LUCES Y SOMBRAS DE UNA CARTOGRAFÍA FLUCTUANTE

Nekane Aramburu

Puesto que no es una ciencia exacta, como la mayoría de las historias, la del arte es una historia que está generada a partir de lecturas parciales y subjetivas de unos hechos, que al final trascienden o son valorados en función de la implicación de especialistas que marcan las pautas que ellos van decidiendo, según factores y parámetros muchas veces parciales. El asunto se complica cuando nos referimos al arte contemporáneo actual, donde a tiempo real se entremezclan las consignas oficiales impuestas por el poder, las controversias de las interpretaciones al margen del *establishment* y las lagunas que, por uno y otro bando, se provocan por interés propio y con premeditación. Por ello me resultó especialmente atractiva la propuesta procedente del Instituto Cervantes para realizar un informe sobre los quince últimos años de arte español en el extranjero (los que mejor conozco puesto que inicié mi labor profesional a comienzos de los noventa) y mostrar una visión panorámica que pueda aportar una cierta perspectiva integradora.

La extensión del ámbito geográfico (el mundo conocido) y el objeto (la creación artística contemporánea con raíces en el Estado español y los sistemas mercantiles y de difusión que giran en torno a ella: museos, críticos de arte y comisarios, galerías, ferias y bienales) requieren de un rastreo documental, de datos y entrevistas que ni el tiempo ni la dimensión del encargo pueden abarcar. Sin embargo, esta idea de comenzar con un estudio informativo, aun siendo general, es fundamental, ya que ahora más que nunca es necesario volver la vista atrás para, reflexionando sobre nuestro pasado próximo, trabajar el presente y proyectar el futuro. Por ello este primer intento de dar una visión general del arte contemporáneo más reciente en el contexto del Anuario del Instituto Cervantes nace con el objetivo de abrir nuevas vías que permitan avanzar en su trabajo tanto a los profesionales como a los agentes culturales y/o políticos y otorgar al lector interesado en el medio una información homogeneizante. Así pues, en las próximas líneas vamos a encontrarnos con un escaneo globalizador, una visión retrospectiva abocada a tener que obviar una gran cantidad de información pero que, ante todo, pretende dar una visión general lo más objetiva posible de dónde estábamos en los noventa y por qué y en qué punto se halla actualmente el arte del Estado español y, por extensión, el vinculado a países de habla hispana fuera de sus fronteras.

Y para comenzar quisiera plantear una pregunta: ¿de qué hablamos cuando hablamos de fronteras en este recién estrenado milenio de globalización, cibernética, mestizaje, transhumancia y diáspora intermitente?

En la España de posguerra, hasta 1976 no podía haber dudas sobre el significado de la palabra «frontera» ni de la sensación de que las fronteras son las cicatrices de la historia, y que era preciso franquear la nuestra para trabajar en libertad. «Y tú, ¿qué harás ahora? Ya la tierra no existe. / Y habrá que unir de nuevo la arena entre las manos. / Para soñar, de nuevo, con su contorno huidizo» escribía Luis Rosales en el poema «La voz de los muertos».[1]

En aquel tiempo no era fácil establecer una genealogía precisa de los creadores españoles contemporáneos, sino

que, más bien, lo que se detectaba era mucha creación dispersa en el exilio y grupos como El Paso o Dau al Set, Parpalló o Equipo 57, que apenas eran conocidos en un país sumergido en pleno franquismo. Las tres puntas del iceberg eran entonces y son ahora Picasso, Dalí y Miró, eternos estandartes de la proyección cultural del arte español en el extranjero.

Pero, además, en ese periodo había artistas ya consolidados y algunos con contratos de exclusividad en galerías extranjeras. Escultores como Jorge Oteiza, Eduardo Chillida, Martín Chirino o Pablo Serrano y sobre todo pintores, muchos pintores: Antoni Tàpies, Antonio Saura, Manuel Millares, Eusebio Sempere, Manuel Hernández Mompó, Pablo Palazuelo, Rafael Canogar, Juan Genovés, Eduardo Arroyo, Lucio Muñoz, El Equipo Crónica o Esteban Vicente.

Uno de los pioneros en la adaptación a los entornos internacionales fue José Guerrero, el granadino que llega a Estados Unidos en noviembre de 1949, y a partir de ahí se implica y conecta con los miembros de la Escuela de Nueva York, y realiza su primera exposición individual allí en el Smithsonian Institute de Washington en 1952 y luego en la Galería Betty Parsons en 1954. Su influencia es innegable en un gran número de pintores españoles de los setenta y ochenta, no solo por su estilo frente al lienzo sino por una actitud ante la vida, estableciendo un contexto ajeno, estrechas redes y conexiones personales cargadas de complicidad. Carlos León confiesa que le llegó a influir, no tanto por su pintura como por «su actitud ante la vida, la manera de vivir de un creador que se declaraba un hombre sin fronteras».[2]

Recorrido cronológico por la autopista del tiempo, sus caminos de parcelaria y pistas de despegue

Cuando a partir de los años cincuenta se fomenta el espejismo de una cierta «apertura» franquista, el arte comienza a utilizarse como un medio de propaganda en el exterior a través del Plan de Promoción Internacional de Luis González Robles (imprescindible leer la entrevista que le hizo Jorge Luis Marzo en los años noventa para la revista *De Calor*) por vía de la organización de bienales —Madrid (1951), La Habana (1953) y Barcelona (1955)— o la participación en las prestigiosas Bienal de Venecia y de São Paulo.

Las bienales de arte vienen a ser mecanismos de legitimación a través del sistema de exposición a gran escala y, como en la novela de David Lodge *El mundo es un pañuelo*, sus agentes van saltando por la cartografía del planeta moviendo las mismas fichas del ajedrez en distintos contextos.

La más veterana de las bienales, la de Venecia (la primera se celebró en 1895, aunque secciones como el «Aperto», centradas en las últimas tendencias, no comenzaron hasta 1980 por iniciativa de Harald Szeeman) es la que mantiene sus hondas raíces en la tradición de las exposiciones internacionales, donde los pabellones de cada país albergan una sección con lo más granado de sus artistas o bien una intervención específica por parte de alguno de ellos.

En el fenómeno de la bienalización se había descubierto la mejor fórmula para dar a conocer a los artistas de vanguardia de un país y ya se intuía que iba a derivar en la más convincente operación de *marketing* posible para adquirir una cierta imagen de modernidad.

En el periodo en que González Robles estuvo dirigiendo el pabellón español en Venecia (desde 1958 a 1979 y luego en 1982 y 1984), quiso utilizar el trabajo de las nuevas escuelas informalistas para proyectar una imagen de la España de Franco marcada por una supuesta modernidad y, así, manipularla. Según señala Tomás Llorens en el libro editado por el Ministerio de Asuntos Exteriores sobre la historia de la participación española en la Bienal de Venecia: «Hasta 1966 se admitía que los autores vinculados a la izquierda pudieran ir a las exposiciones estatales, nacionales y sobre todo a las internacionales, como es el caso de la veneciana. La medida se aceptaba en cuanto que profesionalmente era necesario para los artistas salir al exterior, darse a conocer. [...] a partir de aquí el Régimen ya no se limitará a utilizar el arte como un arma de proyección cara al exterior, sino que, a la vez a través de las exposiciones internacionales pretendería ir operando una selección discriminatoria, orientada políticamente hacia la neutralización ideológica, en el seno mismo de las vanguardias».[3]

De las otras bienales, la del Whitney de Nueva York, que venía celebrándose desde 1934, siempre ha estado bastante ajena al producto artístico latino, así que durante aquel periodo la otra bienal era la de São Paulo, iniciada en 1951. En 1957 Jorge Oteiza (quien entre otras cosas ya andaba rodando por Latinoamérica desde 1948) recibió el premio de escultura de la Bienal de São Paulo por 29 piezas ordenadas en diez familias.

Y en la Península comenzaron a sucederse reacciones alternativas. Había críticos cruciales pero que murieron pronto, como Santiago Amón y José María Moreno Galván. Este último publicó un imponente libro en Estados Unidos editado por Magis que llevaba el título de *Spanish Painting. The Latest Avantgarde*. En el año 1968 nacen los primeros contactos entre los profesionales y los alumnos de la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid, debidos a una necesidad de cambio por parte de los propios alumnos asfixiados por una enseñanza de tintes decimonónicos. En 1969 mediante una asamblea se crea la Asociación de Artistas. Esta asociación se formó por artistas conocidos y alumnos concienciados de la Escuela de Bellas Artes. En el año 1970 se celebra en Belgrado el Congreso Internacional de la Unesco de las Enseñanzas de las Bellas Artes y es invitada la recién creada agrupación. Cuando se iba a leer la ponencia, llegó un telegrama de los artistas españoles encabezado por Picasso, Miró, Chillida, Tàpies, etc., que se leyó ante los asistentes, ya que el texto hablaba de la represión franquista, de las dificultades en la enseñanza de las artes en España y de la escasez de apertura a pesar de la participación en bienales. En este congreso se constituye el Comité para España de la Asociación Internacional de Artistas Plásticos de la Unesco (AIAP).

En 1971 la Asociación de Artistas y los alumnos organizan en la Escuela de Bellas Artes la llamada «Exposición libre y permanente», muestra en la que participaron tanto alumnos como artistas, e incluso la galerista Juana Mordó (motor activador imprescindible en la época) envió piezas de gran formato que se expusieron con las de los alumnos. Con el claustro en contra, los alumnos invadieron todos los espacios de la escuela incluidos pasillos y capilla, abiertos todo el día y todos los días durante casi un trimestre.

En la Bienal de Venecia correspondiente a 1976, un año después de la muerte de Franco y sin recibir invitación oficial, se presentó una exposición tremendamente politizada que llevó el título de «España. Vanguardia artística y realidad social 1936-1976» y fue montada no en el pabellón al uso sino en el edificio central de los Giardini (por cierto que en esta muestra sobre cuarenta años de creación no figura ni una sola mujer, ni Maruja Mallo, ni Remedios Varo, ni Juana Francés...). Gestada a través de una comisión al margen del Estado que había comenzado ya a trabajar antes de la muerte del dictador, se realizó bajo la batuta de Tomás Llorens y Valeriano Bozal y fue la más polémica y, sin embargo, más significativa intervención española hasta ese momento en Venecia, puesto que vino a mostrar las contradicciones de un país dividido.

En pocos años había comenzado el periodo de retorno de algunos artistas en el exilio como Eduardo Arroyo o Luis Gordillo, y el Guggenheim Museum de Nueva York dedica en 1979 a Eduardo Chillida una exposición monográfica con 68 esculturas y obra sobre papel.

En 1981, por iniciativa privada del Grupo 16, el crítico de arte Miguel Logroño crea «El salón de los 16» y con participación pública en 1982 la galerista Juana de Aizpuru pone en marcha la feria internacional de arte contemporáneo ARCO.

Así se pasó a una eclosión de la pintura española no politizada, la que triunfó en los años ochenta al compás del manifiesto socialista *Por un cambio en la cultura* presentado un mes antes del triunfo del PSOE en las elecciones de 1982.

Con Javier Solana como ministro de Cultura por seis años se incrementó el presupuesto de cultura y se insistió en la idea de «recuperación de la capacidad de nuestro país para aportar su voz a las corrientes culturales del mundo». En 1983 se crea el Centro Nacional de Exposiciones (que absorbió las competencias de la extinta Subdirección General de Artes Plásticas), a cuyo mando se puso a Carmen Giménez. Los objetivos de este nuevo ente eran: «Poner en contacto al público español con el arte del siglo xx, descentralizar las exposiciones producidas del Ministerio con exposiciones itinerantes y fomentar la difusión internacional de los artistas plásticos españoles».[4]

Además se crearon el Programa de Acción Cultural en el Exterior (PEACE) y la Dirección General de Cooperación Cultural, orientada al campo de la acción exterior en el Mi-

nisterio. Otros departamentos estatales generados para la política cultural en el exterior fueron el Ministerio de Asuntos Exteriores, la Agencia Española de Cooperación Internacional, el Instituto de Cooperación Iberoamericana o el Instituto Español de Cooperación para el Desarrollo.[5]

También había que barrer la casa y en el año 1983 Solana pide ayuda a la Asociación de Artistas Plásticos para salvar el Círculo de Bellas Artes, que iba a la deriva funcionando casi exclusivamente como un casino. Desde la asociación se promueve la creación de un centro multidisciplinar que da lugar a la transformación del Círculo de Bellas Artes, con Martín Chirino como presidente. Al año siguiente, en 1984, gracias a esos mismos agentes se crean los Festivales Internacionales de Vídeo con colaboraciones con el Centro Pompidou de París y numerosos artistas foráneos, lo que dio lugar a un cierto *feedback* en la difusión del vídeo.

A partir de 1986 se lanzan las subvenciones por parte de la recién creada Dirección General de Cooperación Cultural, y a través de la Dirección de Juventud y Promoción Comunitaria se convocan, entre otras, becas para jóvenes en artes plásticas. Ese año en junio se inaugura, tras la remodelación del edificio, en el antiguo Hospital de San Carlos, en obras desde 1981, el Centro de Arte Reina Sofía. En esos días pudo verse allí la muestra «Procesos. Cultura y nuevas tecnologías», que ponía de manifiesto la importancia de las experimentaciones en *copy art*, vídeo, holografía o grafismos electrónicos y la obra que de este género se estaba produciendo dentro y fuera del país.

Pero también fue entonces cuando se comenzaron a realizar una serie de exposiciones con objeto de difundir el arte español del momento, dando un especial protagonismo a la pintura. Algunas de ellas fueron: «Caleidoscopio español: arte joven de los 80» (en Dormund, Basilea y Bonn, 1984), «Art espagnol actuel» (en Toulouse y luego en Estocolmo, Malmoe y Oslo, 1984), «New Images from Spain» en el Guggenheim, otra de arte gráfico en el Spanish Institute y algunas más como «Five Spanish Artists» (1985).

Por ejemplo, la muestra «Five Spanish Artists» en el Artist Space de Nueva York, del 13 de abril al 31 de mayo de 1985, correspondía al Programa Especial de Acción Cultural en el Exterior (PEACE) y estaba organizada por Donald Sultan, quien hizo la selección de esos cinco artistas españoles, a saber: Miquel Barceló, Miguel Ángel Campano, Ferran García Sevilla, Menchu Lamas y José María Sicilia.

Escribía Carmen Giménez en el texto de presentación del catálogo con un prólogo como de costumbre aderezado por Francisco Calvo Serraller: «Si bien son obras de marcado carácter español, creo que pueden además despertar un fuerte interés internacional por su indudable cosmopolitismo. De manera especial, por cierto, aquí en Nueva York, donde ahora se exhiben».[6]

A esto hay que añadir las exposiciones de «Europalia 85» (del 24 de septiembre al 22 de diciembre de 1985), en las principales ciudades belgas pocos meses después de que se firmara en Madrid el Tratado de Adhesión de España a la CEE, el 12 de julio; «Cinco siglos de arte español», que entre 1987 y 1988 se presentó en varios espacios museísticos de París, como el Musée du Petit Palais o el Musée d'Art Moderne de la Ville, o «Antípodas. Diez figuras del arte español», del 30 de abril al 30 de octubre de 1988, en Brisbane (Australia), en el Pabellón de España de la Exposición Universal de 1988. Entre los artistas seleccionados por su comisario Francisco Calvo Serraller: José Manuel Broto, Rafael Feo, Menchu Lamas, Charo Pradas, Manolo Quejido, Manuel Saiz, Juan Carlos Savater, Adolfo Schlosser, José María Sicilia y Juan Ugalde. «Es cierto que la aportación de creadores españoles al desarrollo de la vanguardia histórica y reciente ha sido muy importante: Picasso, Juan Gris, Julio González, Miró, Dalí, Óscar Domínguez, Tàpies, Chillida, Saura, Eduardo Arroyo, emigrantes o exiliados casi siempre en París» según el catálogo de la exposición que se complementa con un repaso a los setenta escrito por Juan Manuel Bonet y a los ochenta, a cargo de Miguel Fernández Cid.

España se había incorporado a la Comunidad Económica Europea en 1986 y parecía vislumbrarse en el horizonte un nuevo periodo de expansión. Así, parece que en los años ochenta se entra en una cierta normalización de la cultura y una homologación de la creación con las tendencias internacionales. Los pintores neoexpresionistas alemanes llegados a España a través de diversas exposi-

ciones («Hacen lo que quieren. Arte joven renano», «Raumbilder, cinco escultores», «Espacios alemanes» o «La razón revisada») y la influencia de grupo francés Supports-Surface son ingredientes que van generando un cierto caldo de cultivo.

Así, el auge de la creación pictórica fruto de la pujanza y el impulso de Alemania, Italia y Nueva York hicieron de esta la década de la pintura en el plano internacional y provocaron el lanzamiento al mercado de nuevos y jóvenes artistas españoles. Galerías como Montenegro y la de Fernando Vijande, ahora desaparecidas, contribuyeron a acelerar el *boom* con ventas hasta entonces insospechadas.

Todas las demás propuestas, existentes como células activas no solo en España sino también en el ámbito internacional (recuérdese a Eugènia Balcells, Antoni Muntadas o Francesc Torres, los tres catalanes y los tres instalados en Nueva York), con trabajos serios y rigurosos que pasan del conceptual a la investigación en el campo de la *performance*, las acciones de poesía visual o las nuevas tecnologías, quedaban al margen, diluidas frente a la gran burbuja.

Durante todo este periodo la labor de Carmen Giménez fue trascendental para, por una parte, difundir el arte de las nuevas generaciones desde la oficialidad y, por otra, formar al público español hacia las tendencias internacionales. Su trabajo, desarrollado desde la esfera del poder, va de 1983 a 1989, año en el que dimite a causa de desacuerdos sobre el rumbo del Centro de Arte Reina Sofía. «La dimisión de Carmen Giménez cierra una etapa de representación del arte español en el mundo» (*El País*, 8 de junio de 1989).

Pero ya se había comenzado a hablar de una nueva generación de artistas españoles con marcada perspectiva internacional: José María Sicilia, Pepe Espaliú, Juan Muñoz, Cristina Iglesias… y sobre todo Miquel Barceló.

Con el antecedente de haber participado en la Bienal de São Paulo en 1981, fue consagrado irremediablemente con tan solo veinticinco años en la VII Documenta de Kassel de 1982, donde fue el único artista español seleccionado (y muy a última hora). Se cuenta que llegó a Kassel porque el comisario de la Documenta, el holandés Rudi Fuchs, había aterrizado en España unos meses antes de la inauguración oficial, invitado con motivo de la segunda edición de ARCO, y pudo ver la obra del pintor en la muestra colectiva organizada por la Fundació «la Caixa», «Madrid. Otras figuraciones», así que lo incorporó a su lista.[7]

Juan Muñoz definió de una forma muy precisa ese momento en una cita ya clásica: «Estaba todo el mundo tranquilo, esperando que le llegara el ascenso que por la antigüedad le iba a corresponder en el escalafón, cuando de pronto aparece Miquel Barceló, el chico de la moto, y les pega a todos una pasada que los deja alucinados, sin saber qué ha ocurrido».[8]

El resto se clasificaba según fuera pintor (Sicilia, Broto, Pérez Villalta, Campano) o escultor (Muñoz, Iglesias, Lootz, Schlosser, Bordes), o en «los artistas andaluces» (Paneque, Espaliú, Agredano y López Cuenca), «los vascos» (Irazu, Moraza, Fernández, Bados, Morquillas, Badiola), o «los gallegos» (los del grupo Atlántica, Lamazares, Patiño, Freixanes, Basallo, Datas y Lamas) o los más independientes, como Francisco Leiro, Xesús Vázquez o Manolo Paz.



On Translation: Warning (1999), Antoni Muntadas. AECI. Montevideo, Uruguay, 2003. (Cortesía del artista). © Antoni Muntadas. VEGAP. Madrid, 2006. © de la fotografía: Adela Casacuberta.



El laberinto de don Quijote, de Antón Patiño. © Antón Patiño. VEGAP. Madrid, 2006.

De todos ellos Kevin Power señala en su artículo «Los ochenta una y otra vez»: «Solo triunfaron Susana Solano y Juan Muñoz, éste especialmente porque supo cambiar su sintaxis a tiempo»,[9] o Juan Uslé, «el único artista español significativo que escogió los conceptos deconstructivistas en su lectura de la abstracción».[10] Pero la palabra «triunfo» es un arma de doble filo y veremos que lo que realmente ha colmado las grietas del arte español es la labor de aquellos creadores en continua carrera de fondo.

El coleccionismo oportunista y la crítica a la fastuosa política cultural del Gobierno socialista en el segundo mandato (en 1988 entró como ministro de Cultura Jorge Semprún), así como el auge de las grandes exposiciones-espectáculo (recuérdense las inmensas colas para ver la exposición de Velázquez), hicieron que este periodo no fuera más que un espejismo que poco a poco acabó diluyéndose y la creación tuvo que atrincherarse buscando vías más sólidas.

A través del relato de todos estos antecedentes, he pretendido poner de manifiesto el punto de partida en el que nos encontrábamos en los noventa, en definitiva con un inexistente tejido de industrias culturales y artísticas, una lamentable infraestructura para la enseñanza de las artes y un exiguo reconocimiento internacional de las prácticas creativas contemporáneas.

En este contexto, el 12 de mayo de 1990 se crea el Instituto Cervantes. Es también en este momento, al final de los ochenta y comienzos de la década de los noventa, cuando se desarrolla un proyecto que a mi juicio representa de forma certera la transición entre estas dos etapas del arte español fuera y dentro de nuestras fronteras. Esta exposición-bisagra recibió el título de «Before and After the Enthusiasm, 1972-1992» y se desarrolló con la ayuda de The KunstRai 89 en Ámsterdam del 24 al 28 de mayo de 1989, ubicándose el montaje en el centro del pabellón Hollandhall en la RAI. Organizado por Eduardo Lipschutz-Villa, quien eligió como comisario a José Luis Brea, el proyecto tomó como punto de partida histórico el análisis retrospectivo de lo que supusieron los Encuentros de Pamplona de 1972. La exposición y el libro «expresan una idea de tiempo, que recoge y reúne determinadas líneas ideológicas a través de generaciones de pensamiento diversas».[11] La publicación presenta una serie de ensayos, conversaciones y reflexiones que ponen en escena de forma rigurosa una reflexión sobre la creación contemporánea y del momento como pocas veces se había abordado.

Sobre el periodo recién vivido señala Brea en el libro que: «vino Rudi Fuchs y dijo que Barceló, que vino Jean-Louis Froment y dijo que Sicilia, que vino Kaspar König y dijo que Susana Solano: *voilà la nouvelle Espagne*, no nos queda a nosotros sino contar la de su error, la de su extravío. Y si acaso, más adelante proponer otra que, aunque a todas luces no ha sido, tal vez hubiera podido. O incluso pueda, que en el despliegue de la historia todo empieza a parecer posible, todas las direcciones practicables y todas las investigaciones lícitas».[12]

El comisario distingue dos momentos especialmente intensos: el que va de 1972 a 1979, girando sobre el arte conceptual, marcado por los Encuentros de Pamplona y los ciclos de «Nuevos comportamientos artísticos» organizados por Simón Marchán en Madrid y Barcelona en el año 1974. Luego, el momento de la exaltación sobreactuada por el éxito de los españoles en los *eighties*, una etapa entre 1982-1988, y después el segundo periodo, tras esa efímera

gloria, que va de 1987 a 1992 y que nos traslada a la esfera de nuevas actitudes reflexivas.

Entre los creadores implicados se hallan: Javier Baldeón, Joan Brossa, Pepe Espaliú, Pedro G. Romero, Federico Guzmán, Juan Hidalgo, Cristina Iglesias, Rogelio López Cuenca, Santiago Mercado, Mitsuo Miura, Juan Muñoz, Juan Navarro Baldeweg, José Manuel Nuevo, Guillermo Paneque, Simeón Saiz Ruiz, Adolfo Schlosser e Isidoro Valcárcel Medina.

Son precisamente esas «nuevas actitudes reflexivas», ese ahondar en la investigación y la búsqueda de nuevas vías de expresión y pensamiento, acordes con la evolución de la práctica artística contemporánea, lo que hará avanzar a la cultura española y su reconocimiento en el exterior.

La tercera legislatura socialista, que abarca desde noviembre de 1989 a abril de 1993, tuvo como ministra de Cultura a Carmen Alborch, quien procedía del mundo del arte y conocía bien el medio, sus muchas mentiras y sus pocas verdades.

Sin embargo, fue una etapa que se vio caracterizada por las discusiones sobre la nueva Ley del Mecenazgo, una cierta falta de credibilidad del Ministerio y la reducción en el número de subvenciones para canalizar las ayudas de otra manera que fuera más eficaz.

No fueron momentos propicios para trabajar en la esfera internacional desde la institución pública, porque la situación paulatinamente se hacía más compleja por conflictos como la dimisión en 1991 del vicepresidente del Gobierno Alfonso Guerra y las sospechas de financiación ilegal del PSOE, otras dimisiones por la firma de altos funcionarios y directores generales contra la intervención militar estadounidense en la guerra del Golfo, como el director general de Bellas Artes y Archivos, Jaime Brihuega, y el del Museo de Prado, Alfonso Pérez Sánchez, y huelgas: la del 12 de diciembre de 1991 del teatro y del cine (la primera desde 1975 y además la del 7 de marzo de ese mismo año, que «produjo el cierre de 400 galerías y 700 anticuarios en protesta por el impuesto sobre bienes culturales (aunque una de las consecuencias positivas fue la constitución de la Asociación Española de Galerías de Obras de Arte presidida en un primer momento por Juana de Aizpuru)»).[13]

El año 1991 nos deja así mismo las muestras «Spanische Kunst Aktualität und Tradition» («Arte español, actualidad y tradición») en la Kunsthalle de Berlín y «Última Visión, España», itinerante por los ICI de Caracas, Santiago de Chile, São Paulo y Buenos Aires.

Hay que tener en cuenta además la influencia de la Unión Europea en estos años: «La referencia a cultura en el Tratado de Maastricht, la reunión en el seno del Consejo del 12 de noviembre de 1992 sobre las directrices para la actuación cultural comunitaria [...] deberían incluir concretamente el fomento de las actividades de las redes europeas de artistas e instituciones culturales»[14] y ya Europa estaba exigiendo el cambio de normativa en materia de difusión del arte y del patrimonio.

Con Solé Tura hubo un intento de articular la política exterior del Ministerio con la creación en 1992 de la Comisión Asesora de Relaciones Culturales con el Exterior. Pero no funcionó y ese mismo año, en septiembre, ordenó la paralización de las actividades culturales en el extranjero por el recorte presupuestario del Gobierno, coincidiendo con la crisis económica.

Aparecen en escena exposiciones como las de la serie «Confrontaciones», que del 11 de diciembre de 1991 al 18 de febrero de 1992 puso en conexión transitoria el arte reciente británico y español (el programa se había iniciado con Holanda, 1988 y Bélgica, 1990) a instancias del Instituto de la Juventud, en colaboración con la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Cultura, el Centro de Arte Reina Sofía y el British Council.

La selección de los comisarios, Teresa Blanch y Andrew Renton, incluyó a dieciséis artistas: Antoni Abab, Txomin Badiola, Javier Baldeón, Ian Davenport, Grenville Davey, Marcelo Expósito, Anya Gallaccio, Luis Hortalá, Gary Hume, Michael Landy, Emilio Martínez, Julián Opie, Simeón Saiz, Darío Urzay, Mark Wallinger y Rachel Whiteread.

Esta y otras muchas exposiciones, que durante estos años se realizaron desde el Instituto de la Juventud bajo la dirección técnica de Félix Guisasola, promoviendo a los nuevos creadores a través de las «Muestras de Arte Joven», fueron importantísimas para dar a conocer la labor

de una serie de artistas que estaban despuntando, gente muy joven que luego ha tenido una carrera profesional, aunque algunos de ellos también se quedaron por el camino sin poder ingresar en el paraíso de los escogidos.

También es el momento en el que comienza a notarse la presencia de forma individual de artistas que apenas se habían movido fuera de España, pero que desarrollaban una cierta militancia cultural, como fue el caso de Paloma Navares, quien además se implicó en proyectos de activismo feminista. Con todo en 1992 Paloma realiza su primera muestra institucional en el Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig de Viena, exposición que marcará el inicio de un trabajo muy seguido en Europa.

La prensa internacional da un nuevo giro a la hora de analizar las propuestas artísticas españolas y así, en la revista *Art Press* n.º 166 (1992), Catherine Francblin entrevista a Jaume Plensa presentándolo como uno de los artistas que más rápidamente se ha impuesto en la escena internacional. Los especialistas recordaban aún aquella escultura expuesta en la FIAC en 1991, una gran bola de dos metros con la palabra «Désir» en su interior. Plensa, que ahora vive y trabaja entre París y Barcelona, recientemente ha sido distinguido con el título de doctor honoris causa por la School of the Art Institute de Chicago, ciudad donde, además, ha realizado una espectacular intervención en Millenium Park: la fuente Crown, que muestra una serie de caras enormes en *displays* electrónicos.

Txomin Badiola, Ana Busto, Pello Irazu, Elena del Rivero, Francesc Torres, Darío Urzay, Juan Uslé y Victoria Civera participan en la exposición «America discovers Spain» del Spanish Institute y se organiza otra muestra significativa como lo fue «Al raso (figuras de intemperie)», que desde la sala de la Fundació «la Caixa» en el paseo de Sant Joan de Barcelona testaba el panorama del momento mostrando la obra de creadores, algunos de los cuales ya se habían instalado por entonces en el extranjero, como la misma Victoria, Pedro Mora, José María Guijarro o Lorenzo Valverde. Así que es el periodo en el que se intuye que van a sobresalir determinados creadores que habían iniciado su trayectoria a finales de los ochenta, y que en los noventa deciden trasladarse a otros países para ampliar su formación o realizar estancias a través de becas. De ellos hablaremos más adelante.

Pero 1992 es así mismo el año de la Exposición Universal de Sevilla, de las Olimpiadas de Barcelona, de ese regodeo en la conciencia colonialista denominado «Quinto Centenario del Descubrimiento de América» y de la capitalidad cultural de Europa en Madrid, acontecimientos que proyectan una imagen de cultura-espectáculo alejada de la realidad de un país inmerso en una crisis.

Debido precisamente a esta crisis del sistema establecido, empiezan a surgir por todo el Estado español y de forma especial en núcleos periféricos unos nuevos modelos de gestión y difusión para el arte: los espacios alternativos y los colectivos de artistas.

Uno de los pioneros como grupo de artistas autogestionado fue A Ua Crag (toman su nombre de la contradictoria expresión «agua crujiente»), creado en 1985 y disuelto en 1996, aunque la etapa más intensa fuese a primeros de los noventa, con toda una serie de intercambios y colaboraciones con Bélgica, Alemania, Holanda o Canadá, producciones que empezaban y finalizaban muchas veces en su espacio de la Fábrica Moradillo en Aranda de Duero.

Recordemos la colaboración con la asociación de artistas Le Genie de La Bastille o aquella de Assende (Bélgica), un acontecimiento artístico denominado «Art'Assenede», centrado en artistas belgas pero extensible por invitación a creadores de otros países para intervenir en el espacio urbano de la población, tomando como punto de partida la reflexión sobre el sentido de la obra y la realización del proyecto desde planteamientos formales diferentes del trabajo habitual de cada artista en su taller. Las obras se elaboraron en diez días del 3 al 13 de agosto de 1992 y se expusieron ese mismo mes. Posteriormente se produjo una muestra con los artistas de Bélgica en el espacio del colectivo en noviembre de 1992 y se realizó un libro que recogía las reflexiones del proceso de intervención. A Ua Crag lo integraron Julián Valle, Jesús Max, Rafael Lamata, Pepe Ortega, Miquel Cid, Néstor San Miguel, Javier Ayarza, Rufo Criado y Alejandro Martínez Parra, sin olvidar el impulso de Eva González.

Estos primeros núcleos de creadores agrupados en asociaciones y los gestores independientes que vieron la necesidad de crear nuevas fórmulas para difundir aquellas propuestas que no tenían salida en los circuitos existentes por entonces, es decir, el arte emergente y la creación contemporánea que estaba utilizando las nuevas tecnologías, fueron haciéndose cada vez más visibles a lo largo de los noventa. Como veterano de todos ellos, el Espacio P, concebido por Pedro Garhel en Madrid ya desde 1981, un proyecto que experimentó varias etapas en las que fue incorporándose la energía de Rosa Galindo, Alejandro Martínez Parra, Fernando Suárez, Karina Marota o Karin Ohlenschläger. Este espacio fue plató de rodaje, distribuidora y productora de vídeo, se produjeron seminarios y talleres, exposiciones, *performances*, acciones en vídeo, danza, música electrónica, cine experimental, eventos multidisciplinares, ediciones de revistas y libros, muchos de ellos autofinanciados o receptores de las primeras contribuciones de patrocinadores privados. Son acciones que hoy resultan familiares pero cuyos inicios se fraguaron con dificultad y básicamente en solitario, impulsadas con entereza por este tipo de agentes muy activos y paulatinamente más profesionalizados durante la década de los noventa.

En 1993, Eduardo Chillida, el escultor que en 1951 creó su primera obra no figurativa, es nombrado miembro extranjero de honor de la American Academy of Arts and Sciences de Cambridge (Massachusetts) y miembro honorario de la Academia Americana de Artes y Letras de Nueva York, e instala el monumento público «Diálogo. Tolerancia» con motivo de la conmemoración de la paz de Westfalia en la ciudad de Münster. Chillida fallecerá en 2002.

En plena crisis del Golfo, asunto que inevitablemente repercutió en todo el mercado del arte mundial, se realizan en España dos exposiciones que en cierta medida ponen sobre la mesa el estado de la cuestión de nuestro arte en la esfera internacional. Una es «Anys 90. Distància zero», abierta del 22 de junio al 21 de agosto de 1994 en el Centre d'Art Santa Mònica. En ella se vislumbra una nueva generación de artistas cuyo comisario, José Luis Brea, seleccionó a partir de los dosieres de un concurso abierto de proyectos, una idea que no era habitual en los selectores. Otra fue la revisión del panorama internacional realizada por Dan Cameron en «Cocido y crudo». Ya Cameron había reflexionado sobre la incipiente presencia del arte español en un escrito de 1988 en «Flast Art». Su texto *Arte in Spagna* habla de un cierta necesidad de apostar por la continuidad, aparcando modas pasajeras y resaltando una sensibilidad propia, que en definitiva es el hilo conductor de las prácticas españolas.

La exposición realizada en el Reina Sofía fue bastante polémica, pero tal y como afirma José Miguel G. Cortés «significó, en nuestro contexto específico de aquella época, una simbólica "bofetada" a ese mirarse constantemente el ombligo, a esa visión alicorta y provinciana, a esas ideas esteticistas preocupadas tan sólo por aspectos formales y que parecían las únicas factibles y deseables».[15]

Un año después de su fallecimiento, del 4 de marzo al 17 de abril de 1994 se organiza al artista andaluz Pepe Espaliú una exposición en el ICA (Institute of Contemporary Art). Espaliú, que ya había expuesto en Londres en la catedral de San Pablo con «Edge 92», había formado parte del *boom* de los artistas andaluces de los ochenta vinculado a la mítica galería La Máquina Española.

En sus escritos recordaba ese momento así: «Aún hoy todo el mundo asocia La Máquina a la única experiencia joven y de vanguardia en esos años en España. A cada uno de nosotros nos ha quedado ese pasado, a pesar de que hoy todo es diferente y que cada uno eligió un camino distinto. Vimos otras luces brillando en otros lugares, Colonia, París, Nueva York. Fueron tiempos heroicos, en que todos metimos en una furgoneta los cuadros en ristre para exponerlos en las ferias de arte europeas... Basilea, Zúrich [...]. Tras eso, y con una beca, decidí instalarme en NY. Era un gesto banal, dado que todos los artistas de entonces tendían a hacer lo mismo y que todos volvían desesperados y sin logros y mucho más viejos».[16]

En Nueva York, en 1990 descubre que es seropositivo, y desde ese momento su obra da un giro hacia el activismo. Para sus acciones, «The Carrying» (1992), la más entrañable en San Sebastián, la más multitudinaria la de Madrid, toma la expresión utilizada por los hispanos en Nueva York para definir la actividad de cuidar, lavar y transportar a enfermos terminales de sida. La exposición del ICA presentaba además de estos trabajos varias esculturas, dibujos e

instalaciones así como el vídeo de una conmovedora *performance* realizada en Sonsbeek en 1993, «El nido».

Esta será una buena temporada para Antoni Tàpies. Viaja a Estocolmo para la inauguración de una exposición retrospectiva en el Prins Eugens Waldemarsudde y el Jeu de Paume le dedica otra que recoge prácticamente toda su trayectoria artística desde 1946, aunque prescinde del periodo surrealista y no presenta la envergadura de la del Musée d'Art Moderne de la Ville de París de 1972.

En 1994 se produce un hecho inusitado, los espacios y colectivos independientes citados anteriormente se reúnen por primera vez en Vitoria-Gasteiz, en lo que será el germen del movimiento que generó la Red Arte. Estos primeros encuentros aglutinaron a los pioneros (Espacio P, A Ua Crag, El Ojo Atómico) y a quienes a principios de los noventa habían optado por crear nuevas vías para divulgar la creación contemporánea. Artistas, gestores y comisarios muy dinámicos, que ante la falta de fórmulas para canalizar sus proyectos crearon las suyas propias. Algunos de ellos fueron: Paco Salinas (Mestizo), Claudia Giannetti (L'Angelot), José Luis Brea (Acción Paralela), Lupe Frigols y Marisa Jiménez (La Esfera Azul), Clara Gari (Côclea), Pistolo Eliza (Purgatori), Carlos T. Mori y Félix Orcajo (La Voz de mi Madre), Ángel Nava (El Luzernario), HAAC de la Quam en Vic, Cruce o BNV/Carta de Ajuste. Incluso el Círculo de Bellas Artes, representado por Miguel Cereceda, llegó a participar en estos encuentros.

Como impulsora de los mismos y con la perspectiva del paso de los años, considero que fue un momento significativo en el que eclosionaron energías y voluntades que abrieron nuevos caminos a la difusión y gestión del arte. Los encuentros se prolongaron durante varios años, digamos que hasta 1999, cambiando en cada edición de ciudad y llegando en un momento (1996) a confluir con otro movimiento recién iniciado, el de las asociaciones de artistas, cuya red se materializaría posteriormente en la Unión de Artistas Visuales.

Ambas redes trabajamos conjuntamente en acciones que requerían soluciones, como la distribución del vídeo español (un problema que hoy sigue sin resolverse). Para ello se realizaron proyectos en común, como el que en 1998 itineró trabajos de vídeo de creación española tanto en el Estado como en el ámbito internacional; un programa que funcionó gracias al esfuerzo conjunto de colaboración por dar solución al problema de la distribución del vídeo. El Museo de Bellas Artes de Bogotá, el Centro Cultural Hispano de Costa Rica, el Centre de Cultura Sa Nostra y el Centro de Arte Reina Sofía fueron algunos de ellos. La confluencia entre ambas redes, la de los espacios que cada vez iban adquiriendo más proyección y la de las asociaciones de artistas, se interseccionaban tanto en los encuentros de la Red Arte como en los Encuentros de Vídeo de Pamplona.

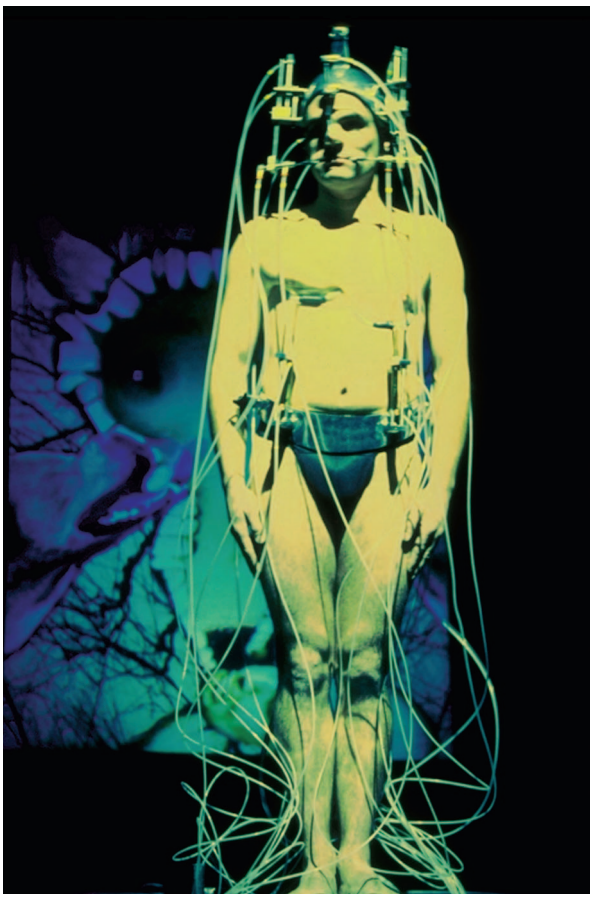
Pero, retornando a esos primeros años, la idea de red constituyó un efectivo recurso para compartir problemas comunes, coproducciones y la difusión de los creadores tanto estatal como internacionalmente. De hecho tras el segundo encuentro de Murcia en 1995 organizado por Mestizo, y preparando el tercero para ampliar la red en el ámbito internacional, viajé a Estados Unidos con objeto de contactar con espacios independientes gestionados por artistas, fruto de lo cual invité a Mike Blockstein, miembro de la junta directiva de la NAAO (The National Association of Artists Organizations), a integrarse en los encuentros. Con la presencia de Mike Blockstein en España se tuvo la ocasión de conocer los sistemas utilizados por las redes americanas para constituir eficaces vías de difusión tanto en las comunidades y barrios como en intercambios interestatales. (Un año después una exposición de artistas de la Red Arte viajó a San Francisco vehiculada por Pistolo Eliza). Además, ese mismo año, en 1996, gracias a Jerome Delormas, del Instituto Francés de Bilbao, establecimos nuevas conexiones europeas a través de la Red Trans Europe Halles. Su directora, Fazette Bordage, vino a explicar el funcionamiento, los programas y la gestión de esos espacios caracterizados por estar ubicados en edificios industriales en desuso. Unos centros que realizan actividades donde la cultura, las problemáticas sociales, el medio ambiente, la mixticidad de disciplinas, el trabajo con las asociaciones del entorno y los intercambios con otros centros son los ingredientes activadores de su éxito. Al año siguiente fuimos invitados a participar en sus reuniones de trabajo en Marsella.

Otra propuesta ajena a los circuitos del mercado del arte fue la del artista e historiador del arte asturiano Paco Cao, que trabajaba desde hacía un tiempo en la idea del

cuerpo como mercancía/objeto («Carne de Paco Cao», Nie Galerie de Múnich) y había iniciado el proyecto «Rent a body» (1993-1999), basado en anunciar en alquiler su cuerpo. Cuando se instala en Nueva York en 1995 el proyecto adquiere otras dimensiones. Consigue el apoyo y la colaboración de Creative Time y comienza a trabajar en una intensa campaña que se adapta a un lenguaje más comercial y la estrategia promocional se amplía. El laboratorio, la sociedad norteamericana, es el medio propiciatorio para las diferentes acciones y posteriores reflexiones. En el libro que documenta el grueso del proyecto y ahonda en las diferencias de procedimiento de trabajo entre las dos culturas, realiza la siguiente reflexión: «A pesar de que el negocio "Rent a body" se canaliza en el mercado convencional, muchos de los servicios que realizo me devuelven, aunque de forma indirecta, a mi lugar de origen. Algunos de ellos no me requieren en calidad de artista pero me involucran en trabajos vinculados con el arte. Otros me sitúan en interregnos difíciles de clasificar, pero el fantasma del arte siempre está ahí. De entre estos últimos, los más destacados son aquellos que reclaman al cuerpo como un artefacto al servicio del espectáculo».[17]

También es ahora cuando comienza a desarrollarse otro proyecto centrado en el cuerpo: *Epizoo* de Marcel·lí Antúnez, miembro fundador de La Fura del Baus, que a partir de 1992 inicia un camino personal que desembocará en proyectos de *performances* y robótica. La primera vez que se presentó *Epizoo* fue en 1995 en el Centro Teresa de México D.F. y, seguidamente, gestores independientes como Mestizo o Trasforma y festivales apoyaron la iniciativa, que posteriormente triunfaría en instancias institucionales. En un principio fue pensado como una máquina de placer que permitiera el contacto erótico a distancia y cuestionara, así, la problemática en torno a las consecuencias sociales y psicológicas de las epidemias víricas, como lo fue el problema del sida en aquellos años. Pero va más allá, intenta abarcar y analizar otros temas, como la aparición de una nueva forma de vida híbrida a un tiempo biológica, electrónica y artificial, y por otra parte cuestiona las violencias indirectas. Después de esta primera presentación experimental en México, como casi todos los proyectos de Marcel·lí Antúnez, de las 149 acciones 50 han sido nacionales y 99 internacionales, una proporción reveladora de una trayectoria que fuera de los circuitos del arte establecido se mueve con destreza entre figuras como Stelarc o Eduardo Kac.

Involucrando a Marcel·lí y con el apoyo teórico de Rosa Martínez se creó en 1997 el grupo Iberians, formado tambien por Cuco Suárez y Andrés Piñeiro (en última instancia tambien se vinculó Pilar Albarracín). Entre sus frentes estaba el de reivindicar las señas culturales del sur de Europa con una visión visceral y anárquica de carácter performativo, aunque la iniciativa no llegó a cuajar en el momento, luego la obra de ellos individualmente fue posteriormente valorada.



Epizoo, Marcel·lí Antúnez. Centro X Teresa, México, 1995. (Cortesía del artista). © Marcel·lí Antúnez. VEGAP. Madrid, 2006.

En otro sentido, y como consecuencia de la experiencia vivida en Estados Unidos como pionera en la investigación del arte eléctrico durante los años que estuvo formándose y trabajó en el Art Institute de Chicago (principios de 1971), la artista Marisa González es invitada a participar en una muestra que reflexiona sobre los inicios de estas primeras investigaciones con el llamado *copy art* en Canadá. Marisa fue además impulsora de toda una serie de acciones en España en torno al *copy art* y el *fax art* entre 1990 y 1993 en el Círculo de Bellas Artes, que llegaron a involucrar a diversos centros, entre ellos la Sorbona de París.

En la exposición «What Happened to the Pionners?» en la Galería Arts Technologiques, enmarcada en el ISEA 95 de Montreal, también estaban otros precursores, como Amal Abdenour, Barbara Astman, Dina Mar, Sarah Jackson, Doreen Lindsay, Joan Lyons, Lieve Prins, Sonia Sheridan y Nell Tenhaaf. 1995 fue así mismo el año de la exposición «Forms of Spain», comisariada por Alicia Murría en el marco de las actividades realizadas con motivo de la tercera edición de la Feria de Arte Contemporáneo de Atenas, un intento de aproximación a los diez últimos años a partir de la eclosión de los ochenta y también el año en el que se pudo ver en la Fundació «la Caixa» de Madrid «Cartografías», proyecto sobre arte latinoamericano iniciado por su comisario Ivo Mesquita en 1989, organizado por la Galería de Arte de Winnipeg (Canadá), y en el que también se involucraron la Biblioteca Luis Arango, el Museo de Artes Visuales Alejandro Otero, la National Gallery de Canadá y The Bronx Museum of Arts.

En 1996 se abre una nueva etapa política en nuestro país con el triunfo del Partido Popular en las elecciones y el nombramiento de Esperanza Aguirre como ministra de Cultura.

Este también fue otro buen año para Miquel Barceló, que, instalado en París desde mediados de los ochenta (alterna sus estancias en Mali y Mallorca), tuvo una gran exposición en esta ciudad. Ya había dado a conocer su trabajo «Impresiones de África» comisariado por Marie-Laure Bernadac en el Pompidou, pero es entonces cuando presenta en el Jeu de Paume una retrospectiva con las obras realizadas entre 1987 y 1995, partiendo de su emblemática «Sístole y diástole» de 1987. También en 1996 Susana Solano expone en Viena en el Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, aunque ya había tenido una importante muestra en el Donald Young de Chicago en 1990 y la itinerancia de California.

«Manifesta 1», entre el 9 de junio y el 19 de agosto de 1996, da a conocer en doce lugares del área de museos de Róterdam la selección a cargo de cinco comisarios independientes: Rosa Martínez, Viktor Misiano, Katalin Neray, Hans-Ulrich Obrist y Andrew Renton. En esta primera edición entre los 72 artistas de 25 naciones europeas aparecen los españoles Rogelio López Cuenca, Eulàlia Valldosera y Paco Vacas.

Una de las bienales más sugerentes fue la de Lyon, que celebraba su tercera edición del 20 diciembre de 1995 al 18 de febrero de 1996 centrada en el tema de la imagen en movimiento. Allí se pudo ver uno de los proyectos de los que más se había hablado y que pocos habían visto instalado físicamente: una pieza emblemática de Antoni Muntadas, *The File Room*. La obra fue concebida como reacción a sucesos de censura tanto personales como públicos (en 1988 la televisión española le encargó *TVE: primer intento* y sin explicación, nunca se emitió). Así que cuando en 1991 la Galería Randolph Street le propuso mostrar una obra en Chicago con la idea de crear una pieza sobre la censura, empezó a materializarse el proyecto *The File Room*, que en primera instancia permitía consultar y enviar experiencias y casos a través de Internet.

Ese año comienza otra interesante propuesta de arte electrónico, «Technologies To The People», un proyecto artístico de Daniel G. Andújar, creado durante «Discord. Sabotage of Realities», que se celebró en la Kunstverein y la Kunsthaus de Hamburgo en 1996 y forma parte del colectivo internacional irational.org, referente internacional del arte en la Red.

La marca Technologies To The People® como compañía virtual utiliza las claves y consignas de las grandes empresas multinacionales, ofrece servicios de asistencia a quienes no tienen acceso a la nueva sociedad de la información y las ventajas de la tecnología y, a partir de ahí, genera acciones tanto en la red como en soportes físicos (exposiciones, instalaciones, CD-ROM). El campo de acción de Daniel G. Andújar es el activismo social a través de di-

versos proyectos que va desarrollando en distintos formatos tecnológicos por todo el planeta.

En 1996, en general, se percibe un fuerte afán de movimiento desde el sector privado, con nuevos agentes culturales, comisarios, espacios alternativos, las nuevas galerías y los artistas, que, como iba siendo habitual, precisaban de apoyo para poder llevar a cabo los proyectos que ellos mismos se habían conseguido en el exterior. Con la orden del 16 de enero se regula la concesión de ayudas para la formación, asistencia técnica y proyectos de desarrollo cultural en Iberoamérica, y en el *BOE* del 7 de febrero se muestran las bases reguladoras para las ayudas y subvenciones de la Dirección General de Cooperación Cultural del Ministerio de Cultura. Sus apartados son: promoción del arte español y apoyo a las nuevas tendencias en las artes (ferias de arte, exposiciones y otros acontecimientos artísticos relacionados con las artes plásticas), formación de profesionales en las artes e industrias culturales, cooperación, promoción y difusión cultural, y ayudas a viajes.

En 1997 comienzan a emitir las dos primeras plataformas de televisión digital vía satélite, Canal Satélite Digital y Vía Digital, y se inaugura el Museo Guggenheim Bilbao. Año en el que precisamente Cristina Iglesias tiene una exposición retrospectiva en el Guggenheim Museum de Nueva York (del 18 de junio al 7 de septiembre), donde destacará su trabajo escultórico vinculado a la poética del espacio y el simbolismo de las imágenes. La muestra comisariada por Carmen Giménez, por entonces conservadora de arte de siglo XX en ese museo, iniciará su itinerancia desde Nueva York a The Renaissance Society en Chicago, el Palacio de Velázquez en Madrid y el Museo Guggenheim de Bilbao en 1998.

Podemos decir que Cristina Iglesias, con muestras tan importantes hasta ese momento como las del CAPC de Burdeos, el Stedelijk Van Abbemuseum de Eindhoven o la Kunsthalle de Berna, es una de las artistas españolas actuales que más libros y catálogos tiene editados fuera de España.

No obstante, el país cuenta aún con escasos apoyos a las infraestructuras culturales, porque estas no terminan de cuajar, a lo que se suma el hecho de que los medios de comunicación contribuyen poco a la creación de un tejido de difusión y puesta en valor de los creadores. Así por ejemplo, Manel Clot[18] se lamenta del escaso eco en *El País* cuando publican la crónica de «Skulptur Projekt» de Münster sin citar el nombre de Eulàlia Valldosera.

Esta creadora era la única artista española presente en los grandes acontecimientos de 1997 en Münster seleccionada por Kasper König (en los últimos tres años esta creadora había participado en la Bienal de Sídney, en Corea, en «Manifesta 1» de Róterdam y en «inSITE» Santa Fe, Estambul y Johannesburgo).

En una conversación con Rosa Martínez (quien en 1998 será nombrada comisaria de la Bienal de Estambul y en 1999 de «inSITE» en Tijuana), explicará: «Mi obra se libera del peso al que el contexto español la circunscribe, como por ejemplo por falta de una revisión actualizada de lo femenino o por mi forma independiente de trabajar [...]. Para poder participar en la mayoría de muestras internacionales uno ha de buscar incesantemente el apoyo económico de los organismos públicos. Ello me ha supuesto un enorme trabajo logístico que se ha visto escasamente compensado a nivel de difusión de mi obra y no ha paliado un vacío económico insoportable [...]. Para que los artistas, o los gestores culturales, podamos trabajar, hacen falta recursos que apoyen directamente y con independencia las iniciativas particulares».[19]

Con objeto de hacer posible su participación en el extranjero había recibido ayudas del Ministerio de Exteriores, sobre todo, del de Cultura, de la Generalitat y del Gobierno holandés. «De hecho tuve que irme de mi país para poder empezar mi carrera. Y ahora sigo dependiendo de las becas para desarrollar mi trabajo. En 1999 me trasladé a Berlín con una beca otorgada por la DAAD. Esta es una de las ayudas más prestigiosas internacionalmente y también una de las mejor dotadas. En España hay poquísimas becas de este tipo. He tenido la de Banesto y la Generalitat para estudios en el extranjero. El problema es que una vez que te las conceden puedes tardar hasta dos años para cobrarlas, lo que es un planteamiento poco efectivo para un artista que está empezando».[20]

Otro caso similar es el de Rogelio López Cuenca, artista y teórico, con trabajos de raigambre social, que en 1997 realizó la muestra «Read & Made» en el Contemporary Art Museum University of South Florida (había recibido en 1995 la Beca para la Academia Española de Bellas Artes en Roma y posteriormente en 1999 la Beca de la Fundación

Marcelino Botín). Pero también existen proyectos en otra sintonía, proyectos que no precisan de comisario ni corpus teórico (factores que verdaderamente tampoco importaban en exceso en esos años y aun ahora).

La difusión podía también venir dada a través de exposiciones colectivas como «Iberoamérica pinta». Una muestra que comenzó en 1997 y duró hasta julio de 2000 itinerando por diversos países de América Latina y Europa a partir de su presentación en la Casa de América, del 30 de octubre al 30 de noviembre, y concluyendo su recorrido en la ciudad mexicana de Guadalajara. Su propósito: reunir a los artistas plásticos que ilustraron *Periolibros*, una empresa editorial donde lo literario y lo plástico se entremezclan. El texto de introducción, escrito por Federico Mayor Zaragoza en el catálogo de 303 páginas editado por la Unesco, así lo testifica.

Estamos en 1998. La esfera de lo público es el medio que suele utilizar Rafael Lozano-Hemmer como base para sus proyectos. Creador nacido en México pero residente durante bastante tiempo en España (es el cocreador y organizador de «Vida x.O», de la Fundación Telefónica) y actualmente en Canadá. Entre sus acciones más espectaculares se encuentran los proyectos sobre arquitectura relacional, como «Alzado vectorial», que ofrece al espectador la posibilidad de intervenir sobre el entorno físico a través de Internet. El proyecto para el Zócalo de la Ciudad de México parte de una propuesta remitida ese mismo año por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, que le encargó una pieza específica para el «Programa Nacional Año 2000: Del siglo xx al Tercer Milenio», lo que procuró que entre las noches del 26 de diciembre de 1999 al 7 de enero de 2000 la plaza se transformara a través de dieciocho cañones de luz controlados por una interfaz de realidad virtual.

Sin abandonar México, encontraremos la exposición «Doméstica» comisariada por Tomás Ruiz Rivas, por aquel entonces coordinador del espacio alternativo La Panadería. La muestra consistía en nueve intervenciones en diferentes casas de la Colonia Condesa en México D. F. De los nueve artistas, cuatro eran españoles: Manuel Ludeña, Javier Pérez Aranda, Paco López y Cristina Pérez Lucas, y generó un gran interés, a lo que se sumó el apoyo de la Embajada de España en México, el Instituto de Cooperación Española, Hewlett-Packard, el Instituto de Cultura de la Ciudad de México, Smurfit cartón y papel de México, Estafeta, Control Bureau y Web Strategies.

La actividad desplegada por Tomás Ruiz desde 1993, año en el que abrió en Madrid El Ojo Atómico, va ligada a la militancia más independiente de la práctica artística contemporánea. Junto a él en aquella primera etapa estaba Santiago Sierra. En un momento dado decidieron cerrar la nave de la calle Sánchez Pacheco (la situación difícilmente sostenible, el planteamiento desmoralizador de la época) y trasladarse a México. Santiago fue en el año 1995 con una beca, Tomás en 1997, por su cuenta. Ya en este país fueron conscientes de que exportar la idea de El Ojo a un lugar donde ya estaban los espacios alternativos muy consolidados y especializados no tenía mucho sentido. Así que se vincularon a las propuestas que la coyuntura mexicana estaba ofreciendo por entonces. Tomás Ruiz Rivas coordinó como El Ojo Atómico en la ExpoArte, Feria de Guadalajara de 1997, una instalación de Javier Pérez Aranda ubicada en los pasillos de entrada de la feria con los restos de los montajes de los *stands*. Santiago Sierra ese año llevó como curador por primera vez a Madrid al grupo Semefo. Oviedo, a instancias de Cuco Suárez, fue otro de los lugares que acogió a este colectivo conocido por sus acciones radicales en la más pura línea del accionismo vienés.

En 2000, Tomás vuelve a Madrid y reactiva la propuesta en 2003 en una nueva nave, más pequeña, junto con María Acha, denominándolo esta vez «Ojo Atómico. Antimuseo de arte contemporáneo». El espacio es hoy un centro experimental en continua actividad y con una mirada volcada a Latinoamérica y especialmente a México.

Menene Gras de Balaguer comisaría en 1998 una importante muestra de vídeo de creación latinoamericano, «Semántica del vídeo», que pudo verse entre otros lugares en el CGAC, el Centro Koldo Mitxelena o el Montehermoso.

Entre los intercambios y coproducciones encontramos la quinta edición del proyecto «Transfer» (las anteriores fueron en países como Italia o Polonia). Este proyecto

nace en el seno de la Asociación de Municipios de Renania del Norte-Westfalia, representado por la Secretaría de Cultura, dando lugar a que artistas compartan residencia, realicen intercambios y se den a conocer. Así, se implicó a varias ciudades alemanas, a Galicia, el País Vasco y a Asturias. Las estancias de dos meses de duración se dividieron, en primer lugar, de octubre a noviembre de 1999 y, en una segunda fase, de marzo a abril de 2000; involucraron a jóvenes creadores como Xoán Anleo, Ricardo Antón, Alberto Barreiro, Vicente Blanco, Iñaki Gracenea, Pablo de Lillo, Adolfo Manzano, Itzíar Ocáriz, Martín Pena, Sergi Prego, María Jesús Rodríguez y Carlos Tejo. Como instituciones de las comunidades receptoras: el Centro Gallego de Arte Contemporáneo (Santiago de Compostela), el Palacio de Revillagigedo (Gijón) y la Sala Rekalde (Bilbao).

Se comienza el milenio con una gran diversificación de los cauces de difusión, incrementada por la proliferación del uso de las nuevas tecnologías que han modificado las vías de trabajo para agentes y artistas, gracias a medios como Internet (la gestión por correo electrónico, las webs como escaparate de proyectos y currículos, y la interactividad como recurso para distribuir, explorar e indagar en nuevas propuestas artísticas). Además, los canales se vuelven más complejos por la proliferación de los eventos internacionales: bienales, ferias, eventos de *site especific*, etc.

En 2000 el Partido Popular obtiene mayoría absoluta, 183 escaños, en las elecciones generales. Pilar del Castillo será la ministra de Educación, Cultura y Deporte. Es en esta segunda legislatura cuando se crean el SEACEX y la Fundación Carolina.

La Sociedad Estatal de Acción Cultural en el Exterior S. A. (SEACEX) nace por Acuerdo del Consejo de Ministros el 15 de diciembre del año 2000 manteniendo la continuidad de otra sociedad pública anterior dedicada a los centenarios de Felipe II y Carlos V.

Con un tipo de gestión privada, tiene como principal objetivo las conmemoraciones y la divulgación del llamado concepto de «hispanidad», aunque llegará a ampliar sus funciones a proyectos que puedan servir para exportar la «marca» española y el arte, en primera instancia centrándose en los artistas de la segunda mitad del siglo xx.

En su página web vienen perfectamente reseñadas sus actividades y las sedes expositivas, los catálogos de las exposiciones y la posibilidad de acceder a un sistema de envíos a través de correo electrónico que informa de las muestras programadas en los diversos países.

La Fundación Carolina se creó para promover las relaciones culturales y la cooperación en materia educativa y científica entre España y los países de la Comunidad Iberoamericana de Naciones.

Domingo Sánchez Blanco participó en la del año Bienal de La Habana 2000 (la primera se llevó a cabo en 1984) con la acción «La cena del desprecio», sin apoyo institucional desde España; fue patrocinado por ron Havana Club.

De agosto a noviembre, promovido por la AECI, inicia la gira por Lima, Buenos Aires y México el proyecto «Trasvases», que, comisariado por Agustín Pérez Rubio y siguiendo la secuela de recopilaciones de vídeo-creación española, como lo fue *Señales de vídeo*, se centra en la obra más significativa de la década de los noventa.

Ese año Guillermo Kuitka, el pintor argentino de los recorridos geográficos imposibles en lienzos y colchones, expone en la Fondation Cartier de París, casi diez años más tarde de su primera exposición en Europa en el Witte de With Center de Róterdam. Ya en 2003 una gran exposición en el Palacio de Velázquez itinerante al Malba de Buenos Aires volverá a redescubrir la topografía sentimental de sus teatros y terminales de aeropuerto, ese mundo en irrefrenable transformación.

El año 2001. Durante los últimos quince años la presencia oficial de España en el Bienal de Venecia fue legitimada por una serie de conocidos comisarios. En 1990 Maria Lluïsa Borràs seleccionó a Antoni Miralda, en 1993 Aurora García a Cristina Iglesias y Antoni Tàpies, en 1995 Fernando Huici a Andreu Alfaro y Eduardo Arroyo, en 1997 Victoria Combalia a Joan Brossa y Carmen Calvo, en 1999 David Pérez a Esther Ferrer y Manolo Valdés, colaborando con Carles Santos. En 2001 Estrella de Diego seleccionó a Ana Laura Aláez y Javier Pérez, pero será precisamente ese año cuando destaca una muestra que, aunque impulsada por el Ministerio de Asuntos Exteriores, no se incorporó al llamado programa oficial. El objeto de «Ofelias y Ulises. En torno

al arte español contemporáneo» era facilitar al visitante información actualizada sobre el arte producido en los últimos años en España a partir de los criterios de Rafael Doctor. El comisario organizó varios bloques. Por una parte la muestra con los artistas Juan Pablo Ballester, Ricky Dávila, Àlex Francés, Carmela García, Susy Gómez, Valeriano López, Rogelio López Cuenca, Enrique Marty y Marina Núñez y, por otra, la obra de Carmen Cantón («Centro de Arte Ego»), Alicia Martín, Pedro Mora, Juan Luis Moraza y Javier Velasco, un tercer bloque con un programa de catorce obras en vídeo y finalmente una selección de publicaciones vinculadas al mundo del arte. El catálogo completó esta acción incluyendo una relación de las ediciones institucionales y producciones independientes realizadas desde el año 1997, un trabajo documental retrospectivo muy exhaustivo.

Será al volver a Madrid tras el montaje de Venecia en junio de 2001 cuando Carmen Cantón comienza a vislumbrar las posibilidades que el proyecto «Centro de Arte Ego» podía ofrecer en el ámbito internacional. Creado en diciembre de 1994, su base física es un mueble blanco de dimensiones 280×88×40 cm cuya superficie superior o interior puede dar lugar a la producción de exposiciones temáticas y acciones varias en las que una persona se encarga de la organización procurando que esta muestra se pueda presentar en diferentes espacios. Ya en los noventa «Ego» había itinerado por diversos espacios alternativos españoles con exposiciones como las de Isidoro Varcárcel Medina o colectivas de artistas asturianos. En su nueva etapa, tras Venecia, «Ego» adquiere otro impulso y dimensión por el apoyo en primera instancia de Jesús Silva, diplomático y director general de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores, AECI (Agencia Española de Cooperación Internacional), y posteriormente de Teresa Velázquez. Un proceso intenso asumido con gran entusiasmo tanto por la ideóloga como por los futuros directores de «Ego», lo que dio lugar a la gira de julio de 2001 a marzo de 2003. La idea era establecer una red con distintos colaboradores para generar una serie de talleres con artistas y teóricos que devendrán comisarios y serán las personas posteriormente responsables de activar el «centro» en su área de influencia. Físicamente el armario pierde importancia, porque puede ser reproducible no en función de su diseño sino como un mueble cualquiera, sustituirse y mutar. En el fondo lo que trasciende es esa red de personas conectadas por intereses comunes: el potenciar la creación contemporánea de su entorno. Plantear esta estructura de gran sencillez de gestión da lugar a que en estas zonas con dificultad para activar y divulgar este tipo de trabajos encuentren en el sistema de red el medio propiciatorio. Sea en el Museum Küppersmühle Sammlung Grothe de Duisburg (Alemania) o en diversos lugares de Iberoamérica, «Ego» va diversificándose en otros proyectos paralelos convergentes documentados en la revista *La Ruta del Sentido*.

En 2001 comienza la Bienal de Valencia y vienen a comisariarla Luigi Settembrini junto con Bonito Oliva, Peter Greenaway y Emir Kusturica.

Llámese América Latina, Iberoamérica o Hispanoamérica, el caso es que estos países unidos por el denominador común de la lengua castellana tuvieron por primera vez en 2001 una muestra alejada de los filtros distorsionadores con que habitualmente se trata la obra de los creadores relacionados con estos países, gracias a «El final del eclipse». Producida por la Fundación Telefónica y comisariada por José Jiménez, presentó la obra de 26 artistas en la sala de Madrid del 12 de septiembre hasta el 18 de noviembre. Tuve la oportunidad de presenciar el montaje en Santiago de Chile ya en el año 2004, puesto que tras su inauguración en Madrid se decidió itinerarla hasta 2005. La selección no dejaba ninguna duda de la solidez de los creadores invitados a participar, artistas que se mueven por el sistema del mundo conocido, independientemente de sus raíces: Liliana Porter, Pablo Reinoso, Jorge Macchi, Fabiana Barreda, Augusto Zanela (Argentina), Cildo Meireles, Tunga, Rosãngela Rennó, Ernesto Neto, Eduardo Kac, Adriana Varejão, José Damasceno (Brasil), Alfredo Jaar (Chile), María Fernanda Cardoso, Nadín Ospina (Colombia), Marta María Pérez Bravo, Carlos Garaicoa, Ernesto Leal (Cuba), César Martínez, Yolanda Gutiérrez, Gustavo Artigas, Pablo Vargas Lugo, Abraham Cruzvillegas (México), Luis Camnitzer, Ignacio Iturria (Uruguay) y Meyer Vaisman (Venezuela). A los citados se sumaban los videocreadores: Rafael Besaccia de la Puente (Perú), Angie Bonino (Perú), Gastón Duprat, Adrián de la Rosa, Mariano

Cohn (Argentina), Verena Grimm (México), Rubén Guzmán (Argentina), Iván Lozano (Perú), Yoshua Okón (México), Eder Santos (Brasil), Martín Sastre (Uruguay) y autores que mostraban obras de *net art*: Giselle Beiguelman (Brasil), Arcángel Constantini (México), Minerva Cuevas (México), Brian Mackern (Uruguay) y Gustavo Romano (Argentina).

Afirma José Jiménez en el texto del catálogo: «El propósito de la exposición es muy concreto: dar una imagen abierta y rigurosa del arte que procede de América Latina, centrándose en un conjunto representativo de artistas que con sus propuestas abren vías o perspectivas de trabajo que resultan significativas en un plano universal de cara al nuevo siglo en el que entramos».[21]

Si dirigimos nuestra mirada hacia el mundo anglosajón, encontraremos a Juan Muñoz, que venía desarrollando una carrera de reconocimiento internacional desde que en 1986 participara en la Bienal de Venecia, después en el CAPC Musée d'Art Contemporain de Burdeos o con el primer premio a la mejor exposición de la Asociación Internacional de Críticos de Arte por la magnífica instalación en el Dia Center for the Arts (Nueva York) en 1997. Aunque había pasado mucho tiempo fuera de España, como dice Fernando Castro Flórez, «Juan Muñoz se distanció de la moda de vivir en Nueva York». Desde los ochenta fue evolucionando hacia un trabajo personal donde la figura humana y su relación con el espacio arquitectónico, las imágenes ilusorias, la soledad y la frágil distancia entre normalidad y locura fueron constantes de su labor creativa, un trabajo en la línea de artistas como Kiki Smith, Robert Gober y Thomas Schütte.

El artista obtuvo su consagración definitiva con la presentación de «Double bind» en la Tate Modern de Londres, exhibida del 12 de junio de 2001 al 10 de marzo de 2002. En su primer año la Tate Modern había registrado 5,25 millones de visitantes, tres veces más que el Centre Pompidou de París, la mitad de ellos menores de treinta y cinco años. Ya entonces su obra pudo verse en la exposición «Between cinema and a hard place», que recogía veintidós trabajos de Bill Viola, Christian Boltanski, Anish Kapoor o Rebecca Horn entre otros; la única pieza perteneciente a un artista español actual en la Tate Modern, la instalación de Juan Muñoz. Posteriormente, cuando ya se exhibía «Double bind» en la Tate Modern, Juan Muñoz falleció de repente el 28 de agosto de 2001.

Y así llegaría el día que convulsionaría a la sociedad contemporánea: el 11 de septiembre de 2001. Esa mañana Jana Leo debía acudir a una entrevista para el programa *Art in residence* en las Torres Gemelas, pero se quedó dormida y no fue. Jana había llegado a la ciudad en 1997 para realizar un máster en la Universidad de Princeton y en la actualidad está instalada allí llevando a cabo su actividad artística en diferentes espacios y como profesora.

Elena del Rivero también residía en Nueva York, pero demasiado cerca de la Zona Cero. La artista había recibido en 1988 una beca del Ministerio de Asuntos Exteriores para Roma, donde residió durante tres años, y luego, en 1991, se trasladó a Nueva York con la Pollock-Krasner. Hasta entonces había tenido dos participaciones significativas en 1995 en la Bienal de Johannesburgo y su individual en la Galería Sandra Gering. El 11 de septiembre Elena se encontraba en Madrid preparando una exposición en la Galería Elvira González, pero su estudio, el espacio en el cual trabajaba y guardaba su obra se hallaba enfrente de la Zona Cero en el 125 de Cedar Street. En la Casa Encendida de Madrid, presentará en 2002 «Celestial Holes/Ground Zero», una *performance* que reinterpreta la acción realizada en la Galería DV de San Sebastián a partir de la sensación de ver su estudio deteriorado por las explosiones y el derrumbamiento. La conmoción de lo que el atentado representaba, el ver directamente desde su ventana el paisaje desolado de la destrucción, la sensación de encontrar su espacio cotidiano siendo objeto de rastreos y búsqueda de materiales tóxicos (para entrar en él debía utilizar un traje especial de protección, máscara antigás y protección ocular) fueron la materia prima de este trabajo y de otro posterior inaugurado el 22 de enero de 2004 en la Galería Elvira González y que llevó el título de «Nuberrota». «Todo comenzó cuando fotografié una nube posada encima de lo que había sido la torre sur del World Trade Center, el edificio del que yo nunca veía el fin por encontrarse tan cerca de mis ventanas. "Nuberrota" empezó a entrar en mi mundo cotidiano cuando a partir de ese momento decidí que mi siguiente exposición en Madrid sería sobre pintura. [...] He querido hacer un trabajo luminoso y de esperanza retomando con ello la pintura. Inevitablemente hay un trasfondo de añoranza por

lo que fue y ocurrió. Todo mi trabajo a partir del 9/11 hace irremediablemente referencia a la herida, la rotura, el desgarro y el remendar la vida mientras la vivo», relata la artista en la nota de prensa de la exposición.

A comienzos de 2002, el Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación en coproducción con la SEACEX, pone en marcha el Programa Arte Español para el Exterior, cuyo principal objetivo es promover y difundir un mayor conocimiento del arte contemporáneo español fuera de nuestras fronteras.

Según concretaban fuentes oficiales, la primera línea de actuación se centraba en artistas ya consagrados, cuya obra debería ser aún más conocida en el exterior a través de exposiciones individuales presentadas en torno a sesenta piezas esenciales y adaptables a las características de los diferentes espacios expositivos internacionales.

Coincidiendo con la presidencia española de la Unión Europea, de enero a febrero de 2002 se abrió en el edificio Charlemagne de la Unión Europea, Suite Europa 2002, una muestra de la colección de 36 estampas digitales producidas por dieciocho artistas españoles y latinoamericanos, entre ellos Frederic Amat, Eduardo Arroyo, Broto, José Luis Cuevas, Javier Fernández Molina, Jorge Galindo, Ràfols-Casamada o Darío Villalba. La colección de estampas digitales, de las que se editaron diez series, fue producida por la Dirección General de la Secretaría de Estado para la Cooperación Internacional y para Iberoamérica y exhibida en sesenta ciudades de diferentes países europeos e iberoamericanos.

Ese mismo año se lleva de abril a junio al Hamburger Bahnhof de Berlín la exposición «Big Sur-Arte Nuevo Español», organizada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte a través del Museo Centro de Arte Reina Sofía y patrocinada por la Sociedad Estatal para Conmemoraciones. En esta muestra su comisario Enrique Juncosa, por aquel entonces subdirector del Reina Sofía, seleccionó las obras de dieciséis autores con trabajos realizados en los últimos quince años a partir de la colección del museo: Antoni Abad, Ana Laura Aláez, Pilar Albarracín, José Manuel Ballester, Daniel Canogar, Ángel Mateo Charris, Victoria Civera, Carles Congost, Susy Gómez, Jesús Palomino, Alberto Peral, Javier Pérez, Marina Núñez, Montserrat Soto, Darío Urzay y Eulàlia Valldosera. La exposición responde a la tipología de muestra-nave nodriza que aterriza en territorio ajeno y que no consigue integrar ni transmitir sus contenidos en el área.

Si damos un giro hacia el oeste, y en otra sintonía completamente distinta, encontraremos que el 11 de abril de 2002 Francis Alys realizó para la Bienal de Lima el proyecto «Cuando la fe mueve montañas», una intervención en el paisaje durante la cual una duna de arena fue desplazada por unos quinientos voluntarios armados de palas. Francis Alys no es mexicano, aunque lleva residiendo allí desde 1987; en realidad nació en Amberes en 1959 y con sus acciones se ha introducido en espacios protegidos, que diría Muntadas (National Portrait Gallery o el MoMA), y públicos (el deambular por las ciudades).

El año 2003. En el periódico *El Punto de las Artes* (n.º 682, 10 a 16 de enero de 2003) leeremos: «El programa de actividades culturales en el exterior sumará más de 1.500 actuaciones en 93 países [...]. La red de Centros y Oficinas de Cooperación en Iberoamérica y Guinea Ecuatorial continuará desarrollándose con la inauguración de los Centros de Cooperación Cultural de España en Montevideo y Malabo, que se suman a la reciente apertura del Centro de México, con lo que son ya 36 establecimientos».

Y corrían vientos de guerra. Me gustaría creer que, además de por cuestiones intelectuales y estéticas (y vamos a obviar otras de otra índole), todos los que estamos involucrados en eso que se llama arte lo estamos para contribuir a dejar un mundo mejor. En febrero, coincidiendo con ARCO, se convocó en la plaza central del pabellón 9 una pequeña concentración para protestar contra la intervención militar en la guerra de Irak. Posteriormente en marzo y promovida por la Plataforma Cultura contra la Guerra, se organizó una exposición itinerante presentada a la prensa, junto a los miembros de la plataforma, por los artistas Juan Genovés y Pablo Maojo, en representación de los artistas independientes; Ana Serrano, en representación de Artistas Plásticos sin Fronteras; Cristina Mampaso, y Gabriel Perezzán, en representación de Artistas Visuales Asociados de Madrid (AVAM).

El 14 de febrero de 2003 Ana Laura Aláez inaugura en el Palais de Tokio de París su «Beauty cabinet prototype», con la colaboración de la firma de cosméticos japonesa Shiseido.

En abril fallece Jorge Oteiza, el escultor del vacío.

Y ese año la aportación española a la Bienal de Venecia viene de la mano de Rosa Martínez, quien selecciona a Santiago Sierra. El proyecto de Sierra, asiduo de las propuestas provocativas y de esta bienal, toma el pabellón y pone en órbita cuestiones como la nacionalidad o la política de emigración. Primero, «Palabra tapada» oculta el nombre de España (eliminando cualquier huella identificativa de la nacionalidad del país) y luego, con «Muro», cierra la entrada al pabellón. Un letrero señalaba: «Entrada exclusiva para españoles con DNI, pasaporte u otra identificación legal». En el interior los «españoles» que podían acceder encontraban un almacén vacío con escombros.

Un año cañero en la bienal que se complementó con los trabajos audiovisuales de los «Bad Boys» de Agustín Pérez Rubio, que posteriormente iniciarían su itinerancia por Latinoamérica.

Este mismo año se organiza la exposición más sonada y también más criticada de toda la historia de la presencia del arte español en el extranjero: «The Real Royal Trip» («El real viaje real»), inaugurada en el PS1 de Nueva York dos días antes de la conmemoración de la Hispanidad, el 10 de octubre de 2003, con un coste de un millón de euros. Este giro hacia la creación reciente en la política del SEACEX estaba vinculado a los objetivos del Partido Popular en su relación con Estados Unidos por una parte, y por otra a la de dar una imagen transgresora y de modernidad. El trabajo de los veinte artistas seleccionados por Harald Szeemann no tuvo ningún eco en la prensa de una plaza tan compleja como la neoyorquina, aunque sí en España, donde los titulares de los medios de comunicación eran de un marcado tono triunfalista que no se correspondía con la realidad.

En este periodo sobresale la labor de pequeños museos recién creados y ubicados en la periferia del Estado español. Cada vez más numerosos, entre algunos se gestan vías de colaboración y coproducciones, alcanzando en ciertos casos el ámbito internacional. Tal es el caso de la exposición de Javier Pérez, organizada conjuntamente por el Carrée d'Art-Musée d'Art Contemporain de Nimes y Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo de Vitoria-Gasteiz. Javier Pérez nació en Bilbao pero vive actualmente en Barcelona, después de cierto periodo de formación en Francia. Su trabajo, de una honda narratividad poética, se materializa en vídeos, instalaciones, dibujos o en piezas escultóricas de materiales impredecibles.

El año 2004 Marcelo Expósito es invitado por Ute Meta Bauer a participar en la Bienal de Berlín desplegada del 14 de febrero al 18 de abril, y en la que se involucró a más de cincuenta artistas y grupos sobre la base de movimientos dialécticos que relacionaban la ciudad de Berlín y situaciones urbanas similares. El vídeo *Primero de mayo (la ciudad-fábrica)* es una obra extensa de tipo documental en la línea de los proyectos de activismo político y social de Marcelo, y viene a ser el primer trabajo de «Entre sueños», una serie centrada en retratar el ascenso del movimiento global y los nuevos movimientos sociales metropolitanos, sobre el telón de fondo de las actuales transformaciones urbanas y las representaciones arquetípicas e históricas de la ciudad moderna.

El 14 de marzo de 2004 triunfa en las elecciones generales por mayoría simple el Partido Socialista. Todo es cíclico. Será también en el mes de marzo cuando se presenta en el Museo Ludwig de Colonia la muestra «Ex Argentina», investigación impulsada por dos artistas alemanes y en la que involucraron a diversos creadores para reflexionar desde diferentes ámbitos acerca de los factores que condujeron a la crisis económica de Argentina de finales de 2001 y principios de 2002.

Y este mismo año Antoni Abad (recordemos su participación en la colectiva «Thinking of You. A Selection of Contemporary Spanish Art» en la Kunsthallen de Gotemburgo en 1996), que había pasado de la investigación en el campo de la escultura a la experimentación con las nuevas tecnologías, comienza en México el proyecto «Sitio Taxi», una obra de implicaciones sociales que utiliza las ventajas de los nuevos sistemas de comunicación: Internet y los teléfonos móviles con cámara incorporada.

Carmen Calvo es nombrada ministra de Cultura. En el Institut d'Art Contemporain de Villeurbanne en Lyon, Jordi Colomer presentó del 16 de octubre de 2004 al 16 de enero de 2005 obras que abarcan un recorrido que va del



MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla-León, León. (Cortesía MUSAC, León). © Ángel Marcos.

año 1991 a 2004, fundamentalmente escultura pero también vídeos. Este hecho viene a refrendar la idea lanzada por la revista *Art Press*, que habla de Colomer como «una de las figuras más importantes de la escena artística europea».

En 2004 se inicia la primera Bienal de Sevilla y Harald Szeemann ejercerá como su comisario.

El año 2005. Si en los ochenta el chico de la moto era Barceló, en este nuevo milenio en la moto van dos chicos: Rafael Doctor y Agustín Pérez Rubio. Desde el MUSAC (Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León), inaugurado en abril de 2005, han conseguido en menos de un año poner en la órbita mundial el denominado antes de su nacimiento «Museo del siglo XXI» o «Museo del presente». Con un presupuesto impresionante (el edificio ya superaba solo los 33 millones de euros) fueron creando en poco tiempo una colección internacional de nivel que ya ha sido cedida a exposiciones como el CAPC de Burdeos o a la Bienal de Riga; han coproducido con el FRAC Bourgone (Dora García) o con el Stedelij Museum en Ámsterdam (Shirin Nestat), todo ello con una amplia repercusión mediática (*VOGUE* Japón publica una página entera de la muestra de Pipilotti Rist) y presencial: sus catálogos, con una cuidadísima y creativa edición, se encuentran en las mejores librerías extranjeras.

Otro de los acontecimientos reseñables de 2005, aparte del que hizo correr ríos de tinta entre los canales venecianos y en los autóctonos, la elección de dos mujeres españolas, Rosa Martínez y María Corral, como comisarias de la Bienal de Venecia, nos dirige a París. La feria Paris Photo, que desde hace cinco años ofrece a un país (hasta ahora Suiza, México, Holanda y Alemania) un espacio en las galerías comerciales del subsuelo del Louvre, había invitado en esta ocasión a España. «Una producción artística en permanente ebullición que apenas se conoce en el extranjero», según señalaba Rosa Olivares, directora de la revista *Exit Express* y comisaria del evento. Se estructuraron tres partes: una exposición de los fondos de la Colección Fotográfica de la Comunidad de Madrid; la sección «Statements», en la que ocho galerías nacionales presentaban el trabajo de un artista español, y el «Project Room», con vídeos de las colecciones del CAB Burgos, el MUSAC, el Artium y la Comunidad de Madrid.

Frente a la expectación que causó esta muestra, se encuentra la invisibilidad de otro evento basado en la imagen fotográfica, la VI Bienal de Fotografía Africana Contempo-

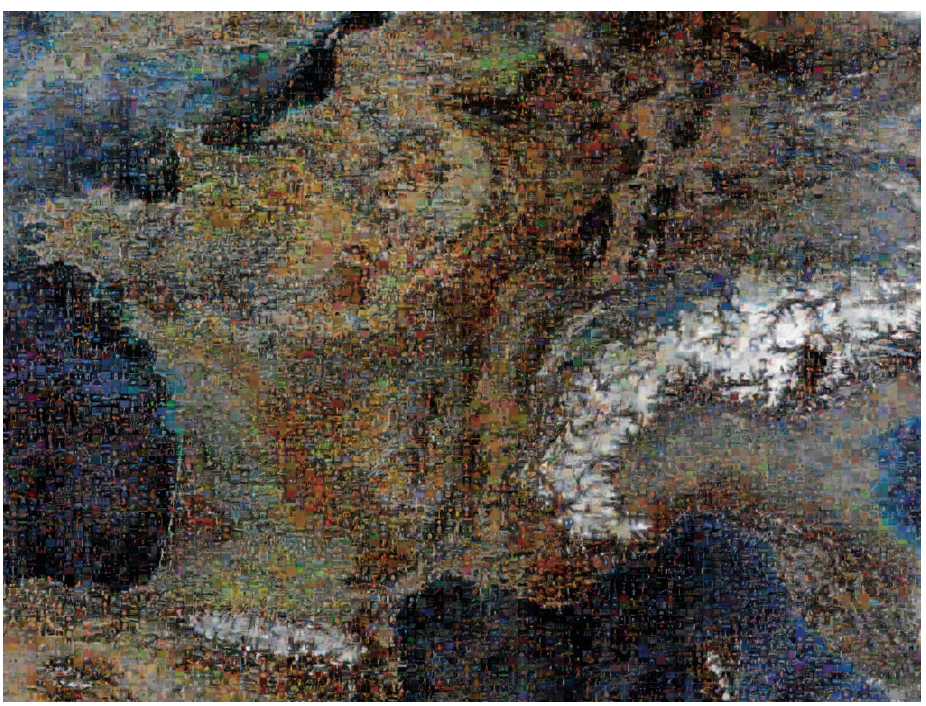
ránea de Bamako en Mali, organizada por la AFFA francesa, la Embajada de Francia y la Unión Europea, y con la ayuda de la SEACEX. La muestra, comisariada por Santiago B. Olmo, uno de los críticos más activos como conector de áreas olvidadas (recuérdese el trabajo desarrollado en «Todo incluido. Imágenes urbanas de Centroamérica» y visto en el Centro Cultural Conde Duque), contaba con Sergio Belinchón, Bleda y Rosa, Joan Fontcuberta, Alberto García Alix, Cristina García Rodero, Marisa González, Valentín Vallhonrat, Antoni Socias, Carlos Pérez Siquier y Virgilio Vieitez. Lamentablemente el proyecto no tuvo ninguna repercusión mediática en nuestro país, al contrario que la muestra del Gobierno de Canarias, que con Orlando Britto impulsó la difusión de los artistas de sus islas y la conexión con el arte africano.

Como en la vida real, en la difusión del arte es preciso trabajar por escalas de necesidades y en función de unos objetivos, otorgando a cada proyecto la medida y las energías que se precisan y siendo conscientes de que a veces, operando en esferas reducidas, se obtienen resultados más inmediatos y fructíferos que en grandes eventos, donde si las acciones y estrategias no se plantean correctamente, provocan que el esfuerzo quede diluido y el fracaso sea más sonado.

Desde el año 1995 el Museo Gassendi y la Reserva Geológica de Haute Provence desarrollan conjuntamente un programa artístico que consiste en invitar a artistas de cualquier país en residencia para realizar una propuesta expositiva y una publicación inspirada en la zona (Joan Fontcuberta ya pasó por aquí realizando su serie de «Las sirenas»). En el año 2005 el invitado fue Óscar Molina. Este autor desarrolló un trabajo en continuidad con su proyecto «Fotografías de un diario», serie ilimitada de imágenes de carácter poético y documental. Desde las premisas de este proyecto abierto, el autor propuso, bajo el título «Petite histoire du temps», un proyecto editorial consistente en un libro y exposición, creados durante el tiempo de residencia en Digne y en su entorno de la Reserva Natural.

Argamasa para la creación contemporánea

Vivimos tiempos marcados por la velocidad, que diría Paul Virilio. Un minuto de 2005 no dura lo mismo que un minuto de 1990, y el planeta, además de irse degradando paulatinamente, se ha convertido en una gran plaza, el zoco donde, como en la película *Hasta el final del mundo*, de Wim Wenders, las distancias y el tiempo se acortan y uno puede iniciar su conversación en inglés, seguir en francés y terminar en castellano, saltando de una ciudad a otra y de un país a otro gracias a los vuelos de bajo coste (físicamente) o comunicándose por Skipe (virtualmente).



Googlegrama, de Joan Fontcuberta. © Joan Fontcuberta. VEGAP. Madrid, 2006.

Antes, nuestros creadores marchaban al extranjero con billete de ida y vuelta, ahora se consigue la ida y luego, ya se verá... Quien más o quien menos, todos han experimentando una corta o larga estancia en el extranjero. De entre todos los países, la meca siempre ha sido Estados Unidos y, en ella, Nueva York es el Shangri-La.

Artistas en el extranjero

Eugènia Balcells, que vive ahora entre Nueva York y Barcelona, cuenta: «Llegué a Estados Unidos por primera vez en junio de 1968. Era justo después del mayo francés y aquí había mucha reacción contra la guerra del Vietnam, grandes demostraciones, la Universidad de Columbia ocupada por los estudiantes... y especialmente el Greenwich Village bullía con las nuevas ideas de libertad personal y sobre todo del *Women's Lib*, movimiento de liberación de la mujer».

No obstante, al no ser norteamericana siempre se encontró con trabas para introducir su obra en el circuito local. De hecho, recuerda que John G. Hanhardt, entonces curador del Whitney Museum, cuando escribió el texto para su exposición «From the Center» en el Museo del Barrio, le transmitió esta misma reflexión.

Eusebio Sempere viaja en el año 1969 con una beca y comienza a trabajar en la utilización del ordenador aplicado a la creación artística; Zush vivió en Nueva York de 1975 a 1977; Darío Villalba, que se educó entre España e Irlanda, muy pronto se integró en el mundo neoyorquino en los mejores momentos del pop warholiano.

Francesc Torres, tras estudiar en París, pasa a vivir en Norteamérica, donde se instala en 1972 y permanece hasta la actualidad (con frecuentes regresos a Barcelona), a excepción del periodo 1986-1988, en que residió en Berlín.

Una trayectoria similar a la llevada a cabo por Antoni Muntadas, quien ahora da clases en el MIT de Cambridge, la Universidad de California en San Diego, L'École des Beaux Arts de Burdeos y L'École National Supérieure des Beaux Arts de París. Sus obras se han expuesto en todas las bienales y eventos internacionales al uso y se encuentran en museos de todo el mundo, espacio por donde transita con naturalidad sembrando en cada lugar donde imparte seminarios o talleres una red de alumnos y conexiones, que a su vez se intercomunican creándose un *feedback* de extraordinaria riqueza personal y profesional.

Más tarde llegó Elena Asins, cuyo trabajo de investigación en el cálculo y las relaciones matemáticas partiendo del *computer art* la llevó a Estados Unidos en los ochenta, gracias a dos becas, la de la Fundación Juan March y la beca del Comité Conjunto Hispano Norteamericano para Asuntos Culturales. Una labor aislada de siete años en la New School for Social Research y en la Universidad de Columbia de Nueva York, durante la cual pudo investigar en diferentes métodos científicos. Posteriormente se trasladará a Hamburgo y luego regresará a España en el año 1990. Elena afirma: «España no tiene horizontes. Aquí no hay resonancia de nuestro trabajo».

La siguiente generación se desplaza a Nueva York sobre todo para periodos formativos y con becas. Aunque algunos se quedaron, la mayoría volvió, eso sí, con más experiencia y conocimiento pero sin integrarse en el tejido artístico local. No obstante, son creadores que una vez que regresaron comenzaron a realizar exposiciones interesantes en España y a desarrollar su carrera profesional, pero ya desde el Estado español.

Daniel Canogar decidió partir en 1985 porque no hallaba en España unos estudios adecuados en relación con la fotografía. Su último año lo pasó en Canadá, de donde regresó en 1994. Allí coincidió con Prudencio Irazábal y Simeón Sainz, que llegaron ese mismo año, y también con Pilar Insertis, Patricia Gadea, Antón Llamazares o Francisco Leiro.

En 1986 aterrizan Juan Ugalde y Victoria Civera con una beca del Comité Conjunto Hispano Norteamericano. Darío Urzay, primero en Londres y luego de 1989 a 1994 en Nueva York, Pello Irazu de 1990 a 1998 y el sevillano Pedro Mora entre 1991 y 1999.

Txomin Badiola, englobado en lo que se llamó la «nueva escultura vasca», tras ejercer de profesor en la Universidad del País Vasco, se instala en Londres, donde recibe el Superior Prize en el VI Henry Moore Grand Prize, pasando de 1990 a 1999 a vivir en la Gran Manzana, tras lo cual regresa a Bilbao, como casi todos los de esa hornada.

Desde 1987 Manolo Valdés trabaja en un estudio en la calle 16 y vive en un apartamento en la 5.ª Avenida. Sus cuadros son un valor estable en el mercado internacional.

Luego, hay una tercera generación, en la que están Isidro Blasco, establecido en 1996, o Sergio Prego, Itzíar Okáriz, Txuspo Poyo o Ana Laura Aláez hasta llegar a los más recientes aterrizajes, como el de Ixone Sabada.

También hay otras plazas norteamericanas, aunque no tan cotizadas por los españoles y no por ello menos sugerentes, como Los Ángeles, donde actualmente viven Fernando Sánchez Castillo y Adrià Julià.

El segundo gran polo de atracción fue el mítico París. Esther Ferrer, integrante del grupo Zaj desde 1967, junto con Ramón Barce, Juan Hidalgo y Walter Marchetti, con quienes desarrolla en ese periodo un gran trabajo en Francia, Alemania o Estados Unidos, vive desde comienzos de los setenta en la capital francesa.

Además de Barceló, están los pintores compañeros de generación como José María Sicilia, que reside en París desde 1980, o Broto (1985) y Campano (1980-1987).

Luego encontramos a Jaume Plensa o Jordi Colomer y posteriormente a Francisco Ruiz de Infante, que vive entre Estrasburgo y Auberive involucrándose en colectivos como «Autour de la Terre», que trabajan desde espacios periféricos y rurales. El último en sumarse a la lista parisina ha sido Alberto García Alix.

El siguiente núcleo es, como no, Londres, donde vivieron Cristina Iglesias y Juan Muñoz, y desarrollan su actividad Mireia Masó, Ana Prada y Manuel Saiz.

Artista y comisario muy activo, Saiz afirma: «Hace muchos años que me siento más cómodo realizando mi trabajo en Londres. Mi distribuidora se encuentra en Holanda y viajo con mucha frecuencia, pero sobre todo expongo en Londres».

Dora García trabaja en Bruselas y Ámsterdam (lugar en el que también pudimos encontrar en un tiempo a Eulàlia Valldosera). Dora García se fue de España en 1989 y en 1990 obtuvo una beca NUFFIC de intercambio. En su estancia en estas ciudades confirma que se integró perfectamente con el entorno y el sistema de las artes, además de establecer complicidades con compatriotas como Alicia Framis, Marcelo Expósito, Eva González-Sancho (que vivía en Bruselas desde los quince años) o Lara Almarcegui, quien llegó a Ámsterdam cinco años después que Dora y vive actualmente en Róterdam.

Otro hito es Berlín, la ciudad de los 5.000 artistas. Allí



Crown Fountain, Jaume Plensa. Millenium Park, Chicago, 2004. (Cortesía de Nekane Aramburu). © Jaume Plensa. VEGAP. Madrid, 2006.

se encuentran instalados Antonio Mesones, Jesús Palomino, Sergio Belinchón, Santiago Ydáñez, Patricia Sevilla, José Noguero, Pablo Alonso, Tere Recasens, Paúl Ekaitz y Chema Alvargonzález. Este último llegó en 1988 para perfeccionar sus estudios en la Universidad HDK de Berlín, ya que el programa que se impartía allí en multimedia era afín a sus intereses y hoy se encuentra afianzado en el engranaje del entramado artístico berlinés, muy diferente estructuralmente del español. Pero hay sobre todo cuatro casos que me gustaría reseñar, por lo que vienen a representar: Íñigo Manglano Ovalle, Ángela de la Cruz, Joan Fontcuberta y Virginia Villaplana.

Manglano Ovalle nació en Madrid en 1961, y sus padres, médicos investigadores (español y colombiana), influyeron mucho en su formación (aunque estudiase antes que arte, literatura comparada). Como reflejo de una vida nómada, de Madrid a Bogotá y Chicago, lugares estos últimos donde reside actualmente, el trabajo de este creador multidisciplinar se ha centrado, entre otros aspectos, en los movimientos migratorios y la globalización y la cultura urbana. Es



Abwesenheit, intervención en la antigua Embajada de España en Berlín, Chema Alvargonzález, 1992. (Cortesía del artista). © Chema Alvargonzález. VEGAP. Madrid, 2006.

profesor en la Escuela de Arte del Art Institute de Chicago y entre otros eventos fue seleccionado en la Bienal del Museo Whitney de Nueva York. En una entrevista concedida a Marga Paz para la revista digital *Masdearte* afirma: «Mi postura no es la de un artista que refleja su propio mundo, sino el mundo en que vivimos el público y yo a la vez. El espectador carga con su identidad histórica, política y cultural, por lo que trato que las imágenes no estén cerradas ideológicamente. Aunque yo tenga una cierta ideología, dejo al público la posibilidad de elegir su postura política, cultural, frente a mi obra. Por eso se convierte en algo que compartimos». Por ello su obra, con un fuerte componente tecnológico, precisa de la interacción del espectador, un público cosmopolita capacitado para descodificar las claves que él otorga.

En cuanto a Ángela de la Cruz (A Coruña, 1965) su situación es bastante similar. Fue a realizar sus estudios de especialización en escultura y teoría del arte a Londres, ciudad donde reside desde hace quince años, y ejerce de profesora en Chelsea School of Art, The Ruskin School y en la Universidad de Oxford. Su obra es una integración de pintura-escultura y no fue hasta 2004 cuando pudo verse en España, en el MARCO de Vigo (*Larger than life*, una inmensa tela arrugada que invade la sala principal del espacio anexo del museo) y en «Manifesta V», en San Sebastián, formando parte de la selección de Marta Kuzma y Massimiliano Gioni.

Sobre la muestra presentada en España, De la Cruz afirma: «Antes estaba obsesionada con exponer en mi país, trabajaba muchísimo, me preguntaba por qué aquí no encajaba mi trabajo y me contestaba que a lo mejor este público no tenía nada que ver con mi obra. Todo eso se acabó, ahora sé que lo mejor no está en España, ni aquí ni en ninguna parte. Vivo rodeada de gente de tantos países que he perdido ese sentido de la patria, mi relación es más sentimental, solo pienso en mi familia, en que ahora por fin mi madre podrá ver mi trabajo».[22]

Estas dos situaciones revelan la actitud de dos creadores integrados en el sistema artístico internacional que, con posterioridad a su reconocimiento fuera, son valorados en España.

En cuanto a Joan Fontcuberta (Barcelona, 1955), como él afirma, nunca se ha ido del país, pero es, junto con Muntadas, el perfecto ejemplo de creador transhumante cuya labor es reconocida con unanimidad en todos los lugares. Sus estancias cortas en el extranjero, desde 1976 a 1977, hasta estancias largas, como la de 1986 en Estados Unidos, han permitido sobre todo profesionalizar su trabajo. Con innumerables muestras, la más significativa para el autor ha sido «Contra Natura», en el Palazzo delle Esposizioni de Roma. Continúa su trayectoria artística viviendo entre Barcelona, Canadá y Estados Unidos.

La creadora Virginia Villaplana nació en París en 1972, aunque su familia regresaría a España en 1982. En distintos momentos ha realizado residencias de estudio e investigación en torno a las prácticas cinematográficas y la cultura visual. Ha vivido, trabajado y complementado estudios de cine, literatura y vídeo en las ciudades de Londres (2000), Montevideo (1998), Buenos Aires (1996), Bolonia (1997) y París (1995 y 1998). Respecto a estos periodos ella declara: «En el caso de las prácticas en vídeo y cinematográficas lo

cierto es que las estancias en el extranjero me han ayudado a realizar y desarrollar proyectos que, por sus características contextuales, en España no me era posible desarrollar. En muchos casos estos trabajos, llevados a cabo a modo de investigación sobre cuestiones relativas a la memoria, la historia y las identidades desde una perspectiva de teoría de discurso, la crítica cultural y género, no han sido tenidos en cuenta por el discurso estético en este país. Así que junto a otras artistas hemos tenido que crear un contexto y abrir nuevos debates políticos que en la esfera artística no estaban siendo tenidos en cuenta».

Me parece fundamental tomar como punto de reflexión esta idea que lanza Virginia Villaplana, ya que los creadores inmersos en trabajos constantemente abiertos, conscientemente inacabados, de reflexión y pensamiento y que no se materializan en objetos, comercializables en galerías y por tanto susceptibles de ser adquiridos por museos y por lo tanto representados en bienales y demás, apenas encuentran vías para dar salida a su trabajo en el marco del sistema del arte «reconocido». Sin embargo, son precisamente estas actitudes comprometidas con la investigación las que hacen avanzar la cultura contemporánea.

Volviendo sobre el escaneo de artistas, es preciso recordar a aquellos creadores que consideramos españoles, ya que llevan años residiendo en el país, pero que proceden de otros países, como Mitsuo Miura, nacido en Japón en 1946, o Adolfo Schlosser, nacido en Austria en 1939 e instalado aquí, junto con Eva Lootz, en 1967; y otros que posteriormente irían llegando como Jana Sterbak. O también aquellos otros cuyo padre o madre procede de otro país: Tom Carr, Darya von Berner, Daniel Canogar, etc. Así encontramos que Maggie Cardelus, hija de norteamericana y español, ha residido en varias ciudades y actualmente vive y trabaja en Milán. Su trayectoria profesional se inició en 1992 con la presentación de «Installation n.º 4» e «Installation n.º 5» en Liverpool y Nueva York.

Tampoco debemos olvidar a los *outsiders* e individualidades con sus propias órbitas de traslación, como Francis Naranjo, quien sin haber residido mucho tiempo fuera de su Canarias natal ha expuesto en Corea, Estados Unidos, Suecia, Holanda, Portugal o Chile; Pistolo Eliza, mutando por todo el planeta, o Ximo Lizama, artista de la Galería Marlborough.

Becas

Como estamos viendo, las becas y bolsas de estudio han sido fundamentales para la formación y el desarrollo profesional de los artistas en el extranjero. Becas como las de la Fundación Carolina, la Fundación Marcelino Botín o las Becas Fulbright, que en general mantienen el propósito de redistribución e intercambio que procura al creador que, al volver de su periodo de formación, los nuevos conocimientos y experiencia contribuyan al entendimiento cultural y desarrollo de su país de origen.

Otro tipo de ayudas son las del Colegio de España en París, programa que se inicia en 1993 y que viene funcionando desde entonces ininterrumpidamente exponiendo el resultado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, o las de la Academia Española de la Historia, Arqueología y Bellas Artes de Roma, cuyo proceso de rehabilitación se inició en 2001.

Darío Álvarez Basso, José Manuel Ciria, Darya von Berner, Sofía Jack y Sergio Belinchón forman parte de este grupo de artistas, arquitectos, musicólogos, historiadores, escritores, fotógrafos, etc. que durante un tiempo se sumergen en el intenso bagaje histórico y artístico de Roma.

Para Jesús Mari Lazkano, quien ha recibido varias becas —la de la creación artística de Banesto (1990), la de la Embajada de España en Indonesia (1995) y la de la Academia Española en Roma—, la toma de contacto con la arquitectura clásica y la ruina tuvieron una gran influencia, lo que refleja en obra y textos: «Escribo estas notas con Roma a mis pies, desde el ventanal central de Villa Medici, sentado al sol del mediodía del segundo día de primavera, compartiendo la luz y la memoria con Ingres, Guillaume Bodinier, Camille Corot, Charles Garnier [...], antes con Piranesi o Gaspar van Vittel, flotando en una sensación que pronto olvidaré, pero que estará aquí para cuando vuelva, esperando otro momento, para ponerme a dibujar en el mismo cuaderno, algo más viejo, manoseado y más difícil de entender, pero igual de emocionante».[23]

Otra vía para procurarse formación en el exterior son los *stages* que convocan algunos museos, como el Guggenheim, o aquellas que vienen de empresas privadas. Es el caso de José Ramón Alcalá, que entre 1991 y 1992 tuvo la oportunidad de investigar en el Canon Art Lab en Tokio gracias a la Canon Foundation in Europe. Preguntado so-

bre su experiencia, me responde: «Para mí fue un paraíso, pues conseguí comprender y trabajar en un ambiente y con unos objetivos artísticos que no se han podido implementar en Europa hasta hace unos pocos años. Y creo que en España aún no lo hemos conseguido [...]. Me ayudó a enfocar de una manera más adecuada el devenir contemporáneo, el MIDE y sus líneas de trabajo y de investigación».

La influencia de las nuevas tecnologías

Estas estancias en el extranjero vienen a ser cruciales para aquellos creadores que trabajan con las nuevas tecnologías. Desde el año 2003 llevo a cabo un proyecto denominado «Generación digital», cuyo objetivo es hacer un repaso de la historia del arte contemporáneo del Estado español vinculado al arte electrónico y los *media art*. Una revisión a través de los testimonios directos de sus agentes, aquellos creadores que han ido experimentando con las posibilidades de las tecnologías desde los que fueron pioneros a los creadores más jóvenes.

Además de los medios ya conocidos, el dispositivo que en todos estos años ha acelerado los cambios en la intercomunicación del sector del arte y el propio proceso creativo ha sido Internet. Ya lo vislumbró el subcomandante Marcos, guerrillero intelectual, y fue precisamente en América Latina donde diversos artistas y colectivos vieron en la Red la posibilidad de investigar y crear un espacio de libertad.

El primer creador que introdujo esta idea en España fue Mariano Maturana, chileno radicado desde 1987 en Ámsterdam (actualmente vive en Barcelona), quien fue invitado a participar por Trimaran (María Pallier e Iñaki Pérez) en el III Simposio de Arte y Cultura Electrónica de Bilbao de 1995, evento denominado «Ciberría» («ciber» por la cultura cibernética y «berria» que significa «nuevo» en euskera). En su ponencia Mariano desplegó sobre la mesa un mundo de color y fantasía donde la anarquía de la creación podía encontrar el magma adecuado para la experimentación más radical. Fundador de la red Mundolatino.org (1995), la primera hispanohablante en Internet, Desk.nl (1995), el primer servidor holandés creado por artistas, y el Colectivo de Acciones Virtuales (1999), cuyo objetivo era organizar acciones públicas en la Red, sus proyectos individuales de *media art* han sido presentados en diversos festivales y centros de arte de Holanda, Alemania, Inglaterra y América Latina.

El tiempo ha señalado a este periodo de Internet como un breve paréntesis de libertad quimérica, ya que en cuanto se vieron las posibilidades económicas de la Red, las premisas iniciales fueron desmoronándose en favor de las comerciales.

No obstante, las iniciativas de creadores latinos con obras en torno a la experimentación con la tecnología han sido cada vez más dinámicas, fruto de la escasez de infraestructuras en estos países. Recientemente ha podido constatarse esta tendencia con el visionado de *Videografiasin (visibles)*, una selección de vídeo arte de América Latina (2000-2005), que se mostró por primera vez en el Museo Patio Herreriano de Valladolid comisariada por Jorge Villacorta y José-Carlos Mariátegui con el objetivo de dar a conocer los trabajos más desconocidos de este panorama. Además, José Carlos Mariátegui lidera en Perú el proyecto «ATA (Alta Tecnología Andina)», que inició sus actividades en septiembre de 1995.

En España en los noventa destacaron las iniciativas del Museo Electrográfico de Cuenca, Art Futura, Zush con Yoonah Kim i Porta en Connect Arte, o Maite Cajaraville con Conexión Madrid, Aleph y w3art, promovidos a instancias de José Luis Brea, «Trasforma» con los Seminarios de Arte Electrónico, la Fundación Rodríguez con proyectos como el de «Arte & Electricidad» o Laura Baigorri escaneando activistas para «Arte en red».

Con los años el uso y el debate teórico de estas prácticas se ha normalizado y está integrado en los diversos programas nacionales que abren sus colaboraciones a centros especializados en el ámbito de Europa y América. Curiosamente, tres son ahora las instituciones más activas y las tres son lideradas por mujeres de origen no español: la brasileña Claudia Giannetti desde el Mecad, la alemana Karim Ohlenschläger desde el Medialab del Centro Cultural Conde Duque y la también brasileña Berta Sichel desde el Departamento de Audiovisuales del Centro de Arte Reina Sofía. Del otro lado del océano destaca la labor de Jorge La Ferla en Argentina, Arlindo Machado en Brasil o Justo Mellado Pastor y Néstor Olhaga-

ray en Chile, que han dinamizado con extraordinario empeño el medio.

Jorge La Ferla, uno de los conectores más dinámicos, fue el impulsor de los festivales franco-latinoamericanos de vídeo arte. La cronología es la siguiente:

– 1991: Primer *workshop* de Vídeo Creación en Buenos Aires a cargo de Eder Santos (Brasil). Una producción del CICV, Montbéliard y la Cátedra La Ferla, Universidad de Buenos Aires.
– De 1991 a 1995: Festivales Franco-Latinoamericanos de Vídeo Arte (Universidad de Buenos Aires y Embajada de Francia).
– De 1995 a 2002: Muestras Euroamericanas de Cine, Vídeo y Arte Digital (Universidad de Buenos Aires).

Junto con estos eventos, periódicamente se fueron publicando una serie de libros que cartografían perfectamente la teoría y la práctica del arte electrónico internacional.

Gestores y teóricos

La labor de comisarios y críticos de habla hispana ha adquirido paulatinamente más peso, sobre todo si tenemos en cuenta que hasta la Bienal de Venecia de 1980 no había ningún crítico de arte español acreditado internacionalmente. Los gestores del arte y entidades culturales también comenzaron a dar sus primeros pasos en esa década. Quizá deberíamos tomar como punto de partida para encontrar algunas de sus claves el que venía llamado a ser el buque insignia del arte contemporáneo, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, y que algunos comparan hoy con el *Titanic*. A su controvertida puesta en marcha va unida la biografía de las dos mujeres con más boletos en la participación internacional: Carmen Giménez, pues, como directora del Centro Nacional de Exposiciones, su programa también se desarrollaba en este centro, y María Corral, sucesora de Tomás Llorens en la dirección del Museo entre los años 1991 a 1994.

Con el único antecedente del Museo de Arte Abstracto de Cuenca (realizado gracias a Zobel y su fortuna de Filipinas) y el Museo Español de Arte Contemporáneo (abierto en 1975 en la Ciudad Universitaria de Madrid, y hoy sede del Museo del Traje), el Centro Reina Sofía venía a ser la gran esperanza blanca para modernizar el país y conservar y difundir el arte contemporáneo español. Su puesta en marcha pasó por varias etapas (se inaugura en el 86 unos días antes de las elecciones de forma apresurada como Centro de Arte para pasar en 1990 con una segunda inauguración a ser Museo). Luego, entre 1985 y 1990, se abren otros centros como el IVAM (Valencia), el CAAM (Las Palmas), el Museo Pablo Gargallo (Zaragoza), la Fundación Tàpies (Barcelona), y se inicia la construcción del MACBA (Barcelona), Las Reales Atarazanas (Sevilla) y el CGAC (A Coruña).

En el exterior tímidamente se comenzaba a hablar de estas nuevas infraestructuras, como se observa en el número 2 de la revista *Art in America* (febrero de 1991), que dedica un artículo al lanzamiento del Reina Sofía presentándolo como uno de los mayores museos de Europa dedicado al arte contemporáneo y con un reportaje en relación con el arte en espacios públicos de Barcelona.

Sobre el programa del Reina Sofía durante ese periodo María Corral declaraba en la revista *Lápiz*: «El que ha expuesto en el extranjero en los últimos cinco años es Hernández Pijoan. Nosotros nos hemos matado en el Reina Sofía para conseguir que las exposiciones de españoles viajasen, sin ninguna duda. Millares fue a Bielefeld, a un museo que se distingue por seguir una línea de exposiciones extraordinaria, el Equipo 57 va a Solet, que es un museo especializado en el tipo de obra del Equipo, Hernández Pijoan estuvo en Monterrey en México, Dalí se ha inaugurado en la Hayward y luego va a Nueva York y ahora aquí, Surrealismo Español va a Dusseldorf y va a Viena y a Verona».[24]

Siguiendo en el ámbito de los museos, destacaremos la fortaleza del MACBA, a cuyo mando se encuentra Manuel Borja-Villel, quien siendo todavía estudiante en Nueva York en los años ochenta (se trasladó con una Beca Fulbright para estudiar en la Universidad de Yale) conoció a Guerrero y comisarió en 1987 la exposición «After Picasso. The New Spanish Art», en la que participaron Tàpies, Gordillo y Guerrero en la Galería Di Laurenti. Borja-Villel fue también director de la Fundación Tàpies y está vinculado al equipo teórico de la Documenta de Kassel.

El MACBA es hoy un museo que se codea con el MoMA de Nueva York, la Tate Gallery de Londres, el Centre Georges Pompidou de París, el Ludwig Museum de Colonia y el MOCA de Los Ángeles, y viene a colaborar en proyectos como «Open Exchange/Espacio abierto» (2005) con el MoMA, basado en el intercambio de experiencias educativas y tecnológicas en el que también se implican el Reina Sofía, el IVAM, la Fundación Pilar y Joan Miró, el CGAC, CaixaForum y Artium.

Al IVAM, inaugurado en 1986 en Valencia, están vinculados tres expertos con sendas carreras internacionales: Bartomeu Marí, Vicente Todolí y Enrique Juncosa. Marí ha trabajado en la Fondation pour l'Architecture de Bruselas y fue director del centro de arte Witte de With en Róterdam. Todolí, graduado en Nueva York en 1984, después de su paso por el IVAM dirigió la Fundación Serralves de Oporto en 1999, encargándose de su renovación y ampliación, y en 2002 fue nombrado director de la Tate Modern. Juncosa, sobrino del pintor Joan Miró, empezó su carrera profesional en Inglaterra, donde vivió de 1984 a 1992, trabajó como jefe del Área Técnico-Artística del IVAM, y a partir de julio de 2000 sería subdirector del Reina Sofía. Desde 2003 es director del IMMA (Irish Museum of Modern Art) de Dublín. El encargado de sustituirle fue Kevin Power, catedrático de literatura norteamericana en la Universidad de Alicante y nacionalizado español desde hace muchísimos años. Power fue por breve tiempo uno de los pocos extranjeros con cargos de responsabilidad en el ámbito museístico de este país. A algún otro más lo encontraremos en Es Baluard (la francesa Marie-Claire Uberquoi) o en el Museo Picasso de Málaga (el ecuatoriano Bernardo Laniado-Romero).

Entre nuestros compatriotas en el extranjero se encuentran también Guadalupe Echevarría, desde hace años directora de la Escuela de Bellas Artes de Burdeos, o Eva González-Sancho, directora del Établissement d'en FACE en Bruselas y después del Frac de Borgoña.

En nuestra hoja de ruta no podemos dejar de citar a más mujeres: Katya García-Antón, de formación científica, quien comenzó trabajando en el Courtauld Institute de Londres y en la BBC con un programa sobre arte latinoamericano, luego siguió en el Reina Sofía y en el ICA de Londres, donde estuvo cinco años, para pasar al Ikon Gallery de Birmingham y ser después directora del Centre d'Art Contemporain de Genève; Chus Martínez, que tras ser invitada a presentar un proyecto y sortear una selección de la que finalmente salieron dos candidatos, es actualmente directora del Frankfurter Kunstverein en Alemania; o en otra línea algo distinta, Elena Ochoa, ahora Elena Foster, psicóloga, investigadora, presidenta del International Council de la Tate Modern y sumergida desde 1997 en la edición de libros de arte con Ivory Press.

Pero también hallaremos desarrollando su actividad fuera a Mónica Portillo, Vicente Carretón o por momentos a Montse Badía y, si analizamos el campo de la enseñanza, son habituales en universidades extranjeras Francisco Jarauta o Fernando Castro Flórez.

El papel de las fundaciones

Otro aspecto que se debe tener en cuenta en la difusión en el extranjero es el de las entidades bancarias que cuentan con colecciones y programas de intercambio e itinerancias internacionales. Entre todas, la más dinámica fue siempre la Fundació «la Caixa». Veamos algunas de ellas.

La Fundació «la Caixa» presentó en 1990 «Die Spanische Kunst in der Sammlung der Fundació Caixa de Pensions» / «Art espagnol des années 80 dans la Collection de la Fundació Caixa de Pensions» en el Centre Regional d'Art Contemporain Midi-Pyrénées de Toulouse, en el 91 en la Fundación Serralves. En el 95 con «Regards croisés» presentó cinco exposiciones por Francia, en el 96 «Art at Work. Corporate Collections» en Bruselas, en el 98 «Arterias» en Suecia y «Presències subjetives» en Amberes y en el 99 en el Palazzo Forti de Verona, última exposición internacional.

A la par se encuentra la Fundación Telefónica, que proyecta la creación española y latinoamericana en viajes de ida y vuelta a sus sedes y otros espacios como ya vimos en «El final del eclipse». Por ejemplo, «México, identidad y ruptura», una mirada al presente y al futuro a través de las realizaciones de autores originarios de México que no forman grupo pero que cuentan, cada uno de ellos, con proyectos innovadores; o sobre arte cubano, «Atravesados. Deslizamientos de identidad y genero», comisariada por

Menene Gras. La compañía abrió en Buenos Aires el año 2003 un espacio específicamente dedicado a la educación, el arte y la tecnología, Espacio Fundación Telefónica, en un edificio emblemático de la calle Arenales.

En tercer lugar haremos referencia a la Fundación BBVA, entre cuyas actividades cabe destacar la muestra de su colección «Cinco siglos de obras maestras de pintura española en la Colección BBVA». Cuarenta cuadros seleccionados por Francisco Calvo Serraller, itinerante en Chile, Perú, Colombia, Venezuela, México y Puerto Rico.

Así mismo, otra fundación con colección de arte contemporáneo es la Fundación Coca-Cola España. Creada a partir de 1996, hizo sus pinitos exponiendo del 4 de diciembre de 2003 al 22 de febrero de 2004 en el Bass Museum de Miami, simultáneamente al II Art Bassel Miami Beach. «*Dispersions* (Una década de arte de España)», comisariada por William Jeffett y Fernando Francés, se definía en el dosier de prensa como «la primera gran muestra de arte español actual en Miami».

Mercado y ferias

En cuanto a las galerías y casas de subastas, es obvio que en estos años el número ha aumentado progresivamente intentando dar un giro hacia la profesionalización del negocio y la exportación del producto nacional a través de las diversas ferias.

En los ochenta, galerías como Montenegro, Vijande, Juana Mordó, Aele o Teo empezaban a aproximarse a Colonia, Basilea y la FIAC gracias a la ayuda de Comercio Exterior.

Javier Portus y Dolores Fernández, en un estudio sobre la cotización de los artistas españoles, señalan: «A finales de los años 80, a los nombres tradicionalmente estimados en el mercado internacional como Picasso (cuya cotización se multiplicó por siete entre 1988 y 1990 y en los últimos años ha demostrado ser el valor más regular del mercado), Miró, Dalí o los grandes maestros antiguos, se sumaron algunos artistas de finales del siglo XIX y principios del XX (como Sorolla), varios representantes del informalismo de los 50 y 60 e incluso artistas de la generación más joven. Entre nuestros artistas de la segunda mitad de siglo son Tàpies, Millares, Clavé, Saura y Chillida quienes tienen una demanda asegurada en el mercado internacional, donde se han hecho ya un hueco importante, mientras que otros, como Barceló y Sicilia, no han llegado a consolidar del todo su presencia, que se hizo importante sobre todo en los 80».[25]

El panorama es muy sencillo: las máximas cotizaciones de quince artistas españoles modernos y contemporáneos en el mercado de subastas internacional según Art Sales Index en estos años señalan a Joan Miró, Salvador Dalí, Antoni Tàpies, Óscar Domínguez, María Blanchard, Pablo Gargallo, Manuel Millares, Antoni Clave, Eduardo Chillida, Miquel Barceló, Antoni Saura, José María Sicilia, Eduardo Arroyo, Luis Feito y Andrés Nagel. En el año 2004 por primera vez una sala de subastas españolas se situó entre las 25 salas internacionales con un mayor volumen de ventas.

Hoy la única galería española que ha abierto sucursal de forma autónoma en otro país y muy recientemente, en 2005, ha sido la Galería Luis Adelantado. El nuevo espacio es una gran nave industrial de alrededor de 300 metros, situada en el emergente distrito de Wynwood. Según afirman, se escogió la ciudad de Miami por su creciente desarrollo artístico, el importante número de colecciones y museos y el incipiente movimiento de galerías.

Ferias y bienales van diluyendo sus fronteras y los programas comisariados en ambas van homogeneizando objetivos, que en un principio debían ser dispares.

Ahora la más importante de las ferias es Art Bassel, que ha conseguido desplazar a Art Cologne. Las ferias a las que acuden habitualmente las galerías españolas son Art Cologne, Art Chicago, Art Miami y la FIAC de París.

Pero veamos los más recientes datos publicados en el monográfico sobre arte y mercado lanzado en febrero de 2006 por la revista *Lápiz* (n.º 220):

- Art Bassel, fundada en 1970, celebró en 2005 su 36 edición. Acuden 8 galerías españolas.
- Art Bassel Miami Beach, suspendida la primera edición por el atentado del 11 de septiembre, lleva cuatro años en 2005. Galerías españolas: 7.
- Art Brussels, 23 ediciones en el 2005. Españolas: 2.
- Art Cologne se inició en 1967. Participan 22 galerías españolas.

– Arte Fiera Bologna, fundada en 1974. Galerías españolas: 4.
– Frieze Art Fair, de los promotores de la conocida revista londinense, llevaba tres años en 2005. Galerías españolas: 2.
– Shanghai Art Fair, fundada en el 97, ninguna galería española en 2005, aunque en el año anterior a instancias del Gobierno balear fueron 6 galerías de allí.
– The Armori Show, siete ediciones, solo una galería española.

Las revistas

El papel de las revistas de arte ha sido fundamental a la hora de difundir el trabajo de los creadores y las actividades de los distintos agentes. Su participación en ferias es también una de las vías de promoción y captación de subscripciones en el exterior: *Exit*, *Artecontexto*, *art.es* o *Lápiz* son algunas de las más asiduas en los últimos tiempos.

Un ejemplo de ello lo veremos en la pionera, *Lápiz,* en funcionamiento desde 1982, que se sumó en el año 2000 a un evento organizado por la publicación *Beaux Arts* y denominado *L'art dans le monde*, en el cual revistas de todo el mundo seleccionaban a dos artistas. Al compás de ello Santiago Olmo, colaborador de la misma, escribía en el número 171: «El medio artístico español no ha fraguado una imagen coherente de sí mismo, ni tampoco parece haber sido capaz de establecer miradas críticas que permitan una autoafirmación internacional desde sus aspectos más originales y personales».

Una de las publicaciones más dinámicas ha sido *Atlántica internacional,* surgida en el año 1992 a instancias del CAAM como conexión entre ambas orillas atlánticas, de norte (Europa y Norteamérica) a sur (África, Caribe y Suramérica). Realizada gracias al impulso de los hermanos Zaya, Octavio y Antonio, la edición no solo ha servido de apoyo a la propia dinámica internacional del museo por vínculos editoriales con la Bienal de La Habana y luego con la de Johannesburgo, sino también en el plano curatorial con la I (1995) y II (1997) Bienales de Johannesburgo, en las que Octavio Zaya fue primero comisario del Pabellón Español con la muestra «Black Looks, White Myths» («Semblantes Negros, Mitos Blancos») y luego junto con Okwui Enwezor, su director, de la exposición principal, «Alternating Currents» («Corrientes alternas»).

Residente en Nueva York desde 1978, Octavio Zaya se mueve en diferentes ámbitos y recientemente ha comisariado exposiciones que nos aproximan a problemas de Oriente como «Después de la Revolución» (Koldo Mitxelena, San Sebastián, y Kunstforeningen, Copenhague, 2005-2006) y «Shirin Neshat. Selecciones» (MUSAC, CAAM, 2005-2006).

Las Comunidades Autónomas y la proyección exterior

Si dejamos las islas Canarias, observaremos como en diferentes áreas de la Península se han producido actividades de promoción de sus artistas, aunque las relaciones exteriores por competencia constitucional son propias de la Administración central. Realizaremos un leve repaso al apoyo y dinamización llevado a cabo en las Comunidades Autónomas y locales que suelen implicarse en programas de difusión internacional del arte contemporáneo.

Si tuviéramos que definir a la más activa, todo apuntaría sin ningún género de dudas a la Comunidad Valenciana. La lista suministrada por el gabinete de Consuelo Ciscar, actual directora del IVAM y anteriormente directora general de Promoción Cultural, Museos y Bellas Artes de la Generalitat Valenciana y secretaria autonómica de Cultura, refleja la variedad y extensión de las actividades expositivas que ella promovió desde 1996 por los más diversos espacios. Contando con un altísimo presupuesto, se produjeron e itineraron exposiciones colectivas e individuales (Manolo Valdés, Miquel Navarro varias veces, Equipo Crónica, Carmen Calvo, Rocío Vilallonga, Olga Adelantado, Jordi Teixidor, Natividad Navalón, José Sanleón, etc.) y algunas apoyaban iniciativas como las del colectivo Purgatori.

En Baleares la apuesta institucional por este tipo de actividades llega gracias al Institut d'Estudis Baleàrics. Por su parte el catalán se ha paseado por el mundo de la mano de diferentes programas promovidos por la Generalitat o iniciativas privadas, lo que ha quedado plasmado en numerosas memorias como *Indicadores estadísticos del gasto*

de cultura de la Administración local en Cataluña 1999-2003, *L'Enquesta de consum i pràctiques culturals de Catalunya 2001*, las *Estadístiques Culturals de Catalunya de 2005* o el estudio *La situació dels artistes visuals a Catalunya*, todos ellos susceptibles de consultarse en Internet.

La proximidad con Francia, su apertura a creadores de todo el mundo, especialmente de Latinoamérica, han fomentado gran variedad de actividades. Así, por ejemplo, encontraremos propuestas de intercambio iniciadas en 1992, como «Una pica en Flandes», que recoge las intervenciones flamencas en Barcelona durante 1997.

El Institut Català d'Indústries Culturals promueve y asesora a los diferentes interesados a través de sus oficinas en Berlín, París, Bruselas y Londres y las colaboradoras en Copenhague y Milán. En 2003 el Departamento de Cultura de la Generalitat concedió veintiuna ayudas para exposición o actividades de artistas visuales, para lo que destinó 168.040 euros, y otra segunda partida en la que entran ayuntamientos, entidades privadas y artistas con 729.400, invirtiéndose en la adquisición de fondos de arte 1.800.752,34 euros.

El Institut Ramon Llull tiene por objetivo la proyección en el exterior de la lengua y la cultura catalana. La Universitat Ramon Llull es el centro que impulsa y sostiene el MECAD, inaugurado en 1998 en Sabadell y que se amplió posteriormente con otra sede en el paseo de Gracia de Barcelona.

Las reivindicaciones llevadas a cabo por la Asociación de Artistas Visuales de Cataluña condujeron entre otras cosas a la creación en el año 1997 de un centro para la comunidad artística abierto a los intercambios internacionales y que tomó el nombre de Hangar. Su referente inicial eran espacios como el Art Space (Londres), la Kunstler Bethanien (Berlín) o la Cité des Arts (París). Actualmente mantienen diferentes convenios de colaboración para estancias y becas con C. W. Duende (Róterdam), Fondazione Pistoletto (Italia) o CENART (México).

La idea de Hangar, con sus talleres y espacios de formación, viene también a recordar un espacio pionero en el Estado español: Arteleku, localizado en el barrio de Loyola de San Sebastián. Arteleku surgió en 1987 y depende del Departamento de Cultura, Euskera, Juventud y Deportes de la Diputación Foral de Gipuzkoa. La entidad ha sabido evolucionar con los tiempos, transformando su espacio y sus actividades, fomentando una suerte de dinamización entre los creadores que se han acercado a él y estableciendo estrechas conexiones con proyectos afines nacionales e internacionales.

El fomento del euskera y la cultura vasca ha venido tradicionalmente de la mano de las Casas vascas/Euskal Etxea, que se fueron fundando en distintas ciudades del mundo, la mayoría caracterizadas por ser receptoras de la emigración. Las Casas Vascas/Euskal Etxea han sido durante años el lugar-refugio para la nostalgia, la buena comida y la activación cultural.

Recientemente el Gobierno vasco ha intentado valorar las distintas situaciones de la gestión y la creación, encargando un estudio al hilo del Plan Vasco de Cultura. El informe *Evolución de la actividad del sector de las artes plásticas y visuales en la Comunidad Autónoma y de la intervención de las instituciones vascas* ha sido realizado por el Instituto de Estudios de Ocio de la Universidad de Deusto y en breve se dará a conocer.

En cuanto al Departamento de Cultura del Gobierno Vasco podemos detectar planteamientos muy similares a los de otras autonomías. Desde el año 2000 las ayudas de apoyo a la creación (en los noventa desaparecieron las bolsas y becas de viaje) se configuraron como redefinición de las ayudas precedentes y se orientan en dos líneas de subvenciones de carácter anual. Una primera destinada a las galerías y otra «para el fomento y desarrollo de actividades en el área de las Artes Plásticas», que se subdivide a su vez en producción, exposiciones nacionales e internacionales, publicaciones y organización de eventos. Por otra parte, se encuentra la convocatoria de los Premios Gure Artea, destinados a los jóvenes creadores «nacidos en el País Vasco, con vecindad administrativa en la Comunidad o que ostenten la condición política de vascos». Estos premios han ido evolucionando desde 1982 y en los últimos años se ha procurado que las muestras con los ganadores itineren internacionalmente.

En Galicia encontramos la Fundación Galicia Emigración desde la Consellería de Emigración, que tiene las funciones de activar la cultura en el exterior. En 2005 tuvo ocasión de verse una completa exposición que analizaba la diáspora de artistas e intelectuales gallegos y los efectos sobre su producción plástica, titulada «10 ar-

tistas galegos no exilio latinoamericano, 1930-1970». Promovida por Carlota Álvarez Basso desde el MARCO de Vigo y con la colaboración de la Fundación Luis Seone y el Ministerio de Cultura, recuperaba el trabajo y el significado de la obra de Ángel Botello, Alfonso R. Castelao, Manuel Colmeiro, Isaac Díaz Pardo, Eugenio Granell, Maruja Mallo, Luis Seone, Arturo Souto, José Suárez y Carlos Velo.

En la proyección internacional gallega ha tenido un papel importante el CGAC, que inició su actividad en Santiago de Compostela en 1993 y que ha experimentado diversas etapas a ritmo de cambios de director: desde Antón Pulido, Gloria Moure, pasando por Miguel Fernández Cid y finalmente Manuel Olveira (que vuelve tras su etapa en Hangar).

Quizás el momento más polémico del CGAC se vivió en 1998 con la destitución de Moure, quien había conseguido un programa de exposiciones con primeras firmas internacionales pero escaso *feedback* para la creación gallega. Ahora con propuestas como el «Proxecto Edición» se está trabajando hacia una vía de promoción de creadores en red.

Digamos que esta sería la parte buena de la película. Si miramos más hacia el sur, lo veríamos diluido en la línea del horizonte. Aunque hay funciones que se desempeñan desde las instituciones, la Secretaría General Técnica de la Consejería de Cultura de Extremadura o la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, a través del área de Cooperación Internacional, no se alcanza a procurar una visibilidad adecuada en el exterior.

El crítico y comisario cordobés Juan Ramón Barbancho, quien los últimos años ha desarrollado parte de su actividad en Metz (La Moselle) y en el Capc Musée de Burdeos, estudiando los distintos mecanismos de gestión, confirma la paupérrima repercusión internacional y la sensación de abandono total por parte de las instituciones hacia artistas y comisarios.

Tras la generación del *boom* de los años ochenta, unos dinámicos y alternativos años noventa, escasamente reconocidos y evaporados con prontitud, las antiguas becas de la Casa de Velázquez suprimidas, los contados creadores que han vivido fuera (Pedro Mora, Dionisio González, Javier Velasco, Federico Guzmán) regresando, salvo excepciones como Jesús Palomino o Juan Carlos Robles, procuran un panorama desalentador.

No obstante, recientemente se han abierto dos vías que van a marcar un cierto grado de apertura: la nueva dirección que toma el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (creado en 1990 y establecido en 1997 en el monasterio de la Isla de la Cartuja) con la incorporación como director en 2003 de José Lebrero Stals (recordemos su actividad desarrollada desde Colonia y como responsable del departamento de exposiciones del MACBA entre 1996 y 2003) y, por otra parte, el proyecto «Arte y pensamiento» de la Universidad Internacional de Andalucía y en el que está involucrando BNV Producciones, propiciando desde este ámbito talleres, debates y análisis con una proyección más allá de nuestras fronteras.

También sobresaliendo de este sentimiento generalizado de frustración encontramos dos proyectos: el CENDEAC, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, creado en Murcia en 2003 y que genera desde entonces cursos, talleres y publicaciones de un marcado carácter transfronterizo y, por otro, el MEIAC (Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo), inaugurado en Badajoz en 1995. Entre los motivos de su puesta en marcha se encontraba dar lugar a un punto de encuentro e intercambio entre el arte español, portugués y latinoamericano, lo que se refleja tanto en su colección como en su programación expositiva.

Finalmente, hay un esfuerzo que no debemos dejar de reconocer y es el de entidades locales como diputaciones y ayuntamientos, que a su nivel han contribuido en cierta proyección del arte en el exterior. Como ejemplo citaré la muestra «Between the skin and the distance», con Enrique Carbó, Javier Codesal, Javier Peñafiel y Alicia Vela, promovida por el Ayuntamiento de Zaragoza del 5 de junio al 19 de septiembre de 1999 en el Museo Salvador Dalí de Florida dentro del denominado «Programa América».

Las entidades estatales

Para quienes estén interesados en profundizar más específicamente en la situación reciente de la esfera institucional, esta quedó plasmada en el estudio de noviembre de 2005 realizado por Interarts «Las relaciones culturales internacionales: el marco institucional en España», promovi-

do por el Real Instituto Elcano de Estudios Internacionales y Estratégicos y en el trabajo *Política cultural del Gobierno español en el exterior (2000-2004)*, a cargo de Jorge Luis Marzo en colaboración con Amparo Lozano para el proyecto «Desacuerdos», cada uno por supuesto desde su particular punto de vista.

Como se puede intuir la situación va paulatinamente evolucionando, aunque en la balanza se mantiene una menor intervención en el exterior del Ministerio de Cultura frente al despliegue de las acciones del Ministerio de Asuntos Exteriores.

Básicamente persisten las ayudas para la promoción del arte español y el apoyo a las nuevas tendencias en las artes, convocadas por la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales para la organización y participación en exposiciones, certámenes, concursos y cualesquiera otras actividades para la creación artística y la difusión de las artes plásticas y la fotografía, y que, según refleja en la convocatoria publicada el 11 de febrero de 2006 en el *BOE*, son tanto para actividades en el interior como en el extranjero.

La Acción Cultural de Asuntos Exteriores tiene varios canales de actuación: la Academia de Roma, la Comisión Nacional Unesco, la Fundación Carolina, la Fundación Colegios Mayores, la Casa de América, Casa Asia y el Instituto Cervantes.

La fórmula de trabajo en red de los Centros Culturales en el Exterior y la generada por los propios Institutos Cervantes procura no solo la optimización de los recursos. También, gracias al conocimiento del medio por parte de sus equipos y a la precisa labor que se desarrolla a pequeña escala con las comunidades en las que se encuentra, acarrea que la eficacia en la producción, gestión y difusión esté garantizada.

La evolución de los antiguos ICI (Centros de Cooperación Iberoamericana) a Centros Culturales es buen ejemplo de ello. Es de reseñar que con estos centros se generó, a instancias de la Casa de América, la Red de centros americanos y europeos, que, según afirma la directora general de la entidad, María Asun Ansorena, «desde esa fecha vienen intercambiando información, manteniendo reuniones periódicas y proyectando coproducciones de proyecto».

A partir de este primer encuentro se realizaron otros tres más en Buenos Aires, Cartagena de Indias y Santiago de Chile, siendo el próximo encuentro de 2006 organizado por el Instituto Iberoamericano de Berlín, en el que estarán ya los 58 centros involucrados en esta red.

América Latina

Indudablemente en todos estos años el área más activa ha sido la vinculada a Latinoamérica, tanto por el máximo común denominador de la lengua como por los movimientos marcados por las dinámicas sociales y políticas. Es ya historia que Francis Picabia, Diego Rivera, Wifredo Lam o Roberto Matta vivieron en París o que Joaquín Torres García después de cuarenta años en Europa volviera a Montevideo. La creación actual no puede referenciarse por una cartografía administrativo-política, ya que el arte es una actividad ubicua.

El tópico de lo latino pasado por la Turbomix de la corriente globalizadora ha dado lugar a vidas nómadas que se entrecruzan en la sala de espera de los aeropuertos, cambiando de países y de continentes. El uruguayo Carlos Capelán, que ha vivido en Suiza, vive ahora en Costa Rica. En Estados Unidos hay cada vez más latinos y América Latina es cada vez más gringa. Luego están Miami, los proyectos que se han hecho en Tijuana sobre el tema de las fronteras, etc. Y también están los *outsiders*, quienes realizan su trabajo a contracorriente y ajenos al sistema infiltrándose por territorios aún poco explorados.

Sobre todo ello me gustaría reseñar como ejemplo una anécdota de Coco Fusco, quien entre 1992 y 1995 realizó junto con Guillermo Gómez Peña una serie de *performances*: «Armados con varias invitaciones a festivales y bienales como "curiosidades exóticas" durante el año del Quinto Centenario, nos presentamos como amerindios de una tribu que nunca fue descubierta por Colón y nos enjaulamos en la plaza de Colón de Madrid, en el Covent Garden de Londres, en la Smithsonian Institution de Washington, en los museos de historia natural de Sídney y Chicago y en la bienal del Museo Whitney de Nueva York, entre otros espacios».[26] En definitiva, un trabajo sobre la noción de descubrimiento, el multiculturalismo y el racismo que persiste en la conciencia colectiva.



Museo posible, Miguel Zegarra. Centro de Arte Ego, AECI Lima, 2003. (Cortesía del artista). © Miguel Zegarra.

En otro sentido y orientada a documentar la historia del arte argentino y latinoamericano se creó en 1993 la Fundación Espigas. Dirigida por Marcelo E. Pacheco en un piso de la avenida Santa Fe de Buenos Aires, surgió como una ONG sin ánimo de lucro y cuenta hoy con un patrimonio de 150.000 documentos, comenzando por una estrategia de rescate y preservación del material documental. Así mismo se generó la base de datos Espiga, una herramienta única en América Latina que permite búsquedas y consultas documentales y bibliográficas y que desde 1999 puede consultarse en Internet. También han puesto en marcha varios programas de investigación, como el proyecto «Documentación de arte español en la Argentina», financiado por la AECI, o «Relaciones suizo-argentinas en el campo de las artes plásticas. Siglo XIX y XX», gracias a la Embajada de Suiza.

Situación global

No obstante, aún en plena etapa de mestizaje posmoderno, donde parece que las fronteras han dejado de significar, la invisibilidad de determinados países es muy evidente. Rocío de la Villa, en una reciente publicación, lo define muy claramente: «El mundo del arte actual cuenta con menos de 50 países en todo el planeta».[27]

La preeminencia la detentan Estados Unidos (Nueva York, Los Ángeles, Chicago, San Francisco, Miami, Washington), Europa occidental (Londres aglutina gran parte del comercio artístico) y algo de la oriental. De América Latina solo cinco países: Argentina, Brasil, Colombia, México y Venezuela. Y en Asia, Japón, Corea del Sur, Taiwán y actualmente China. El África negra y el Magreb parecen inexistentes y en Oriente Próximo solo está Israel. Últimamente se vislumbra un cierto giro hacia Europa del Este, algunos países de América del Sur, el Pacífico y Australia. Sin embargo, debemos ser conscientes de que este es un marco que se circunscribe al llamado «sistema del arte», puesto que también existen «otros mundos que están en este», aunque sean ignorados por los anales oficiales.

En este recorrido por el planeta no podemos dejar de aludir a dos áreas que han comenzando a representar algo en las nuevas perspectivas de las relaciones del arte español en el extranjero: una es África, donde actualmente el Ministerio de Asuntos Exteriores está canalizando sus energías para la celebración de programas culturales, y la otra es Asia-Pacífico, punto de mira para diversas estrategias comerciales.

Existen precedentes aislados de intercambios con Asia basados en la participación española en bienales y trienales (Darío Villalba en la trienal de Japón en 1990) o aquella exposición denominada «Brillo de los realismos madrileños» (la primera gran exposición de realismo contemporáneo español) organizada por el Departamento de Cultura del periódico *Asahi Shinbun* en 1991. En este contexto hay que recordar la existencia del Museo Marugame Hirai de Arte Español Contemporáneo en Marugame, situado en el edificio de oficinas de las empresas de Hirai en Shikoku, una de las cuatro islas mayores de Japón. Obedece a la iniciativa privada del empresario japonés Takuya Hirai, hijo y nieto de coleccionistas, que con los beneficios obtenidos de sus empresas de comunicación reunió una colección de arte español a partir de los noventa. El museo se inauguró en 1993 con 47 obras y su objetivo es difundir en Japón la obra de artistas españoles.

Tras los años 1997 y 1998, superadas las crisis financieras asiáticas, comenzaron a visibilizarse las enormes posibilidades que estos países venían ofreciendo ante su acelerada transformación política y social. El Plan Marco Asia-Pacífico 2000-2002 fue aprobado por el presidente José María Aznar al clausurar la reunión de embajadores

de España en Manila en julio de 2000, del que fue consecuencia directa la creación de Casa Asia. Con sede en el Palacio del Barón de Quadras, se inauguró en junio de 2003, diez años más tarde que la Casa de América; en ella colaboran el Ministerio de Asuntos Exteriores, la Generalitat de Catalunya y el Ayuntamiento de Barcelona.

El Plan Asia-Pacífico se prorrogaría hasta 2004 y posteriormente se dio a conocer otro nuevo: el Plan de Acción Asia y Pacífico 2005-2008. Este giro hacia los países asiáticos se materializó en programas de exposiciones producidos por la SEACEX. En los distintos eventos organizados se ha podido advertir la fugaz presencia de algún artista español, como es el caso de la Bienal de Busan en Corea del Norte en 2004, en la que estaban Ana Laura Aláez y Jon Mikel Euba. Es la queja más extendida en relación a nuestra creación actual: el tantas veces nombrado problema de la visibilidad. Las pruebas documentales y los testimonios de artistas y gestores hablan de ello.

Conclusión

En el libro *Women artists. Mujeres artistas de los siglos xx y xxi*, editado por Tashen en 2001, solo se cita a estas artistas latinas: Frida Kahlo, Lygia Clark, Adriana Varejao y Ana Mendieta. En 2003 Hans Ulrich Obrist para *Interviews*, editado por Charta, únicamente selecciona a dos creadores de habla hispana: Gabriel Orozco y Juan García Esquivel, y los dos son mexicanos.

Y así sucesivamente. Las colecciones de los museos internacionales también lo proclaman. Suministrado el listado de los artistas españoles en la colección de los Museos Guggenheim, los artistas representados son: Sergi Aguilar, Eduardo Arroyo, Miquel Barceló, Francisco Bores, Carmen Calvo, Jorge Castillo, Eduardo Chillida, Martín Chirino, Salvador Dalí, Equipo Crónica, Francisco Farreras, Luis Feito, José Antonio Fernández Muro, Teresa Gancedo, Juan Genovés, Julio González, Juan Gris, José Guerrero, José Guinovart, Agustín Ibarrola, Cristina Iglesias, Prudencio Irazábal, Pello Irazu, Koldobika Jáuregui, Elena Laveron, Jesús María Lazkano, Iñigo Manglano-Ovalle, Juan Martínez, Joan Miró, Juan Luis Moraza, Juan Muñoz, Antoni Muntadas, Miquel Navarro, Pablo Palazuelo, Javier Pérez, Guillermo Pérez-Villalta, Pablo Picasso, Manuel Rivera, Carlos Sansegundo, Antonio Saura, Pablo Serrano, José María Sicilia, Susana Solano, Antoni Tàpies, Juan José Tharrats, Cristóbal Toral, Francesc Torres, Senén Urbina, Darío Urzay, Juan Uslé, Manolo Valdés, Darío Villalba y Zush. Y este es uno de los mejores listados.

En cuanto a las revistas internacionales, como *Flash Art* y *Art Forum*, escriben sin apenas contar con críticos españoles. Sin embargo, debemos ser conscientes de que estamos hablando del sistema establecido, marcado por factores económicos y de poder en los que se opera con unos parámetros muy concretos. En estos quince años hemos recorrido un largo e intenso camino en el que se ha madurado con conciencia de las propias insuficiencias, pero con valentía. Se ha consolidado una cierta normalidad y hay infraestructuras. El trecho ganado ahí está. Hemos crecido ricos en experiencias y preparados para activar el funcionamiento de los mecanismos que hemos empezado a conocer y esa es la vía que debe desarrollarse.

Las actividades de promoción del arte en el extranjero tienen una función de campaña de imagen, propaganda y formativa de nuestra cultura en el exterior. Casi todos los países poseen agencias destinadas a esto y el formato de la exposición es el mejor medio para estos casos. Pero luego es imprescindible poner en marcha los dispositivos que permitan el trabajo de la creación contemporánea, que precisa de otras vías bien diferentes. Esos mecanismos en principio pueden no parecer de una gran rentabilidad mediática, pero en definitiva son la clave del avance de la creación contemporánea. Propiciar programas de investigación para artistas, comisarios y gestores, marcar estrategias de difusión radiales para las acciones desarrolladas en el extranjero y estudiar la forma de crear *feedback* con otros entornos y culturas pueden ser las fórmulas más adecuadas a corto y medio plazo.

En mi opinión la clave está en trabajar con las escalas, en las dimensiones adecuadas para cada momento y en cada lugar.

Con todo, la utilización de la tecnología, el uso de nuevas vías de difusión y el trabajo con y desde las redes establecidas y las nuevas que se vayan generando podrán abrir favorables perspectivas de futuro.

Webs de interés

SEACEX, http://www.seacex.com/.
Real Instituto Elcano, http://www.realinstitutoelca no.org/.
Casa Asia, http://www.casaasia.es/.
Casa de América, http://www.casaamerica.es/.
Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, http://www.secc.es/.
Sociedad Estatal de Exposiciones Internacionales, http://www.expo-int.com/.
Fundación Carolina, http://www.fundacioncarolina.es/.
Instituto Cervantes, http://www.cervantes.es/.
Ministerio de Cultura, http://www.mcu.es/.
Ministerio de Educación y Ciencia, http://www.mec.es/.
Ministerio de Asuntos Exteriores, http://www.mae.es/.
Dirección General de Cooperación Cultural, http://www.mcu.es/cooperacion/index.html/.
Programa Arte Español para el Exterior, http://www.seacex.com/11_00.cfm/.
Agencia Española de Cooperación Internacional, http://www.aeci.es/.
Red de Centros Americanos y Europeos, http://www. ciberamerica.org/ciberamerica/Castellano/Areas/cultura/RedCentros/inicio.htm/.
Programa de Artes Visuales para el Exterior, http://www.aeci.es/09cultural/03prom/9.3.7.htm/.
Academia de España en Roma, http://www.academiaroma.com/.
Institut Ramon Llull, http://www.llull.com/llull/.
Mobilitat d'Artistes Catalans, http://www.llull.com/llull/estatic/cat/tramits/sub-despla.shtm/.
Institut Català de les Indústries Culturals (ICIC), http://cultura.gencat.net/icic/.
Memòria del Departament de Cultura de la Generalitat, http://cultura.gencat.net/publicacions/memoria.htm/.
Estadístiques Culturals a Catalunya, http://cultura.gencat.net/estadistiques/index.htm/.
Estadísticas del Ministerio de Cultura, http://www.mcu.es/jsp/plantilla_wai.jsp?id=1&area=estadisticas/.
Balance de la Unión de Asociaciones de Artistas Visuales sobre la política estatal de las artes visuales, http://www.aavc.net/.
– «La situació dels artistes visuals a Catalunya: anàlisi de resultats», en http://www.aavc.net/aavc_net/html/documents/situacio_artistes_visuals.pdf/.
Fundación Siglo, Junta de Castilla y León, http://www.fundacionsiglo.org/.
Gobierno vasco. Cultura, http://www.kultura.ejgv.euskadi.net/.
Xunta de Galicia, http://www.xunta.es/.
Proxecto Edición. Galicia, http://www.proxecto-edicion.net/gal/index.aspx/.
Museo Marugame Hirai de Arte Español Contemporáneo, http://www.rnc.co.jp/moto/.
Fundación Espigas, http://www.espigas.org.ar/.
Desacuerdos, http://www.arteleku.net/desacuerdos/index.jsp/.
Interarts, http://www.interarts.net/index2.php/.
Hangar, http://www.hangar.org/.
MECAD, http://www.mecad.org/.
Aleph, http://www.aleph.org/.
Unia. Arte y Pensamiento, http://www.unia.es/arte y pensamiento/.
Plataforma peruana para el arte electrónico, http://www.ata.org.pe/.
El Ojo Atómico, http://www.ojoatomico.com/.
La ruta del sentido, http://www.larutadelsentido.org/.

Agradecimientos

Elena Roseras y Cova Pérez (Centro de Documentación-Biblioteca de Artium), Marisa González, Lola Lekuona, Carlos Alberdi, Elena Cortés, Clara Merin, Neus Ríos (Departamento de Cultura de la Generalitat), Esther (Fulbright Comission), Megan Fontanella (Collections Guggenheim), Chema Alvargonzález, Marcelo Expósito, José Ramón Alcalá, Yara Sonseca (Casa Encendida), Cuco Suárez, Marcel·lí Antúnez, Irene Aláez y Mercedes de Castro (AECI), Teresa Velázquez y Cristina Fontaneda (Museo Patio Herreriano, Valladolid), Isabel Mignoni (Galería Elvira Gon-

zález), Juan Ramón Barbancho, Jana Leo, Dora García, Ángel Borrego, Eugènia Balcells, Virginia Villaplana, Elena Asins, Domingo Sánchez Blanco, Fernando Castro Flórez, Daniel Canogar, María Jesús Cambra (Departamento de Cultura del Gobierno vasco), Cristina Ferreira (CGAC), José María Solitario, Ana Arregui, Carlos T. Mori, Joan Fontcuberta, Ninfa Bisbe, Antoni Muntadas e Iñaki Díaz Balerdi. ■

NOTAS

1. L. Rosales, «La voz de los muertos» en C. Vicente Hernando (ed.), *Poesía de la Guerra Civil española*, Akal, Madrid, 1994, p. 362.

2. M. Navarro, «El efecto Guerrero», en *El efecto Guerrero. José Guerrero y la pintura española de los años 70 y 80*, Centro José Guerrero, Granada, 2006, p. 53.

3. R. Torrent Esclapés, «Máscara y realidad. El arte español en la Bienal de Venecia», en *Un siglo de arte español en el exterior. España en la Bienal de Venecia, 1895-2003*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 2003.

4. J. R. Rubio Aróstegui, *La política cultural del Estado en los gobiernos socialistas 1982-1996*, Ediciones Trea S. L., Gijón, 2003, p. 78.

5. J. R. Rubio Aróstegui, *op. cit.*, p. 110.

6. C. Giménez, *Five Spanish Artists en el Artist Space de Nueva York*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 1985, p. 10.

7. F. Calvo Serraller, «La política oficial y el arte contemporáneo entre 1980 y 1995», en «Mercado del arte y coleccionismo en España (1980-1995)», *Cuadernos ICO*, n.º 9 (1995), p. 70.

8. J. Muñoz, *Sur Express*, n.º 7, Madrid, 1988.

9. K. Power, «Los ochenta una y otra vez», en *Impasse. Arte, poder y sociedad en el Estado español*, Ajuntament de Lleida, Lleida, 1998, p. 166.

10. Ibídem, p. 166.

11. E. Lipschutz-Villa, *Before and After the Enthusiasm, 1972-1992*, SDU Publishers & Contemporary Art Foundation, Ámsterdam, 1989, p. 9.

12. J. L. Brea, *Before and After the Enthusiasm, 1972-1992*, *op. cit.*, p. 64.

13. J. R. Rubio Aróstegui, *op. cit.*, p. 232.

14. Ibídem, p. 181.

15. J. M. Cortés, «Cocido y crudo: un soplo de aire fresco» en *Impasse 4. Exposiciones de arte contemporáneo: importancia y repercusión en el arte español*, Ed. Ajuntament de Lleida, Lleida, 2004, p. 186.

16. P. Espaliú, «Libro de Andrés de Pepe Espaliú», en *Pepe Espaliú 1986-1993*, Junta de Andalucía, Sevilla, 1994, p. 134.

17. P. Cao, *Alquile un cuerpo. Rent a body*, Maguncia S. L., Oviedo, 1999, p. 235.

18. M. Clot, «De qué hablamos cuando hablamos de arte (español)», en *Impasse. Arte, poder y sociedad en el Estado español*, *op. cit.*, p. 116.

19. R. Martínez, en *Impasse. Arte, poder y sociedad en el Estado español*, *op. cit.*, p. 371.

20. Ibídem, p. 377.

21. J. Jiménez, *El final del eclipse*, Fundación Telefónica, Madrid, 2001, p. 51.

22. A. Molina, *Babelia* (*El País*), 25 de septiembre de 2004.

23. J. M. Lazkano, *Roma*, Ediciones Basaría, Vitoria-Gasteiz, 2003, p. 7.

24. R. Olivares, «Después de la tormenta», en *Revista Lápiz*, n.º 106, p. 36.

25. J. Portus y D. Fernández, «Cotizaciones de artistas españoles» en «Mercado del arte y coleccionismo en España (1980-1995)», *Cuadernos ICO*, n.º 9 (1995), p. 56.

26. C. Fusco, «El *performance* latino: la reconquista del espacio civil», en J. Jiménez y F. Castro, *Horizontes del arte latinoamericano*, Tecnos, Madrid, 1999, p. 104.

27. R. De la Villa, *Guía del arte, hoy*, Alianza Editorial, Madrid, 1993, p. 36.

Nekane Aramburu es historiadora del arte, gestora cultural y comisaria.