciones, fotografías, fotocopias, gravaciones sonoras, assamblages, collages, revistas libros posters y panfletos y incluso pinturas y objetos esculturales). Las revistas-libro 1 y 2 han publicado extractos de 26 de las investigaciones y entrevistas. Aunque el número tres de estas publicaciones aun esta en preparación y por lo tanto no podemos conocer su contenido exacto, el MACBA nos ha facilitado el índice en el que podemos ver las líneas generales. Este ultimo volumen ha de responder o reflejar la exposición, por lo que sigue bastantes las pautas temáticas y de apartados de la misma, con un total de 105 textos y documentos, todos ellos históricos mas un texto proveniente de las investigaciones encargadas para la ocasión.

El conjunto puede resultar abrumador y sorprendente para el publico en general aunque sea avisado en cuestiones de arte contemporáneo, porque muchas de las obras son poco conocidas o inéditas y los discursos se multiplican y solapan, pero una mirada comparativa (entre propuestas y concreciones, distribución y proporción en los espacios etc. □) nos evidencia algunos puntos contradictorios, borrosos o incluso "ciegos" en una narración que ha pretendido erigirse como nueva cartografía del territorio estudiado.

Des los talleres y conferencias poco sabemos, pues la pagina Web solo nos ofrece los programas, pero no sus conclusiones. Las dos primeras publicaciones en papel, que suman 434 paginas, ofrecen extractos, en proporción desigual, de 26 trabajos de los 33 encargados. Sorprende el uso masivo de la entrevista, 13 del total de textos, pues este es un genero difícil que con frecuencia cae en aspectos personales. De todas, la mas chocante, es la entrevista a Catherine David (V.1) destacada comisaria internacional responsable de la DOCUMENTA X y muy interesada en el arte de carácter social pero poco o nada relacionada con el contexto histórico que nos ocupa. De las investigaciones descartadas sorprende especialmente que no se use nada de los textos "La poesía visual en España" EstebanPujals o "poesía visual .Maximalismos" de Antonio Orihuela si tenemos en consideración que la poesía visual finalmente ocupó un apartado específico en la exposición, no sin polémica como explicaremos mas adelante. Tampoco se ha usado los estudios "ecos positivos, revistas en los 80" de Carmen Ortiz y Miren Eraso, y "redes poéticas" de Luis Navarro aunque la revista como obra y como instrumento ha sido un lugar común en el arte contemporáneo y la exposición contiene muchas de ellas aunque mas bien como cosas estéticas que como instrumentos críticos.

En la exposición el cuerpo espectacularista y poco practico del MACBA impone su lógica con grandes proyecciones y obras de dimensiones considerables que poco o nada aportan a la narración pero que ocupan un espacio necesario para otras cosas que se amontonan en vitrinas mal identificadas y menos explicadas. En contradicción con los propósitos de crear una nueva cartografía, las obras con mas visibilidad responden a los intereses del museo. Así Muntadas o Miralda ocupan un espacio que no necesitan con obras muy conocidas. Esta critica debe entenderse al trabajo museografico y no a unos artistas que evidentemente son claves en el contexto tratado pero que podían haberse mostrado con otras obras menos conocidas y mas próximas al origen conceptual.

Es particularmente significativo en este sentido que por ejemplo de Francesc Torres se muestren obras de poesía-objeto que pertenece a la colección MACBA pero que poco dice de su trabajo

particular y del tema tratado en general. Esta obra podía tener sentido en una amplia revisión de la poesía visual pero cuando el espacio para este tema ha sido tan limitado y polémico, la elección parece solo responder a intereses de la colección. Aun mas, después de desestimarse las investigaciones de Orihuela y Pujals que evidentemente no han tenido ninguna incidencia en la narración expuesta, se contacto a ultima hora con Fernando Millán, miembro histórico del grupo NO, para que prestase su archivo de poesía visual y ediciones de artista y para que a toda prisa (dos meses antes de inaugurar) recolectara voluntariosamente material nuevo de parte de sus colegas. Este asunto creo no pocos malos entendidos y por supuesto una dudosa selección. Siquiera la presencia de Millán sirvió para abrir un espacio específico para el grupo NO, (¿puede haber algo mas en desacuerdo por principio?) que en parte será paliada con un texto histórico en el V.3 de las publicaciones, pero que evidencia un gran desorden museográfico y un dudoso trabajo en red y menos aun horizontal. Mas aun, en pleno contexto de la poesía visual de los 60/70 aparece Joan Brossa, uno de los padres indiscutidos de la poesía visual, con un poema-objeto de 1986. Los rastros de J.M.Calleja o Xavier Canals los encontramos entre las cosas que se amontonan en las vitrinas sin ninguna metodología visible.

En todo este horizonte desenfocado aparece un gran mural fotográfico de Craigie Horsfield compuesto por diversos retratos de personas mas o menos anónimas de Barcelona. La obra mide 2'64 x 8'28 metros. Proviene de la exposición "la ciutat de la gent" presentada en la Fundació Tàpies en 1997 que presentaba un retrato mas o menos critico o descarnado de la ciudad y que en el V.3 ilustrara el capitulo sobre el modelo Barcelona. En realidad no sabemos si con esto se nos presenta a Horsfield como un artista vinculado al desarrollo del arte contrahegemonico en el estado español o si es la institución que lo expone la que actúa como tal. Estas maniobras apropiacionistas se suceden en casi todas las salas.

El ámbito de arte conceptual (extendido a la poesía experimental y otras practicas) resulta, dentro del conjunto, lo mas afortunado . De alguna manera se muestra un arte que no es siempre políticamente explicito y se ofrece aportaciones poco conocidas como la obra de Isidoro Valcárcel Medina, los objetos fotocopiados de Pere Noguera y aunque tímidamente la obra de Jordi Cerdà entre otros. Pero se nota a faltar la participación de especialistas indiscutibles en este campo como Pilar Parcerisas.

En cuanto a la critica de las políticas culturales, ARCO y la posmodernidad de los ochenta son tratados de forma mas o menos amplia aunque DESACUERDOS no acierta a ver en la política de infraestructuras museográficas proliferantes en todo el estado a partir de los 90 una continuidad lógica, y se obvia. En realidad "el mercado" artístico en España y Europa esta constituido hoy en día por una extensa red de museos y fundaciones publicas de las que incluso viven las mas importantes galerías privadas. El discurso antihegemonico en la obra de arte no es por si garantía de diferenciación en la actuación política, como lo demostró la presentación de Santiago Sierra en la ultima Bienal de Venecia por parte del gobierno del PP. Tampoco el ARCO actual tiene ningún problema en promocionar obras de este tipo, de lo que se deduce que el problema no es tanto el tipo de obra promocionada sino el contexto y posibilidad efectiva de la obra de actuar como revulsivo (si es ese es el objetivo). Por eso mismo el brillante texto de Jorge Luis Marzo y Amparo Lozano sobre políticas de promoción cultural por el ultimó gobierno PP (publicado en el V2 y seguramente el único estudio publicado íntegramente) queda un poco huérfano y extraño en el conjunto del proyecto a pesar se su indudable calidad y agudeza.

Existen en toda esta narración tres zonas ciegas muy importantes que bien podían haber ayudado a cruzar el desierto de los 80, generando un discursos transversal y incidir en una actitud artística completamente eliminada después del periodo conceptual, me refiero al compromiso implícito de tres practicas amatericas, autogestionarias y bastante horizontales; el arte correo la poli poesía y el arte de acción o performance. Todo esto además podría haber ayudado a articular ideológicamente el panorama de publicaciones de artista, que en la exposición vagan como papeles sin papel.

Como en la ya lejana exposición EL ARTE DESPUES DEL DILUVIO comisariada por Thomas Messer (antiguo director del Guggenheim de Nueva York) la acción desaparece o diluye del ámbito conceptual. Estas pasan a ser "fotografías" o "cosas" en un maravilloso detournement semiótico. Por ejemplo la acción de Isidoro Valcárcel Medina "viaje a capitales desconocidas", una acción consistente en auto enviarse una carta a una ciudad próxima para seguirla y reenviarla a otra y así sucesivamente" pasa ser un conjunto de sobres sin explicación. Mas aun y siguiendo con Isidoro Valcárcel Medina, una acción suya muy apropiada para el contexto de DESACUERDOS, la relación epistolar del artista con el Reina Sofía y el defensor del pueblo para conocer los presupuestos del museo publico (que nunca consiguió), no existe como acción en la exposición pero, sorpresa!, reaparece como documento en el V.3. Esta obra ha estado expuesta en diversos lugares del circuito alternativo y publicada por primera vez en una de las revistas mas significativas del arte paralelo del estado español, FUERA DE, que tampoco figura en las caóticas vitrinas de DESACUERDOS, todo un caso de estudio.

La acción perdida en los setenta y noventa reaparece en los noventa en obras de los colectivos Agustín Parejo School, Preiswert o La Fiambrera en actos de activismo artísticos que tendríamos que llamar con mas propiedad "gestos salvajes" o "maniobras", aunque claro para eso tendríamos que referirnos de nuevo a la olvidada revista FUERA DE.

En los noventa la narración es unidireccional mete sobre activismo explícitamente político y aun reducido a unos casos concretos. Las investigaciones señalan mas y en las vitrinas podemos encontrar los cuerpos de algunos, pero están allí como papel mudo, mientras que el papel activo corresponde a colectivos que curiosamente son el origen de algunos artistas bien situados actualmente en el mercado institucional y galerístico, como Rogelio López Cuenca de Agustín Parejo School y Juan Ugalde de ESTRUJENBANK. Otra vez este es un problema de los narradores mas que de los artistas. Por si existiese alguna duda el MACBA y el CENTRO JOSÉ GUERRERO exponen una amplia selección de sus respectivas pinturas personales (ESTRUJENBANK es para Ugalde, desde finales de los ochenta en Nueva York, un alias o alterego que después servirá para el colectivo del mismo nombre).

LOS PEQUEÑOS DETALLES (documentales) OS DELATAN

A todo lo dicho cabe añadir algunas anécdotas sobre la política documental que ponen mas luz sobre la autentica naturaleza de la "narración" de DESACUERDOS o de sus limitaciones. La imagen promocional de todo el proyecto en programas, posters y banderolas ha sido casi sin excepción una sola. Es cierto que en la agenda del MACBA de julio-septiembre de 2003, donde se publica la primera noticia sobre DESACUERDOS aparecen dos obras de Pere Noguera y que poco después el programa de diciembre de 2003 de UNIA lanza el primer programa de talleres de DESACUERDOS ilustrándolo con un trabajo de Agustín Parejo School, pero de aquí en adelante la imagen única para todos será una fotografía documental de un grupo de personas jóvenes que no sabemos a ciencia cierta si atienden a una asamblea, un seminario una acción o un concierto. No sabemos exactamente a cual de estas cosas responde, pero si que no responde a ninguno de los contenidos de desacuerdos, es simplemente una fotografía del departamento de prensa del MACBA para ocasiones varias. ¿Tanto les costo asumir una imagen colectiva, que tuvieron que optar por una que no molestase a nadie, una fuera del terreno, o es precisamente ese el espíritu oculto de DESACUERDOS, sugerir mucho pero no decir nada?. En ANTAGONISMO no existió ningún problema en optar por el VOTA MORENO de Agustín Parejo School como imagen publicitaria.

Los rótulos de las obras tenían claramente dos o tres niveles sociológicos; para una obra de artista reconocido (fuese video, pintura o postal) en la cartela constaba el nombre del autor, titulo y soporte etc. □ en tres idiomas, catalán, castellano y ingles, pero para otras cosas solo el catalán. La autoría podía confundirse con el propietario del archivo y en algunos casos, en contra de cualquier normativa archivística, si el titulo y autor aparecía en el documento ya se daba por

cumplimentado. En ningún caso se da a conocer el nombre de los editores o componentes de grupos, con lo que paradójicamente se refuerza la idea de "individualidad".

De las 56 paginas del estudio sobre los encuentros de Pamplona (V.1) 39 corresponden a ilustraciones, mayoritariamente facsímiles fotográficos de la prensa de la época poco relevantes y en ocasiones ilegibles.

Como ya he comentado con anterioridad la institución no pierde ocasión para situarse en el centro de la acción como en el caso del show bus de las agencias (V.2 p.216 y 17) o el programa "la acción directa como una de las bellas artes" (V.2 p.203), el mismo título del taller en bastante ambiguo y desafortunado a poco que se piense si bien puede ser que ese sea el sentido final, reducirlo todo a un acto estético.

En los créditos de las revistas-libro aparecen los nombres de los investigadores de DESACUERDOS pero no los títulos de sus aportaciones. En definitiva y esto no es una anécdota, lo documental no ha jugado el papel esperado y así el proyecto ARCHIVOS 1969□ mas que adosado a DESACUERDOS pare ahora neutralizado por este.

CONCLUSION

Mas allá de la voluntad colectiva del equipo de DESACUERDOS, la institución artística en su configuración actual no parece capaz o dispuesta a auto criticarse y asumir las consecuencias. De las diversas fuerzas internas que la alimentan parece dominar aquella que la empuja a fagotizarlo todo para sobrevivir y sobretodo no alterar su estatus legitimador, no solo de determinadas obras o mercados artísticos como el M.I. (Mercado Institucional, anteriormente mencionado) sino el mismo sector empresarial que lo esponsoriza.

DESACUERDOS se revela como un despropósito museográfico que a base de grandes declaraciones (organización horizontal, work in progres, nueva cartografía etc.□) solo logra auto justificarse y tirar mucha tierra sobre determinados asuntos que no son del interés general de la institución artística, que ha de proyectarse en líneas de aceptación internacional (como la próxima DOCUMENTA) y sobretodo alimentar y justificar un aparato museográfico instituido como bandera promocional de la ciudad. En este sentido todo parece indicar que lo principal de DESACUERDOS ya estaba definido de origen, siendo todo lo demás una especie de coreografía triunfal. Este modelo institucional también precisa de su propia espectacularidad. Igual como el estudio de Marzo-Lozano , ya mencionado, nos recuerda que el baño de Fraga en las aguas radioactivas de Palomares fue un manejo espectacular de los media, aunque la fotografía resultante es mas bien discreta y domestica, el arte político y "antihegemonico" puede también producir ese efecto espectacular dentro de los limites del museo que en realidad no esta en disposición de avanzar críticamente sino de mantenerse como icono.

Joan Casellas