

Nicolás Combarro, artista visual y cineasta, y Marta Ramos-Yzquierdo, comisaria independiente, profesores ambos en la Escuela SUR de Profesiones Artísticas, revisan, casi treinta años después de su celebración, una de las exposiciones más especiales que han tenido lugar en el CBA: *El sueño imperativo*.

EN VEZ DE RESISTIR, EJERCER UNA RESISTENCIA

REFLEXIÓN EN TORNO A LA ACTUALIDAD DE LAS PROPUESTAS DE *EL SUEÑO IMPERATIVO*

NICOLÁS COMBARRO • MARTA RAMOS-YZQUIERDO

Del 22 de enero al 3 de marzo de 1991 prácticamente todos los espacios del Círculo de Bellas Artes de Madrid se vieron afectados por una operación que quería desplazar de manera crítica sus significados en relación a su contexto: sus espacios, su arquitectura, pero también su realidad como sede de una institución situada en una ciudad que respondía a determinadas políticas culturales, económicas y sociales. La exposición *El sueño imperativo*, comisariada por Mar Villaespesa y con BNV Producciones como colaboradores, convocó a doce artistas en esta labor de reflexión a través de sus prácticas formalizadas en sendas intervenciones. Francesc Abad, Terry Berkowitz, Chris Burden, Kevin Carter, Chema Cobo, Thomas Lawson, Rogelio López Cuenca, Juan Luis Moraza, Pedro G. Romero, Nancy Spero, Francesc Torres y Krysztof Wodiczko formaban este grupo heterogéneo al que unía una forma de plantear obras desde una «ética de la resistencia», como se denomina en el catálogo de la muestra.

«Todas las obras (...) están fundamentadas en cuestiones, en preguntas» que plantean las contradicciones y abren el diálogo a diversas posibilidades de ideas de cambio, un cambio que se presentaba, y aún lo hace, como imprescindible. Se puede reconocer en las prácticas allí reunidas —artísticas, pero también curatoriales, de edición, programación y producción— una búsqueda del resquicio como lugar para la acción y la provocación, para poder insertar dentro del sistema (el del arte, pero sobre todo su extensión como parte del «alto capitalismo» de aquellos días) las preocupaciones por un contexto en el que se diluía la condición del otro, la urbe como escenario social, la historia, su memoria y, por tanto,

su capacidad de ser territorio para el desarrollo de un «ojo con conciencia». En palabras de Richard Sennett en el texto que abre el catálogo, «el poder de la palabra o el poder del ojo están en función de una facultad crítica. (...) entender cómo puede adquirirse la experiencia de complejidad dentro del medio urbano mediante el poder de interpretación visual...».

¿Cuál era este contexto? La España de 1991 se enfrentaba a una situación que Villaespesa anunciaba en el artículo «Síndrome de mayoría absoluta», publicado en la revista *Arena Internacional* 1 (1989). En él analizaba

la asunción eufórica de la democracia como una verdad universal e incuestionable (no como concepto, pero sí en sus formas) que evitaba una visión crítica y, por ello, minaba la capacidad de diálogo constructivo con la historia pasada y la realidad contemporánea. El mito de lo internacional como valor de éxito adoptado en varios campos, fundamentalmente el cultural, hizo que durante la década de 1980 los modelos copiados no respondían a las necesidades de un país que intentaba estar a la altura de las vivencias posmodernas. España ni siquiera había sido moderna, truncadas todas las vanguardias por la Guerra Civil y la dictadura: los

Nancy Spero durante la preparación de *Minerva, Sky Goddess, Madrid*, en la azotea del CBA. *El sueño imperativo*, 1991. Fotografía Miquel Bargalló



intelectuales, o murieron o se exiliaron o fueron acallados, negándose y persiguiéndose la posibilidad colectiva de cualquier pensamiento crítico dialéctico, como bien describen Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo en *Arte en España 1939-2015. Ideas, prácticas, políticas* (Cátedra, 2015). En relación al arte, el modelo de éxito, como sinónimo de aquello que produce una imagen exportable, debía encajar en los criterios de mercado/institucionalidad hegemónica exterior y, para ello, se revestía de una apariencia formal y estética internacional, convirtiéndose sobre todo en una herramienta de gran utilidad para los nuevos gobiernos democráticos. Esta situación, ya a finales de la década, empezaba a vislumbrarse como un espejismo. Es el fenómeno que, en su artículo, Villaespesa plantea como el fin del «síndrome de mayoría absoluta» en lo político, en referencia a las formas y políticas del PSOE, partido ganador sin cuestionamientos desde las elecciones de 1982, y su versión análoga, el «síndrome de ser descubierto» en lo artístico, con artistas que no conseguían articular una escena que cuestionara esta realidad ni unas políticas culturales que permitieran tejer una escena con posibilidad real de acción.

La necesidad de repensar la relación entre el arte y la sociedad española contemporánea, así como el papel del artista desde un punto de vista crítico y una fuerte presencia teórica en sus planteamientos, estuvo presente en otras iniciativas expositivas de esos años: *Fuera de formato*, en el Centro Cultural de la Villa, en 1983, las exposiciones de José Luis Brea *Antes y después del entusiasmo 1972-1992* (Feria Internacional de Arte de Holanda, Ámsterdam, 1989), *Iluminaciones profanas* (Arteleku, San Sebastián, 1993) y *El punto ciego. Arte español en los años 90* (Kunstraum Innsbruck, 1998-1999) o la muestra comisariada en 1990 por Javier Maderuelo *Madrid. Espacio de interferencias*, en el propio Círculo de Bellas Artes, entre otras. Su importancia ha sido ya tratada en las revisiones realizadas en el CGAC de Santiago de Compostela en *[Ex]posiciones críticas. Discursos críticos na arte española 1975-1995* (2017), o *A través de la arena*, en Azkuna Zentroa, Bilbao, Artium, Vitoria, y Centro Centro Madrid (2019-2020). También se han analizado en los textos teóricos de Jorge L. Marzo y Patricia Mayayo *Arte en España (1939-2015)...*, *Disputas sobre lo contemporáneo. Arte español entre el antifranquismo y la postmodernidad*, de Juan Albarrán (Producciones de Arte y Pensamiento / PROAP, 2019), en la revista *Concreta* #06 (otoño 2015) o en el Simposio Internacional de Comisariado «El ensayo de la exposición (1977-2017)», organizado por Bulegoa Z/By Azkuna Zentroa en 2019, entre otros foros.

El sueño imperativo se plantea como una respuesta a la coyuntura del Estado español con seis retos principales: evitar esteticismos inocuos, evitar el seguimiento de modelos culturales ajenos, trabajar desde el concepto de memoria colectiva como motor para un cambio social, discutir la viabilidad de una obra crítica en una sociedad capitalista y las posibles actitudes de los artistas, tanto ante la crisis ideológica como ante las «estrategias domesticadas» por el sistema. Para ello se establecieron una serie de diálogos.

El primero, con seis artistas extranjeros pertenecientes a la escena neoyorquina. Se buscaba ir al «corazón de la bestia», la ciudad referente del modelo de mercado impuesto por Estados Unidos después de la Segunda Guerra Mundial. Estos artistas no estaban llamados únicamente a crear un marco para un paisaje, sino que respondían a las discusiones del contexto crítico que, desde allí, cuestionaban las formas de producción y distribución del arte. Por ello, la invitación conllevaba una investigación y un análisis para la realización de nuevas intervenciones, excepto en el caso de Burden, que fue la única obra no creada ex profeso para el Círculo.

En segundo lugar, la selección era intergeneracional, fomentando la conversación entre contextos pensados también como tiempos y no solo como espacios (procedencias geográficas). Villaespesa los agrupa en cuatro generaciones que realizan un arco temporal desde ideas trabajadas a partir de los años sesenta hasta aquel momento, pasando por un expresionismo entendido como acción (Spero), la experimentación como método y la experiencia como discurso (Burden, Berkowitz, Torres, Abad y Wodiczko), la iconoclastia lúdica (Lawson y Cobo) hasta la deconstrucción de la realidad (Moraza) o la relectura del «agit-prop» (López Cuenca, Carter o Pedro G. Romero).

Otra de las preocupaciones que concernían a todos los involucrados en el proyecto era la capacidad del arte para formalizar «la articulación o visualización de modo metafórico de la fragmentación, de la disolución del sujeto, del intento de búsqueda o señalización del Otro». En todas las obras se implementan estrategias que se oponen a los límites que el poder impone; un control que, entre otras finalidades, tiene la marginalización de lo que no se pliega a sus parámetros, de la alteridad, desde una concepción etnocéntrica del mundo (y nada global, muy propia de concepciones nacionalistas). De esta forma, a diferencia de las acciones realizadas en la década de

los setenta, en las que se quería colocar el arte como un lenguaje al margen, estos artistas no buscan «estar fuera», sino poner la atención en lo marginal desde dentro del sistema. Resaltar la diferencia se convertía en una tentativa de «desarticular las estructuras de poder que moldean nuestra y vida nuestra percepción del mundo».

En los meses previos y justo durante la inauguración, la agenda nacional e internacional se centraba en los sucesos de lo que sería la primera Guerra del Golfo. Y estas



noticias, por la propia naturaleza de la propuesta, se filtraron en la inauguración y en las actividades de encuentro y debate en torno a ella. Wodzicko pidió añadir unas imágenes a su proyección sobre el Arco de la Victoria, al final de la calle Princesa, y dibujos, eslóganes y pequeñas intervenciones se añadieron en los muros con mensajes antibélicos. Era una acción como reacción a un giro de la actualidad, al mismo tiempo totalmente relacionado con la concepción de la idea de progreso y de historia que se compartía en *El sueño imperativo*: la historia ni es estática ni es legitimadora; por tanto, el presente se debe reevaluar continuamente.

La posibilidad que esta exposición brindó a los artistas fue la de introducirse y atravesar la arquitectura de la institución que los acogía. Tanto en sentido metafórico como físico, las intervenciones de cada autor buscaban cuestionar y activar espacios expositivos y, por tanto, públicos, y espacios privados, ya fuesen centros de decisión o de funcionamiento interno. Ejemplos de ello fueron la intervención de Pedro G. Romero, que ubicó una bandera de España, a modo de cortina, flanqueando la entrada del ascensor reservado a los socios, o el aura postiza que añadió a los retratos institucionales del rey Juan Carlos. La propuesta de Juan Luis Moraza abrió por primera vez al público la Sala de Juntas, con un

Chris Burden, *Samson*, instalación en el vestíbulo del CBA para *El sueño imperativo*, 1991. Cortesía de Mar Villaespesa. Fotografía Miquel Bargalló

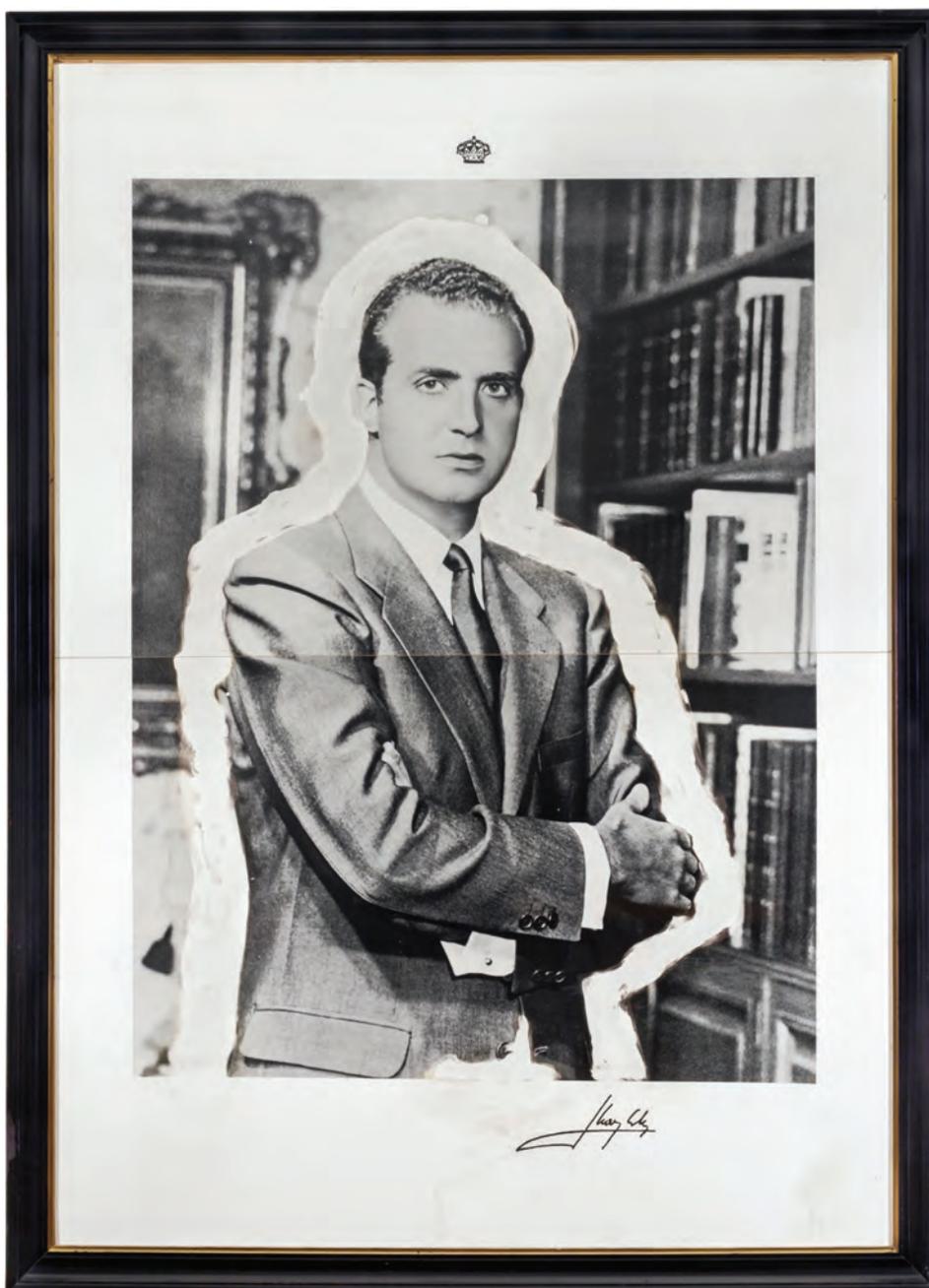


conjunto en el que reflexionaba sobre la idea de compromiso y su modelo patrón (normativizado): entre otros elementos, uno de los puestos de la mesa era sustituido por una escultura de plata, platino e iridio (mismos materiales que la barra de metro patrón), además de activarse una alarma ante la proximidad de alguien que pretendiese sentarse.

Samson, la pieza de Chris Burden, creada originalmente en 1985, estaba pensada para el edificio de un museo, pero era adaptable a cualquier institución artística. Consistía en un gato gigante de cien toneladas conectado a una caja de cambios y a un torniquete. El gato empujaba dos grandes maderas contra los muros de carga del edificio. Cada visitante debía pasar por el torniquete para poder ver la exposición, expandiendo ligeramente el gato. En última instancia, si un número suficiente de personas visitaba la muestra, *Samson* podía teóricamente derruir los pilares del edificio. Así, de manera inversamente proporcional, el éxito de visitantes podría significar la destrucción de la institución.

La tensión producida en su propia paradoja convertía la obra de Burden en una imagen metafórica de las relaciones activadas en los diferentes campos de acción en los que trabajó *El sueño imperativo*. Más que la aparatosidad de la máquina o la angustia ante un resquebrajamiento en el estuco decorativo de los muros, esta instalación reflejaba la necesidad de la negociación a la hora de establecer diálogos: para quien entraba, teniendo que amoldar su cuerpo al mecanismo; para la producción y la curaduría, con la dirección de la institución; para el galerista, en el compromiso con el artista y su defensa en la

Pedro G. Romero, *Rey del sueño*, 1991. Cortesía del artista y de la Galería Alarcón Criado



ejecución de la obra y durante los debates que suscitó. Estos movimientos se convirtieron en el hilo conductor de todos los niveles involucrados en el proceso.

Las conversaciones no se dieron únicamente entre los artistas en el periodo de convivencia durante el largo montaje de la muestra —más de veinte días—, que recuerdan como especialmente significativo. El proyecto también tomaba forma durante el proceso de conocimiento del contexto que debían abordar. Ejemplo de ello fue la serie de entrevistas con varias figuras claves que solicitó Wodizcko para comprender desde diferentes ámbitos políticos, culturales, económicos o legales el contexto en el que tenía que trabajar. Así, entre otros, se organizaron encuentros con Manuela Carmena, por entonces jueza, o con Juan Trias, profesor de pensamiento político de la Universidad Complutense.

También el intercambio con el equipo de producción y montaje resultó especialmente fructífero debido a la comprometida naturaleza del colectivo encargado de esta tarea: BNV producciones (Joaquín Vázquez y Miguel Benlloch). Fue la primera colaboración expositiva entre BNV y Mar Villaespesa y marcó el principio de una relación que llega hasta nuestros días. Esta confluencia fue el germen de una nueva forma de entender el trabajo de producción artística no como un elemento ejecutor, sino como una labor de acompañamiento al artista que permite situar la obra en un contexto, desde una posición horizontal y propositiva, articulando coherentemente contenidos, formas, afectos y haceres.

La última instancia de palabra al vivo que se propuso se dio en el espacio de documentación montado en la sala Goya del Círculo, en la que se dispusieron tanto materiales documentales de los procesos de construcción del proyecto (cartas, documentos, bocetos, dibujos, etc.) como acciones posteriores, incluyendo las de los propios artistas a raíz de la entrada de España en la primera Guerra del Golfo. Ese espacio sirvió también como centro para una serie de diálogos entre los participantes y otros invitados (otros artistas, teóricos, galeristas, etcétera).

El proyecto también abrió una vía de intervención de los artistas a través de la escritura, en el catálogo de la muestra. El uso de este medio no se pensó para que el artista describiera o explicara, sino para abrir los campos de propuesta junto con otras voces. Nuevamente, ni la selección de autores ni la dinámica del proyecto buscaban una comunión entre los participantes, sino más bien un espacio más de encuentro imprescindible para completar el proyecto. Superando la labor informativa/recolectora del catálogo clásico, la publicación ocupa un destacado lugar como herramienta de reflexión. Además de los consabidos textos de la institución y el patrocinador, que trasladan un compromiso con el proyecto, aparece con fuerza el texto vertebrador de Mar Villaespesa que nos traslada a la realidad artística y política que el proyecto aborda. La contextualización viene dada también en los textos de los colaboradores, con notables análisis del filósofo Richard Sennett, el crítico y comisario José María Parreño, la teórica y también crítica África Vidal o el escritor y activista Manuel Vázquez Montalbán. Por ello, es imprescindible la aportación de los artistas que, lejos de acometer una labor descriptiva de sus proyectos, emplean el texto como un elemento más de sus intervenciones. Por ejemplo, en el caso de Francesc Torres, la publicación reproduce la batería de preguntas abiertas al público a través de los medios de comunicación y que conforma el eje de su propuesta, expandiendo el espacio de la muestra al propio catálogo; en el caso de Moraza, lo emplea como tribuna para acercarnos las preocupaciones desde las que construye el discurso en un contexto determinado.

Las intervenciones de cada autor buscaban cuestionar y activar espacios expositivos, ya fuesen centros de decisión o de funcionamiento interno. Ejemplos de ello fueron la intervención de Pedro G. Romero, que ubicó una bandera de España, a modo de cortina, flanqueando la entrada del ascensor reservado a los socios, o el aura postiza que añadió a los retratos institucionales del rey Juan Carlos.

Por tanto, el texto y la palabra se convierten también en herramientas de intervención y completan una labor de desarrollo práctico y teórico que inundó el Círculo de Bellas Artes, poniendo de manifiesto la potencialidad de un proyecto que busca explotar dentro de la institución y también las contradicciones del propio sistema, desde el cuestionamiento de premisas a día de hoy no resueltas, como la confrontación entre idea y realidad, la posibilidad o imposibilidad (o necesidad) de un arte comprometido o la legitimación de la institución.

El espacio de encuentro, o espacio dialogante, es quizá la clave que nos permite entender mejor la importancia del trabajo específico (*site-specific*), al generar un camino de ida y vuelta con el entorno de intervención: con la propia arquitectura, tanto en elementos estructurales como simbólicos, o con la apertura e invitación al recorrido y la ruptura de la frontera público-privado, generando una expansión del espacio expositivo hacia una mayor convivencia con la obra y con la institución.

Esta circunstancia nos invita a reflexionar sobre el uso de los espacios institucionales, la potencial flexibilidad de sus límites a través de la práctica artística o el cuestionamiento de los roles preestablecidos del sistema expositivo. La producción, la instalación, la reflexión, el comisariado, trabajados con permeabilidad, permitiendo que todo se impregne y se contamine, creciendo en fuerza a la hora de ocupar los espacios para plantear cuestiones comunes. En la actualidad, el espacio institucional abarca la mayor parte del espectro expositivo en España, ya sea público o privado, y por lo tanto es imprescindible que cada proyecto lo analice de manera crítica. La importancia de un proyecto consciente del lugar en el que se desarrolla es la de lograr manifestarse dentro y fuera de él, trascender y comunicar. Es en el diálogo donde el impacto de un proyecto expositivo puede crecer. Romper el aislamiento tanto en el espacio físico como en el reflexivo.

Casi treinta años después, pareciera que las preguntas de *El sueño imperativo* continúan vigentes. Seguimos cuestionando cuáles pueden ser los modos en que los artistas y su obra, así como las personas involucradas en los procesos para que se hagan públicas, aporten una base de discusión crítica con la audiencia con la que se relacionan y en el contexto socioeconómico en el que suceden.

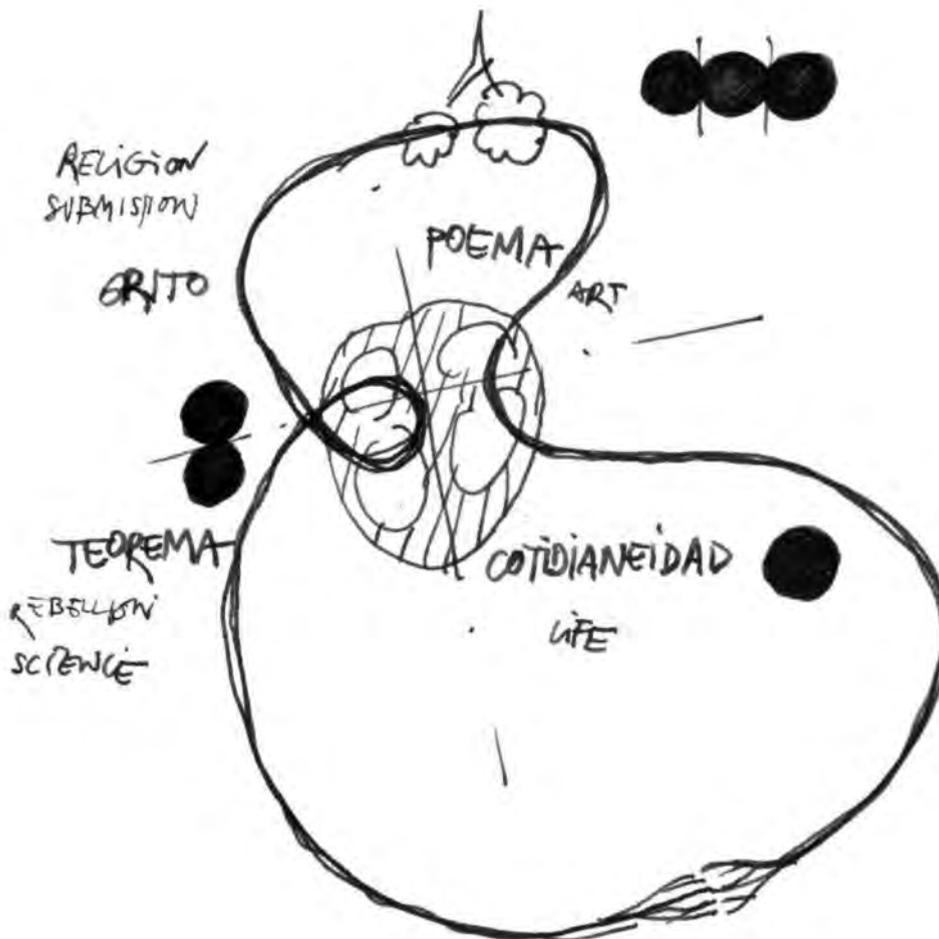
El análisis que Villaespesa planteaba en *Arena* sobre las políticas culturales que se estaban proponiendo en la década de los ochenta continúa siendo pertinente. Estas políticas, en lo que atañe al arte, pueden resumirse en tres variables: la falta de una internalización o mirada hacia la historia y las necesidades locales, el deseo de internacionalización y la utilización del arte para la creación de

una imagen de país y la valoración del arte únicamente por su condición mercantil y valor rentabilizador. En gran medida, su implementación continuó hasta la crisis de 2008, con la consecuente parálisis que añadió precariedad a todo el sistema, tanto a las instituciones como a los artistas y trabajadores del arte.

Curiosamente, esa crisis, de origen económico, no sirvió para cambiar las posiciones desde el sistema del arte, que más bien lo que hizo fue adaptarse para sobrevivir. El mercado ha continuado siendo la forma hegemónica dentro del sistema, dejando por el camino iniciativas más sensibles, horizontales y, como se ha visto, frágiles, que eran generalmente las que más diversidad aportaban. Las políticas culturales no reaccionaron para activar y proteger un tejido que ya era endeble y las instituciones recortaron sus medios sin encontrar la manera de dar vehículo a otro tipo de iniciativas. A partir de entonces, los artistas quizá se han acercado más entre ellos ante la paradoja de un sistema competitivo pero absolutamente precarizado. Muchos se han reunido en espacios de trabajo comunes y, por tanto, tienen más contacto, pero, por desgracia, eso no ha cambiado las prácticas respecto al sistema del arte o las instituciones. Siguen faltando una posición política y un compromiso real, tanto a nivel personal como profesional, con otras formas de hacer, de dialogar y de generar pensamiento.

Los modos de pensar y de hacer de los involucrados en *El sueño imperativo* —artistas, comisaria y productores— han continuado, pero quizá como excepciones y como prácticas que surgen desde la autogestión y/o alternativas, también como lo fueron en su día. La realización de este tipo de proyectos de raíz crítica ha sido posible por el empeño de quienes los proponen, junto al de los equipos que trabajan en instituciones muy concretas y en momentos muy determinados. Esta circunstancia crucial pone de relieve cómo de necesaria es la negociación para llevarlas a cabo, siendo la propia institución un agente interno e imprescindible de este diálogo crítico del arte. Son estas acciones colectivas, pero desgraciadamente muchas veces efímeras, las que fomentan una resistencia. En esta dificultad se pone de relieve la falta de una articulación en políticas para la cultura que creen unas condiciones favorables para que proyectos con una mirada cuestionadora no solo sucedan, sino que lo hagan de manera perdurable.

Juan Luis Moraza, *Mapa cualitativo de un conflicto original*, 1991.
Imagen del catálogo *El sueño imperativo* (CBA, 1991, p. 156)



Es manifiesta la necesidad de crear una red que sea suficientemente fuerte para poder experimentar y proponer desde el campo del arte y en la sociedad. Sin embargo, la sensación de desconexión entre el ámbito gubernamental y el artístico está muy presente. Una desconexión que también se siente en los diálogos entre artistas, comisarios, programadores, instituciones y públicos, en parte también consecuencia de la ausencia de entendimiento de la capacidad crítica del hacer artístico, como modos de pensamiento y no como propaganda de ideologías o programas para el espectáculo.

La intervención como acción no solo se circunscribe a su formalización, a la obra final, sino que su fuerza reside en su capacidad de activar algo. Para ello precisa de un conocimiento consciente de las condiciones físicas, sociales y económicas en las que se insiere para, desde ahí, elaborar preguntas críticas. Son dos pasos

para llegar a una experimentación conjunta desde el pensamiento, la palabra, el cuerpo o la imagen.

Como ya señalamos antes, en su texto del catálogo, Mar Villaespesa resaltaba el potencial de los artistas invitados para «desarticular estructuras de poder que moldean nuestra vida y nuestra capacidad de percepción». Quizás el reto sigue residiendo ahí, en entender cómo funciona la percepción y cómo incide en nuestra capacidad de establecer relaciones con los otros y el entorno. Pequeños gestos que pueden abrir conciencia, y que nada tienen que ver con la desafección actual de este sistema del arte sin anclaje en lo político como categoría, más preocupado por lo internacional y por su valor económico y simbólico de mercado. Pequeños cambios planteados desde la reflexión producida en sus efectos y afectos que aumentan nuestra capacidad de establecer relaciones y la posibilidad transformadora del arte.

© Nicolás Combarro y Marta Ramos-Yzquierdo, CC BY-NC-SA 4.0

Agradecemos sus conocimientos, tiempo y buena disposición a Mar Villaespesa, Joaquín Vázquez, Juan Luis Moraza y Pedro G. Romero, que nos han permitido profundizar en la experiencia que supuso *El sueño imperativo*.

Entrevista entre Krzysztof Wodiczko y Manuela Carmena durante la preparación de *El sueño imperativo*. Cortesía de Mar Villaespesa. Fotografía Enrique Castellano

