La obra de Octavi Comeron en el marco de las dinámicas artísticas nacionales e internacionales de las últimas décadas

Por Jorge Luis Marzo

Publicado en *No es lo más natural. Arte y trabajo en la obra de Octavi Comeron*, edición de Jorge Luis Marzo, Joana Masó y Tere Badia, Bau Publicacions, Barcelona, 2014.

(Ver obras del artista en páginas finales)

La obra de Octavi Comeron se enmarca inicialmente en el contexto del arte español de principios de la década de 1990. La hiperinflación artística provocada por el papel del arte y la cultura durante la transición democrática en España comenzó a desinflarse y se inició el florecimiento de un cierto espíritu de resistencia ante lo que había sido la comunión de la clase artística con el discurso oficial que emplazaba al arte como vehículo de promoción institucional y de los valores adheridos a ésta: educación de la ciudadanía, individualismo como emblema de libertad, despolitización como vía de consenso social. Críticos como José Luis Brea intentaron desarrollar una deconstrucción del aparataje de la posmodernidad conservadora y oficialista de los años ochenta, mediante la elaboración de un conjunto de instrumentos críticos capaces de interpretar apropiadamente el papel de los productores artísticos en el nuevo entramado de una cultura que, al convertirse en cinta transportadora de organicidad institucional y de un proceso de estetización general, era en sí misma fuente de malestar: "*Malestar en la cultura* es el nombre de lo que habitamos, mundo interpretado. Nada sino ella, la propia cultura, puede hacernos posible imaginar un límite a ese malestar, siendo entonces la cultura, al mismo tiempo, su único posible tratamiento". Brea apuntaba que "el estado de máxima tensión y complejidad que podría estar viviendo el sistema del arte sería al mismo tiempo un estado de neutralización, de caída total del sistema, de estasis fatal", y que "la cultura en su forma actual se ha convertido en un apéndice banal de la industria del entretenimiento". Proponía, en consecuencia, que "es tarea del arte trastornar la vida y la conciencia que de ella poseemos

de una manera tal que, en última instancia, sirva a la emancipación del ciudadano y a la reconciliación del sujeto con su experiencia".[1]

El final de los alegres ochenta, encarnado en 1992, en los fastos olímpicos, feriales y coloniales, en la inmediata crisis económica que le seguirá y en el Tratado de Maastricht que condenaba a Europa a ser sólo mercado, alumbrará un abundante posicionamiento crítico frente a lo acaecido. Las propias instituciones parecieron cuestionarse algunas de las premisas sobre las que se habían sostenido hasta entonces. Por una parte, surgieron actitudes que, paradójicamente, bebían de las mismas fuentes subjetivistas y desencantadas que habían nutrido la década anterior, pero operando con relación al entorno, explorando las ruinas ya no del sujeto sino del contexto. En 1991, la Fundación "la Caixa" inauguraba en Barcelona una exposición titulada *Al raso. Figuras de intemperie*, comisariada por Miquel Molins y Rosa Queralt, en la que sutilmente se daba por perdida la década a la vista de la "pérdida de la unidad, pérdida del valor de los significados", y se proponía una revalorización de corte romanticista: "Vivir al raso, salir de los límites de lo razonable, vidas a la intemperie, radical desolación, desafiliación".[2] Un tema que empezaría a ocupar a algunos filósofos, como por ejemplo, Rafael Argullol o José Luis Pardo: "La intimidad es lo que queda de la comunidad allanada de la ciudad. Restos, residuos, fragmentos, jirones, trocitos, dispersiones".[3] Un año después, "la Caixa" inauguraba otra muestra titulada -extrañamente para el papel que la entidad había tenido en la construcción y legitimación del relato oficialista- *¿Qué se ha hecho de los 80?*.

Por otra parte, surgieron con fuerza miradas de manifiesto andamiaje político. En 1992, el Centre d'Art Santa Mònica (CASM) de Barcelona producirá la exposición *Denonciation*, comisariada por Béatrice Simonot y Liliana Albertazzi,

---

[1] *Anys 90. Distància zero*, catálogo de exposición, comisariado de José Luis Brea, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 1994, pp. 57-58. La obra *Límits* de Comeron formó parte de esta muestra. E *Iluminaciones profanas. La tarea del arte*, catálogo de exposición, comisariado de José Luis Brea, Arteleku, San Sebastián, 1993, s/p.
[2] *Al raso. Figuras de intemperie*, catálogo de exposición, comisariado de Miquel Molins y Rosa Queralt, Fundación "la Caixa", Barcelona, 1991.
[3] José Luis Pardo, *La intimidad*, Pre-textos, Valencia, 1996, p. 291.

y centrada en actitudes creativas de compromiso social; Mar Villaespesa comisaría ese año *Plus Ultra* en Sevilla, orientada hacia una crítica del colonialismo. Paralelamente, la Galería Moriarty de Madrid presentaba en 1993 la exposición *De interés público*, comisariada por Ana Navarrete. Ese mismo año, la Sala Amadís del Instituto de la Juventud inauguró dos muestras colectivas comisariadas por Carlos Jiménez bajo el título *El compromiso en el arte*. En 1994, de nuevo el CASM producía la exposición *Domini Públic*, comisariada por Jorge Ribalta, y dedicada a dar visibilidad a las propuestas artísticas de compromiso con el entorno social en Estados Unidos e Inglaterra, entre otros contextos, en el marco de las "Guerras de la Cultura" (Richard Bolton) que se produjeron a causa de la expansión de los modelos neoliberales.[4] La década de los noventa también vendrá acompañada de una mayor atención específica a ciertos artistas "sociales" como Francesc Torres (MNCARS, 1991), Krzistoff Wodiczko o Hans Haacke (Fundación Tàpies, 1992 y 1995).

En el ámbito independiente, se abren numerosos proyectos y plataformas que intentarán definir un nuevo orden de gestión, reflexión y actuación. Se tejen redes de Asociaciones de Artistas Visuales; las reflexiones de género renacen, recuperando algunas de las pulsiones aparecidas en los años setenta o impulsadas por la lucha hacia un reconocimiento social; la performance y el arte de acción recobran el aliento; se redoblan las prácticas creativas activistas de corte asociacionista y colectivo, que a la estela de grupos como Agustín Parejo School, Estrujenbank o Preiswert Arbeitskollegen (Sociedad de Trabajo no Alienado), espacios como El Ojo Atómico, o artistas como Isidoro Valcárcel Medina, buscan desenmascarar los procesos de espectacularización, mediación y fetichización del arte contemporáneo. El mundo del vídeo, o una parte de él, abandonará la inocua ingenuidad de los ochenta para formularse en clave política, como en los trabajos de Gabriel Villota, Marcelo Expósito, Bosgarren Kolektiboa (Marian Ortega y Xabier González) o Arturo fito Rodríguez.

---

[4] Richard Bolton (ed.), *Culture Wars*, New Press, New York, 1992.

En Barcelona, contexto en el que Octavi Comeron se movió habitualmente, la década de los noventa vendrá marcada por el hartazgo olímpico y por el auge de toda una serie de nuevos comportamientos y actitudes. A las salas institucionales o privadas más autónomas (L'Artesà, Metrònom, Sala Montcada, Espai 13…), se sumarán numerosas actividades de performance y accionismo, englobadas muchas de ellas en el Club 7 o a través de la revista-archivo Aire; de vídeo, especialmente alrededor de La 12 Visual y OVNI; de dinámicas multimedia (La Papa, L'Angelot, Fundación Phonos, Sónar…); de publicaciones alternativas (De Calor); nuevos espacios o grupos independientes de gestión o exposición (Gràcia Sonora, Barcelona-Taller, Aparadors…). El CCCB reunirá una parte importante de colectivos independientes que explorarán con gran libertad de acción caminos alejados de lo comercial, y el sistema de becas establecido por el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya desde finales de los años ochenta permitirá que numerosos creadores pudieran conocer de primera mano experiencias creativas y de gestión en el extranjero.

Juan Vicente Aliaga comenzará a hablar del "cuerpo enfermo del arte español de los ochenta". Manel Clot calificó en 1992 a la década como "frágil, inconsistente, aislada, retórica, formalista y excluyente", ligada a través de "forzados consensos pictóricos, después conceptuales, después pictóricos otra vez, y finalmente escultóricos". Y remataba, denunciando la "tendencia de los artistas españoles a constituirse en portadores y creadores de lenguajes particulares o individuales antes que en tendencias más o menos homogéneas, y por lo tanto, más grupales, lo cual ha sido -en la peor comprensión que imaginarse pueda- un caldo de cultivo excelente para buena parte de los presupuestos teóricos de la posmodernidad, sobre todo aquellos más deleznables consistentes en primar las cuestiones de la autoría, la multiformidad alegre y variopinta y el eclecticismo feroz como falso trasunto de una indiferencia absoluta hacia las cuestiones de la coherencia y como ejemplo más que sintomático del ya tristemente famoso *todo vale* que tantos estragos ha causado en la escena artística internacional reciente". Clot proponía

entonces, en una línea similar a la de Brea, a Pepe Espaliú, Jordi Colomer, José Maldonado, Joan Rom, Pep Agut, Mabel Palacín-Marc Viaplana, Perejaume, Federico Guzmán, Juan Muñoz o Juan Luis Moraza, como ejemplos de "trabajos alegóricos, neobarrocos, transitivos, fragmentarios, tecnológicos, intertextuales, que trazan una historia de la subjetividad", recuperando ideas de Jürgen Habermas sobre la modernidad inacabada o incompleta.[5]

El discurso posmoderno, en casi todas sus variantes, fomentará una exploración de los fragmentos procedentes de la explosión de los grandes relatos modernos. Si en los años ochenta, ese debate se encaró con los grandes verdades de la vanguardia, en los noventa el elemento a deconstruir fue el gran discurso espectacular cultivado en la España socialista. La obra de Comeron, como señalábamos al principio, debe ser comprendida en ese ambiente de abierta disputa con la proyección que el arte había disfrutado en la década anterior. Muchos de los comportamientos surgidos en el cambio de década abundaron sobre la necesidad de desamplificar el volumen atronador de un arte, que al hacerse mero espectáculo de medios, mercados e instituciones, había negado sus posibilidades de reflexión crítica. Una parte importante de las actitudes de entonces pasó por la voluntad de "desartistización" o "desestetización" de las prácticas creativas; recurriendo a espacios no codificados artísticamente; asumiendo temáticas de análisis o confrontación social y política que no eran tan fácilmente manejables por la Institución Arte; mediante actividades y formatos cuya apariencia no era artística; o a través de una reducción de la morfología y semántica de la objetualización artística. Este último es el caso de la obra de Comeron, que ahora abordaremos.

El término "alegoría", paralelamente, comenzó a poblar textos críticos y *statements* de artista. El concepto, acompañado de referencias a la

---

[5] Manel Clot, "Raza: naufragios, fragmentos, tránsitos"; en *Los últimos días*, catálogo de exposición, comisariado de José Luis Brea, Sección Española de la Exposición Universal de Sevilla, 1992, pp. 53-61.

descontextualización y a contaminación, permitía la asociación o confrontación entre la acumulación de capital y la acumulación de imágenes como vía para atender nuevos modos tanto de análisis como de actuación crítica. Estos renacidos *topoi* argumentales procedían en buena medida de las reflexiones sobre las aparentes similitudes entre producción barroca y contemporánea, espejando ambas dinámicas, y proponiéndolas como vías de trabajo alternativas a las manipulaciones semánticas ofertadas por las imágenes institucionalizadas. En este sentido, el debate neobarroco en España se reorientó a principios de la década de los noventa, adoptando una perspectiva crítica respecto a la frivolidad en la que se movió durante los ochenta, y pasará a convertirse en eje vertebrador de numerosas propuestas intelectuales de mayor reflexión aunque no de gran repercusión.

Ya ha sido señalado por numerosos autores la importancia de las interpretaciones de pensadores como Walter Benjamin acerca de las alegorías como ruinas históricas que parecen quedar libres de toda atadura y susceptibles de relacionarse anacrónicamente entre ellas.[6] Las derivas que aquellas perspectivas alentaron en el arte de principios de los años noventa estuvieron marcadas no sólo por el cruce e hibridación de sentidos y referencias historicistas y teóricas, sino también por fusiones entre formatos hasta entonces territorio de ciertas prácticas conceptuales o posconceptuales, como es el caso, por simplificar, de los diversos ámbitos *fluxus*, del Arte Povera, de Marcel Broodthaers, o de algunos artistas conceptuales catalanes o madrileños de finales de los setenta.

Numerosos artistas, los exógamos a los círculos establecidos del arte, pero sobre todo los próximos a los circuitos galerísticos e institucionales, harán suyas algunas de las reflexiones procedentes de finales de los setenta, aunque tamizadas por las lecciones derivadas tanto del objetualismo escultórico como de las hibridaciones practicadas en formato de instalación. Comeron, que como

---

[6] Ver, por ejemplo, J. L. Marzo, “La ruina. El arte en la era de su congelación”; en *Quinzena d’Art de Montesquiu*, Diputación de Barcelona, 1991, pp. 78-87. Descargable en http://www.soymenos.net/ruina.pdf

todo estudiante de Bellas Artes formado en los ochenta había partido de la pintura, pronto acudió a disposiciones híbridas entre la seca escultura objetual, cercana a la instalación conceptual, la intervención espacial y el uso de la pintura, la fotografía y el vídeo como medios de apoyo. En las intervenciones que realizó en la Galería Antoni Estrany de Barcelona (1992), en la Sala de Exposiciones del Ayuntamiento de Mataró (1992), en la sala Fortuny, del Centre de Lectura de Reus (1994), o en la obra *Límits* mostrada en la exposición *Anys 90. Distància Zero*, en el Centre d'Art Santa Mònica (1994), Comeron exploró un tipo de intervencionismo espacial fuertemente marcado por la voluntad de reducir drásticamente el lenguaje redundante del arte. Mediante aplicación puntual de color plano en la pared, volúmenes exentos realizados en madera -que gracias al apego del artista por los procesos artesanales evocan una sobria y experta manufactura de taller de ebanistería-, y estructuras mínimas también de madera y emplazadas en el espacio expositivo, Comeron orientó sus inquietudes a redefinir el tejido mismo del "espacio de difusión del arte", a operar sobre el propio espacio mediador. Señaló el crítico y comisario Martí Peran que aquellos trabajos se caracterizaban por centrarse "en una suerte de análisis deconstructivo del lenguaje del arte, paradigma de las alegorías vacuas y de los dispositivos retóricos".[7]

Perpendicular a esa severa voluntad analítica, comenzó a aflorar en sus proyectos una manifiesta tendencia al reduccionismo artístico, esto es, a reducir el potencial flujo de luz artística proyectada por las obras a fin de desligarse de algunas ataduras que le permitieran -a él y al espectador- mantener un diálogo más sincero y acaso más directo. A Comeron siempre le interesó más la estética que el arte, porque -vale la pena subrayarlo- la estética es el estudio de la percepción del arte en su entorno, no del arte mismo, que correspondería a la historia del arte. Este será un aspecto fundamental en su quehacer y que constituirá un elemento clave en la fortaleza conceptual y política de su discurso.

---

[7] Martí Peran, "Blue-Collar Suite", *Exit*, nº 21, Madrid, enero de 2006.

Ya en la exposición del artista en la Sala Montcada de la Fundación “la Caixa”, en 1991, titulada significativamente *Normal*, comenzó a dar algunas claves de lo que sería su pensamiento y laborar futuro en relación a un cierto taponamiento de los influjos artísticos. La exposición, montada a modo de “pequeños sistemas” en relación, mostraba, entre otros objetos, una sencilla mesa de madera sobre la que habían unas pequeñas masas de harina; unos pequeños estantes encima de los cuales se encontraban pastillas de jabón; sobre la pared se presentaban cuatro largos palos de madera pulida y barnizada que asemejaban remos o a elementos rústicos de soporte –un guiño explícito a la manufactura de corte artesanal, funcional o popular-; y en el suelo, unas macetas con yeso. La *normalidad* se presentaba como una estrategia de adelgazamiento de las expectativas artísticas, introduciendo los objetos y materiales como formas “en ciernes” sobre los que podría discutirse su potencial evolución (o no) a un estado “superior”. El filósofo Eugenio Trías destacaba lo siguiente en uno de los textos del catálogo de la exposición: “Que la supresión de todo ‘valor añadido’, incluida la plusvalía estética, decorativa o supernumeraria, pueda llegar a ser vía de rescate del arte, esto constituye para nosotros una evidencia. Ante nuestros ojos reconocemos entonces lo normal, objetos familiares, tiestos, ensamblajes, masas compactas de harina o de pastelina. Lo importante es saber hasta qué punto esas pistas nos permiten despegar”.[8]

Efectivamente, Comeron deseaba reducir lo más aparentemente artístico para lograr una mayor claridad estética, siempre que lo estético fuera entendido como el conjunto de circunstancias y estructuras sociales, económicas y políticas que mediaban en la percepción del fenómeno artístico. Algunos críticos de arte pronto comprendieron el mensaje. Luis Casado, escribiendo en *El País* acerca de la exposición de la Sala Montcada, reconocía que “*Normal* esconde tras su grafía un sentido de anodina neutralidad, un cierto afán de

[8] Eugenio Trías, presentación, *Normal. Octavi Comeron*, catálogo de exposición, Sala Montcada, Fundació “la Caixa”, Barcelona, 1990-1991, p. 5.

aproximar el arte a la vida desde la exaltación de lo rutinario", mientras subrayaba que había en la muestra "empeño desculturizador, desmitificador frente a las experiencias artísticas más místicas, santificadoras y fervorosas que caracterizan algunos modos últimos de acercamiento a lo estético". Pero finalizaba preguntándose si todo ello "no pueda ser reflejo de una ausencia de verdadero ingenio".[9] Ciertamente, una parte de la crítica se manifestó aturdida ante este tipo de aproximaciones, pues desmantelaba en parte la visualidad inherente a la que tradicionalmente está sujeta el objeto artístico.

Luis Francisco Pérez, por su parte, señalaba en sendos artículos sobre *Normal*, que ésta "otorgaba a la idea de lo anodino -sin vulgaridad- y de lo doméstico -sin condicionamientos peyorativos- un perverso atributo de *artisticidad*", al tiempo que calificaba el trabajo del artista "como una de las creaciones plásticas más calvinistas que el último arte español haya podido crear. Pero sería un calvinismo que debería más a las sayas de los santos de Zurbarán que a una hipotética influencia de moralismo reformista. Esta escueta mesa provista de diferentes panes secos nos sitúan en el centro de un universo donde sólo la figura del hombre existe como medida de todas las cosas. En la obra de Comeron, un sujeto ausente nos recuerda insistentemente el abandono del ser, y su voz discurre por entre las piezas de un artista en mi opinión tan inclasificable como extraordinario".[10] Anotemos que la referencia de Pérez a Zurbarán no es un mero elemento de retórica literaria sino que se enmarca en el creciente interés de aquellos días, antes comentado, por un *conceptismo* alegórico deseoso de poner coto a las soflamas visuales de la década anterior y que para ello hizo suyas algunas herramientas del conceptual -deconstrucción del lenguaje y simplicidad funcional-.

Si hay un trabajo de Comeron que propone -o mejor dicho, que exhibe- de manera radical esa autolimitación de su propia expansión artística acaso sea

---

[9] Luis Casado, "Estética de lo normal", *El País*, Sección Artes, Barcelona, 29 de diciembre de 1990, p. 6.
[10] Luis Francisco Pérez, "Octavi Comeron", *Lápiz*, nº 86, Madrid, abril-mayo de 1992, pp. 71-72. La fuente de la segunda cita ha sido extraviada.

Hidden Piece (1998). El artista emplazó en medio del espacio central del Palau Sant Jordi de Barcelona una pequeña pieza rectangular de madera barnizada, cuya superficie asemejaba parquet, lo que le confería una forma cercana al palé. La pieza, expuesta durante todo un día en un pabellón completamente vacío de público, y fotografiada por el artista desde las gradas superiores, reunía con extraordinaria potencia toda una serie de antagonismos: lo mínimo del objeto enfrentado a lo masivo del espacio; el trabajo versus el espectáculo; lo artesanal frente a lo industrial. La dimensión imposible de la pequeña plataforma de madera rodeada del espacio descomunal del pabellón parecía describir con sorprendente eficacia el mundo mismo del arte; por un lado, definía la desequilibrada relación entre la producción creativa y la productividad impulsada por el entorno mediador del arte; por otro, subrayaba la potencialidad de la mínima intervención para desmantelar, para obstruir, la retórica de la cultura como espectáculo.

Es, en este sentido, que la obra de Octavi Comeron puede ser calificada de *obstruccionista*, de *negacionista*. Obstruccionista, porque obstaculiza voluntariamente ser interpretada bajo los habituales criterios formales y contextuales del Espacio Arte sin haber pasado antes por un análisis de sus formas de producción; porque se resiste a ser engullida por un espectáculo que dirime sus medios a fuerza de eludir la reflexión sobre los objetivos que persigue. Negacionista, porque no desea engrasar el fluido mundo de las correas de transmisión que hace que las aparencias adquieran paulatina y virtualmente valor añadido; porque -nos remitimos aquí al capítulo dedicado a *La Fábrica Transparente*- la respuesta de Comeron ante la teoría posmoderna que interpreta que la cultura ha rebasado sus clásicos terrenos acotados y se ha convertido en un manto simbólico que lo penetra todo no fue otra que disminuir la potencia de la luz emitida por el artista, no tanto para proteger parcelas supuestamente gremiales sino para no contaminar el cielo con luminiscencias indeseadas a fin de percibir mejor las constelaciones nocturnas, o si se quiere, brumosas, ilusionistas.

...

Durante el último tercio de la década de los noventa, Comeron empezó a situar el tema del trabajo, de las sutiles analogías entre el trabajo artístico y las condiciones de sus productores y los procesos generales de transformación en el mundo laboral neoliberal, como eje central de su pensamiento y obra. Peran resumió acertadamente el meollo conceptual de la obra de Comeron: “El arte como modelo del trabajo inmaterial y, por extensión, de los nuevos modos de la economía productiva; pero también como sector donde imperan las formas de la precariedad laboral, las ambigüedades contractuales e incluso un ámbito donde la naturaleza del producto no impide su circulación económica ordinaria”.[11] Se sucederá, sin grandes prisas, toda una serie de proyectos: el mencionado *Hidden Piece* (1998), *Disturbing Exposure* (2001)[12], las series *Rundrawing* (1999-2006)[13], *Work&Beauty* (2002)[14], la serie *Blue-Collar* (2004-2006), o *La Fábrica*

---

[11] Peran, op. cit.

[12] Esta es la descripción de la obra por parte del propio artista: “Para llevar a cabo cada una de las fotografías de esta serie, comienzo por solicitar el permiso para realizar una fotografía a un espacio de trabajo en horario laboral. Pido disculpas a los encargados y los trabajadores que entran dentro del marco de la composición, ya que tendrán que dejar su trabajo y permanecer en una posición estática durante el tiempo de exposición. De acuerdo con el fotómetro, el tiempo para una exposición correcta con la cámara utilizada suele ser aproximadamente de un minuto o uno y medio; finalmente, la fotografía se realiza excediendo tres veces el tiempo necesario. El tiempo de trabajo perdido se traduce en el exceso de luz que invade la imagen. El proyecto *Disturbing Exposure* propone una serie de "intromisiones" recíprocas entre el sistema productivo industrial y el sistema del arte. El proceso se inicia con la fabricación con aluminio de una cámara fotográfica manufacturada, y continúa indefinidamente con la acumulación del tiempo "perdido" en cada una de las fotografías. La cámara fotográfica es de gran formato (placas de 13x18 cm) y se construyó específicamente para este proyecto.” Recogido en *Arxiu Dossiers d’Artista*, Centre d’Art Santa Mònica, Barcelona, 2004.

[13] De las piezas y series *Rundrawing*, *Blue-Collar* o *La Fábrica Transparente*, nos ocupamos con mayor extensión en otros capítulos de este libro.

[14] El artista presentó así *Work&Beauty*: “Este trabajo surge de la preparación del proyecto expositivo *Outsourcing*, desarrollado conjuntamente con msdm durante una de mis estancias en Londres. El proyecto proponía una reflexión en torno a los procesos de hibridación entre las formas de la cultura y las estrategias corporativas, como las nuevas formas de "branding" desarrolladas por las instituciones culturales o la compleja cadena productiva que caracteriza la producción artística contemporánea (procesos en red o de "subcontratación" en el que participan artistas, comisarios, directores de museos, colaboradores, ayudantes, público...). En este contexto, el trabajo personal concebido para el proyecto fue un libro, con el que esta cadena se ampliaba al máximo. Personas procedentes de diferentes ámbitos laborales y geográficos fueron invitadas a dar una definición de la palabra "belleza" y otra de "trabajo", que aparecían en las páginas derecha e izquierda del libro. El libro fue repartido gratuitamente al público de la exposición. La fuerte presencia visual del color rojo de la cubierta llenaba el

Transparente, éste último tanto en su formato de reflexión escrita (1999-2010) como en el de vídeoinstalación (2006).[15] El hilo conductor que tejió aquellos trabajos era el análisis de los nuevos escenarios laborales como espacios biopolíticos, indagando sus paralelismos con la práctica artística.

El universo referencial con el que Comeron se dotó para atacar intelectualmente la cuestión de lo productivo en la cultura pasaba por Michel Foucault, Slavoj Zizek, Maurizio Lazzarato, Jacques Rancière, Jacques Derrida, Fredric Jameson, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Toni Negri, Bifo (Franco Berardi), Paolo Virno, Michael Hardt, Giorgio Agamben, Hannah Arendt, Max Horkheimer, Theodor Adorno, Georges Bataille, David Harvey, George Yúdice, Peter Sloterdijk, Karl Marx, Walter Benjamin o Hal Foster. Toda una declaración de intenciones respecto a las perspectivas críticas del artista, que de ninguna manera debe llevar a pensar en sectarismo o intransigencia política: los puentes que Comeron trazó con aquellos autores tenían como objetivo la exploración de ciertas herramientas metodológicas que le permitieran comprender el relato que la historia del pensamiento social y cultural europeo había hecho de la situación real y simbólica del trabajo en relación con la cultura y al papel de ésta en el conjunto de símbolos sociales.

Paralelamente, los intereses de Comeron respecto a otros artistas son bastante diáfanos. En realidad, los explicitó en muchos de sus textos: de los clásicos, en Goya y Courbet encontró las primeras referencias de creadores que se preguntaban sobre el carácter propio del trabajo artístico. Duchamp, obviamente, no le fue ajeno: fue él quien, en 1961, restó importancia al hecho de hacer réplicas de sus *ready-mades*, ya que "comunican el mismo mensaje", al tiempo que los definió como "una manera de salir de la intercambiabilidad, de la monetarización de la obra de arte".[16] Una actitud que Comeron interiorizó en propuestas como Contrato Común, que más adelante veremos.

---

espacio expositivo, llevando lejanas resonancias políticas". Recogido en *Arxiu Dossiers d'Artista*, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 2004.

[15] Sobre *La Fábrica Transparente* y sus diversos formatos, ver el capítulo del presente libro "Notas sobre *La Fábrica Transparente*".

[16] Citado en Dario Gamboni, *La destrucción del arte*, Cátedra, Madrid, 2014, p. 169.

De los años 1960 y 1970, se hizo eco de numerosos creadores y obras: de John Baldessari, en su obra *Commissioned Paintings* (1969), en la que el artista se convierte en empresario cuando contrata a artistas aficionados para que pinten sus obras; de Martha Rosler (*Backyard Economy*, 1974) que presentaba las tareas domesticas cotidianas como material artístico, como también ocurría en obras de Mierle Laderman Ukeles o Alison Knowles; de Chris Burden, en *Honest Labor* (1979), quien respondió a una invitación universitaria para dar una conferencia cavando una zanja en horario laboral; de Robert Barry, en *Closed Gallery* (1969), en la que buscaba cuestionar la posesión del trabajo del artista por parte de la galería -la tarjeta de invitación anunciaba lacónicamente: "durante el tiempo de exposición la galería permanecerá cerrada"-; de Gustav Metzger, quien en 1960 había llamado en Londres a una "huelga de arte" que durase tres años (de 1977 a 1980), durante la cual los artistas no producirían nada y rechazarían "colaborar con cualquier parte de la maquinaria del mundo del arte", un tiempo suficiente para que museos, galerías y revistas de arte entrasen en colapso y pudiera reformularse toda su estructura; de Lee Lozano, que en su *General Strike Piece* (1969), perseguía una "revolución total, personal y pública", anunciando su progresiva desaparición del escenario público del arte neoyorquino en el que trabajaba; de Joseph Kosuth (*Box, Cube, Empty, Clear, Glass – A Description*), una obra con cinco cubos vacíos de cristal transparente, de 100 x 100 x 100 cm, en cada una de los cuales había inscrita una definición de su propia pluralidad textual: "box", "cube", "empty", "clear", "glass"; o de Hans Haacke, en su proyecto de 1974 sobre la "intrahistoria" de la obra de Manet *Manojo de espárragos* (1880), en el que rastreaba la historia de sus sucesivos propietarios, como espejo de la evolución de los intereses que se encuentran tras la cadena de valor que puede llegar a adquirir una obra de arte.

Respecto a referencias más contemporáneas, Comeron se interesó por los trabajos de Tehching Hsieh (*Time Piece*, 1980-81), Jeff Wall (*Young Workers*, 1978-1983), Harun Farocki (*Arbeiter verlassen die Fabrik*, 1995), Pierre Huygue

(*Billboards / Chantier Barbès-Rochechouart,* 1994-95), Rogelio López Cuenca (*La sortie des usines*, 2005), Fiona Tan (*Countenance*, 2002), Andreas Gursky (*Chicago Board of Trade II,* 1999), Carey Young (*I am a Revolutionary,* 2001), Tracey Emin (*I've Got it All*, 2000), Fischli and Weiss (*How to work better,* 1991), Ina Wudtke (*A Portrait of the Artist as a Worker*, 2006) o Thomas Hirschhorn (*Bataille Monument*, 2002). De la obra de Andrea Fraser, *Untitled* (2003), se sintió atraído por el modo en que la artista planteó las condiciones de producción: en un vídeo, se ve a la artista practicando sexo en una habitación de hotel con el coleccionista comprador de la pieza resultante, siguiendo las pautas de producción establecidas por Fraser. De la misma forma, prestó atención al trabajo de Maria Eichhorn en*16 facturas* (2004), con las que exhibió el rostro económico de su propio proyecto en el Centro de Arte Santa Mónica de Barcelona; a los procesos de Santiago Sierra o Francis Alÿs en los que se contrata a trabajadores para utilizar crudamente su cuerpo y su tiempo a cambio de un salario mínimo o del concepto de "voluntarismo"; a proyectos como *Total Work* (2003), de Montse Romaní, María Ruido y Ursula Biemann, que mostraba el proceso de feminización de la precariedad asociada a las nuevas divisiones del trabajo; a *Shoes for Europe* (2002), de Pavel Braila, un film que documenta el trabajo en la estación ferroviaria de Ungheni, en la frontera entre Moldavia y Rumania, donde tiene lugar la operación de adaptar las ruedas del tren del ancho de vía ruso al usado en la Europa occidental. El laborioso proceso realizado cotidianamente detiene el paso del tren durante tres horas, mientras vemos a los operarios de la estación en su trabajo nocturno; a *Middlemen* (2001), de Aernout Mik, una filmación proyectada en bucle que muestra el escenario teatralizado de una Bolsa de Valores, en lo que se percibe como los instantes posteriores al cierre de una sesión catastrófica. Los personajes están en silencio, paralizados y con la mirada ausente. Tan sólo algunos gestos de abatimiento y perplejidad; a *Western Deep* (2002), de Steve McQueen, un film sin diálogos, claustrofóbica e intensamente física, realizada en las minas de oro más profundas del planeta, en Sudáfrica. El recorrido, iniciado en un interminable trayecto de montacargas, es abstractamente oscuro y ruidoso, como un literal descenso a los infiernos; a

Self-disassembling Robot (2002), un proyecto de Roc Parés consistente en un robot compuesto de las partes, funciones y comportamientos estrictamente necesarios para llevar a cabo su única tarea: desmontarse a sí mismo.

Es notoria la relativa ausencia de referencias a artistas españoles de los ochenta y noventa en las indagaciones de Comeron sobre el carácter del trabajo y la producción artística. Efectivamente, aunque podemos encontrar proyectos artísticos durante aquellos años que bucean en las condiciones mismas del quehacer creativo, como por ejemplo en Muntadas (*Between the Frames*, 1983-1993), en Isidoro Valcárcel Medina -al que ahora nos acercaremos-, o en prácticas activistas como las ya citadas de algunos grupos y colectivos (Espacio P, Agustín Parejo School, Estrujenbank, Preiswert Arbeitskollegen), en general, el tejido artístico español de entonces tuvo poca querencia hacia análisis sobre el tema, al menos en formato de obra; una condición que junto a Octavi acuñamos una vez como el *Síndrome del Muñeco del Ventrílocuo*: la doble y notoria falta de control por parte del artista de su propia actividad: "No controla ni la gestión ni el relato".[17] El interés de los artistas por las cuestiones laborales en España ha estado más centrado en la generación de plataformas de reivindicación y gestión de los derechos de los creadores, como ha sido el caso de las sociedades de gestión de derechos de autor -véase SGAE- o las asociaciones sindicales, como la Asociación de Artistas Visuales de Catalunya (fundada en 1980 como Federación Sindical de Artistas Plásticos de Catalunya), en la que Comeron tuvo una activa implicación. Parecería, acaso, que los artistas, o una mayoría, delegaban la reflexión laboral al ámbito de lo sindical, sin aplicarla a su propia producción estética. Será ya en los 2000, cuando Comeron encuentre en ciertas obras y artistas españoles reflejos de sus propios intereses: Pep Agut (*A self-portrait loosing economical value and gaining social value*, 2007), Martí Anson (*Fitzcarraldo. 55 dies treballant en la construcció d'un veler Stela 34*, 2004), las propuestas de Óscar Abril Ascaso, Antonio Ortega, o los trabajos de Romaní, Ruido y Villaplana, que

[17] Jorge Luis Marzo, *L'era de la degradació de l'art. Poder i política cultural a Catalunya*, El Tangram, Barcelona, 2013, p. 94. Disponible en catalán y castellano en http://www.soymenos.net/La_degradacio_de_l'art_a_Catalunya.pdf

comentaremos enseguida.

Ciertamente, en las décadas inmediatamente anteriores hubo ejemplos en la dirección contraria. Isidoro Valcárcel Medina fue uno de ellos. Algunos de sus proyectos de los años ochenta y noventa tuvieron como objetivo desenmascarar los mecanismos ocultos sobre los que opera la Institución Arte. Acaso el de más enjundia fuera la *Ley promotora y reguladora del ejercicio, disfrute y comercialización del arte* (conocida como *Ley del Arte*, 1992), primer ejemplo de "arte legal o judicial" en la obra de Valcárcel, y que reproducimos en parte en el presente libro. La obra consistía en un Proyecto de Ley, con 102 artículos y 10 disposiciones, presentado en el Congreso de los Diputados, que atañe tanto a la promoción como a la regulación del ejercicio, disfrute y comercio del arte. El proyecto es fruto del encuentro entre la lógica del discurso legal con la lógica del discurso artístico actual, cuya retórica se desliza equívocamente del "todo arte es legítimo" al "todo es mercancía legítima". De lo que trataría esta Ley es, en consecuencia, de reglar este deslizamiento de legitimidades. Así, de una parte, se protege el derecho de todo individuo a declararse Artista al tiempo que se obliga al Estado a fomentar este derecho; y de otra, se reserva a los Artistas Profesionales el derecho a vender obras de arte en exclusividad pero sometiéndolas a un estricto control de cuantificación, de tipo gremial, en función del valor de los materiales y del trabajo invertido. Un organismo de carácter tutelar, la CATA -Comisión Asesora de Temas Artísticos- dirigida por los TACA -Técnicos Artísticos de la Comisión Asesora- debe dirimir en caso de contencioso y castigar los usos ilegítimos tanto de la libertad creativa, como de la libertad de comercio.[18]

Así, la cuestión legalista y jurídica de la noción de arte explorada por Valcárcel Medina encontrará plena continuidad en el proyecto *La balada del valor de uso* (2011) de Comeron -desarrollado en L'Estruch, un centro municipal de producción artística de Sabadell-, en el que artista analiza el imaginario

[18] Descripción del proyecto procedente de *Ir y venir de Valcárcel Medina*, catálogo de exposición, comisariado de José Díaz Cuyás, Fundación Antoni Tàpies, Barcelona, 2002, p. 178.

artístico-mercantil del poder, plasmado en la Ley del IVA (Impuesto del Valor Añadido), mediante una acción-instalación en la que el artista vende un automóvil en el marco de un proyecto creativo en una galería, siendo por tanto una obra de arte, estableciendo así una relación epistolar y documental con el Ministerio de Hacienda sobre la disputa acerca del IVA a aplicar. Según el Estado, el artista debía abonar el IVA habitual aplicado a cualquier vehículo: según el artista, sólo procedía aplicar el IVA reducido aplicado a cualquier obra de arte. (Sobre este proyecto y la documentación resultante, ver el capítulo correspondiente en el presente libro).

En la dirección de exponer los mecanismos mismos de la producción artística, pero introduciéndose en un ámbito institucional de actuación bien concreto, Valcárcel Medina elaboraría en 1994 una acción, tras una invitación del Museo Reina Sofía, consistente en solicitar al museo los datos de todas las exposiciones temporales que la entidad había albergado desde sus inicios, como costes de transportes, montajes, seguros, honorarios de artistas, comisarios, fotógrafos, escritores, diseñadores, patrocinio y los derivados de la edición del catálogo. El resultado fue la cancelación del proyecto sin que el museo, obligado por la legislación a hacer públicas sus cuentas, hiciera entrega de ninguna de la información solicitada. También en 1994, el artista realizó la acción-instalación *IVM Oficina de* Gestión, en colaboración con Trinidad Irisarri y Daniela Musicco, en la galería Fúcares de Madrid. En aquel espacio, los autores instalaron una oficina en la que se ofrecía al público la gestión de ideas. Los visitantes accedían, en primer lugar, a una antesala en la que eran atendidos por una secretaria para, a continuación, en el caso de que tuvieran alguna diligencia que plantear, entrevistarse con el artista como responsable de la gestoría. La sala fue decorada con mobiliario de oficina y el propio Valcárcel Medina pintó unos cuadros decorativos con los que adornar las paredes, que, como es obvio, no estaban a la venta. Esta obra dio pie a un extenso informe en el que se recogen los diversos asuntos planteados así como las respuestas, las gestiones realizadas o los consejos de gestión, que se dieron a los mismos. El artista escribió al respecto de aquella obra: “Un arte burocrático es lo más

insano que pueda imaginarse […] El arte funcionarial se define por todo aquello que, sean personas o cosas, lo convierte en imagen pura y escueta. La odisea del arte es depender de funcionarios, ya que éstos son los que menos conocen su función (ni la del arte, ni la de ellos como burócratas)".[19]

Este tipo de intervencionismo crítico con el propio proceder del arte se extenderá, como hemos comentado al inicio, en multitud de plataformas y proyectos. El Grupo Surrealista, en Madrid, inició una serie de operaciones sin firma, interviniendo el paisaje urbano, realizando "recorridos psicogeográficos" de corte situacionista, editando la revista *Salamandra*, y construyendo acciones como la oferta de becas para artistas en unos encuentros culturales en el Círculo de Bellas Artes en 1993. Ese mismo año se celebró la muestra inaugural del nuevo espacio madrileño El Ojo Atómico, titulada *Documentos para una historia de la heterodoxia en el arte*, comisariada por Tomás Ruiz-Rivas, en la que se reunieron públicamente muchas de estas actitudes, comportamientos y prácticas, expresando con ello una cierta conciencia colectiva en objetivos y quehaceres, subrayando la urgencia de un profundo cambio de paradigma en las dinámicas socioartísticas en España, y ofreciendo modelos expositivos y de gestión alternativos a los usuales.[20] Un tipo de propuestas que ya en los dosmil alcanzaría gran notoriedad gracias a diferentes colectivos de diversas orientaciones como la Figuera Crítica de Barcelona (FCB), Koniec, Bosgarren, Selección de Euskadi de Arte Conceptual (SEAC), Libres para siempre, Radical Gay, LSD, La Fiambrera, La Nevera, Fast Food, El Perro, El terrible burgués, Circo Interior Bruto, Yo Mango, Precarias a

---

[19] Sobre estas obras de Isidoro Valcárcel Medina, ver el catálogo ya citado de la muestra *Ir y venir de Valcárcel Medina*, de donde extraemos esta cita (p. 183); e "Isidoro Valcárcel Medina, selección de textos, obras y entrevistas al artista", *S/T*, nº 7, Madrid, 2004, pp. 307-361.

[20] Participaron en aquella muestra: El Muerto Vivo, Image Makers, Public Art, Que Te Parta Un Rayo, Jaime Vallaure, Daniela Musicco, RR, Joaquín Martín Muñoz-Borja, Nieves Correa, Paco González Calleja, Soledad Hernández de La Rosa, Lucía Alvarez, G.A., Azucena Arce, Santiago Salvador, Julio Fernández Peláez, Der Verdebürro, Isidoro Valcárcel Medina, Luis Contreras, Preiswert, José Juan Martinez Ballester, E.M.P.R.E.S.A., Silvia Lenaer, Cándida Pérez-Payá, Ferre Sáez, Manuel Macía, Jordi Cerdà, Saga Male, Tono Framis, Dani Montlleó, Noel Tatú, Espacio P, Agustín Parejo School, Ignasi Deulofeu, J.M. Calleja, Nuria Manso, Pep Dardanyà, Brenda Novak, Borja Zabala, Carles Hac Mor, Esther Xargay y Joan Casellas. Ver Tomás Ruiz-Rivas (ed.), *Catálogo del Ojo Atómico*, El Ojo Atómico, Madrid, 1996.

la Deriva, o los diversos trabajos de Domingo Mestre o Santiago Cirugeda, por poner algunos ejemplos marcados por una manifiesta voluntad activista.

Las reflexiones sobre la evolución del trabajo en la sociedad posfordista y postindustrial adquirieron con el cambio de milenio una atención cada vez mayor, no sólo en España.[21] En el año 2000, el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB) celebró la exposición *Las culturas del trabajo*, una radiografía bastante completa del proceso de transformación del trabajo a escala mundial, en un momento en que ya era más que evidente el triunfo militante de las tesis neoliberales sobre la productividad y la subjetivación masiva de la precariedad y las nuevas formas simbólicas de profesionalización.[22]

En 2003, Montse Romaní, María Ruido, Ursula Biemann desarrollaron el proyecto *Total Work* en la sala Montcada de la Fundación “la Caixa” de Barcelona, que, como ya hemos indicado, ejerció notable influencia en el pensamiento de Comeron.[23] Tanto Romaní como Ruido constituyeron un potente foco de análisis durante toda la década acerca del proceso que conduce del trabajo material al trabajo inmaterial, y sobre cómo articular formas de acción política y estructuración colectiva desde la realidad de la precariedad, que no desde su asunción; un tipo de estrategia recientemente replanteada por Francesc Abad.[24] En esta misma línea, Ruido, Romaní y Virginia Villaplana (reunidas en grupo bajo el nombre de El sueño colectivo) desarrollaron en 2004-2005 el vídeoensayo documental *Las narrativas del trabajo. Microrrelatos, miradas y recorridos de los cuerpos productivos*, en el que analizaban la

---

[21] Ver, en este sentido, la magnífica publicación dedicada al tema del trabajo *Work, Work, Work. A Reader on Art and Labour*, editado por Cecilia Widenheim, Lisa Rosendahl, Michele Masucci, Annika Enqvist y Jonatan Habib Engqvist, The Swedish Arts Grants Committee/Iaspis, Sternberg Press, Stockholm, 2010.
[22] *Las culturas del trabajo*, catálogo de exposición, comisariado de Josep Ramoneda, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, 2000. La publicación recoge numerosas colaboraciones de destacados autores en torno a la transformación laboral.
[23] María Ruido y Ursula Biemann, *Total Work*, catálogo de exposición, comisariado de Montse Romaní, Sala Montcada, Fundació "la Caixa", Barcelona, 2003.
[24] Ver Francesc Abad, *Estratègia de la precarietat*, catálogo de exposición, ACVic, Eumogràfic, Vic, 2013.

historia de la Colonia industrial Güell, cerca de Barcelona, con el objetivo de esbozar algunas reflexiones sobre el peso del trabajo en la vida de las mujeres, "no sólo en lo que consideramos 'tiempo productivo' sino también en el reproductivo, así como en el diseño de nuestros cuerpos y nuestras formas de subjetividad". Señalaban las autoras: "Si en la colonia el espacio cerrado y el dominio panóptico de la empresa se completaban con la interiorización y el castigo social hasta llegar al adormecimiento, en nuestro escenario actual el imperio de la producción se prolonga a nuestros cuerpos a través de dispositivos de autovigilancia generadores no sólo de sutiles formas de sujeción, sino también de un régimen biopolítico que alcanza nuestros espacios domésticos, nuestros tiempos de no-trabajo e incluso nuestros deseos, inmersos en ese sueño colectivo que definía Benjamín y al que debemos nuestro nombre".[25] María Ruido desarrollará, en el marco de sus investigaciones personales, la obra videográfica *La memoria interior* (2002), en la que trató el protagonismo del cuerpo como territorio de memoria y ausencia, y como agente político a través de una lectura de la política migratoria del estado español de los años sesenta y setenta: una forma biopolítica y de control sobre los trabajadores, con consecuencias profundamente desestabilizadoras para las subjetividades.[26] Abundando en las complejas tramas de la precariedad cuando ésta se construye desde su subjetivación y a partir de la interiorización del deseo de participar en los supuestos beneficios igualitaristas de la economía *low cost*, Ruido participará asimismo en la exposición *Low-Cost: Libres o cómplices*, celebrada en la sede del Fomento de las Artes y el Diseño de Barcelona en 2009.[27]

Artistas como Marcelo Expósito, Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto, PSJM

---

[25] El sueño colectivo (Montse Romaní, María Ruido, Virginia Villaplana), *Las narrativas del trabajo. Microrrelatos, miradas y recorridos de los cuerpos productivos. Un ensayo documental*, vídeo y publicación, Barcelona-Valencia, 2004-2005.

[26] María Ruido, *La memoria interior*, vídeo, 00:32', 2002. Ver http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=194

[27] *Low-Cost: Libres o cómplices*, comisariado de Mery Cuesta y Jorge Luis Marzo, Foment de les Arts i el Disseny, Barcelona, 2009. Artistas participantes: María Ruido, Josep Bohigas, Félix Pérez-Hita, Guillermo Trujillano, Javier Camarasa, Carlitos y Patricia. Desplegable informativo: http://www.soymenos.net/LOWCOST.pdf; Canal YouTube: https://www.youtube.com/user/expolowcost

(Pablo San José y Cynthia Viera) o plataformas como YProductions[28] -en cuyo nacimiento tuvo Comeron mucho que ver- o consonni, desarrollarán ya en la segunda década del dosmil, proyectos específicamente destinados a reflexionar desde la práctica artística sobre los procesos de desempoderamiento laboral y cognitivo en el propio ámbito creativo y sobre las potencialidades de nuevas formas de desenmascaramiento y reconstrucción de lo productivo. Expósito realizará en 2004 el vídeo *Primero de Mayo (la ciudad-fábrica)*, en el que articula un diálogo con la manera en que el pensador político italiano Paolo Virno -tan caro a Comeron- utiliza la metáfora del virtuosismo para representar la condición tanto de las actuales formas de trabajo como de la nueva acción política. Con este trabajo, Expósito -en la línea de Comeron- explora las pistas que conducen a entender el tránsito del fordismo al posfordismo, apoyándose en el caso de la planta histórica de la Fiat en Turín, el Lingotto, transformada hoy en un gigantesco centro multifuncional. La imagen de esta metamorfosis sirve de eje para una narración visual que solapa el cambio urbano, la revolución de los procesos productivos y la transformación radical de las figuras del trabajo que tienen su imagen más contundente en la disolución del proletariado industrial y la aparición de un todavía confuso precariado social.[29]

Por su parte, Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto elaboraron en 2001 el vídeo *W: La Force du Bio-Travail*, en el que retratan la situación de las parejas actuales donde la economía es el factor que dinamiza la vida, y donde el trabajo es el único espacio de comunicación.[30] Cabe aquí reseñar que el artista Clemente Calvo ya había buceado en 1994 sobre los efectos de la dictadura del trabajo en la vida cotidiana: en el vídeo *The Mutant* presentaba una extraña narrativa post-apocalíptica, en la que el trabajo ha pasado a ser una forma de

---

[28] De YProductions, dirigida por Rubén Martínez y Jaron Rowan, ver, por ejemplo, *Producta50. Una introducción a algunas de las relaciones que se dan entre la cultura y la economía*, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 2007; y *Nuevas economías de la cultura*, Barcelona, 2009 (http://www.demasiadosuperavit.net/wp-content/uploads/2013/07/nuevas_economias_cultura_yproductions.pdf).

[29] Marcelo Expósito, *Primero de Mayo (la ciudad-fábrica)*, vídeo, 01:10', 2004. Ver http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=240

[30] Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto, *W: La Force du Bio-Travail*, vídeo, 00:28', 2001. Ver http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=258

esclavitud y en el que la libertad es un bien completamente desconocido.[31]

Consonni, formada en su núcleo duro por Franck Larcade y María Mur, es una plataforma de producción creada en Bilbao en 1997, bajo el apoyo del centro Arteleku de San Sebastián. Entre los proyectos de artista que ha producido a lo largo de los años, muchos han estado vinculados a cuestiones relacionadas con el estatus del trabajo. En 1999, en colaboración con Asier Pérez desarrollaron *Asier Pérez González & consonni S.L.*, un proyecto inserto "en los mecanismos reales", donde el factor humano se convierte en esencial y la noción de servicio en material de trabajo. Pérez decidió ampliar las estructuras de consonni creando tres nuevos lugares de promoción, difusión y creación artística: un sitio internet, una línea de camisetas y una Sociedad Limitada, APG&CO. Cabe señalar, en relación a esta tipología proyectual que se apropia de los mecanismos de difusión comercial, los recientes trabajos de PSJM (Pablo San José y Cynthia Viera), en los que adoptando una marca comercial, los artistas plantean perspectivas críticas acerca de la obra de arte ante el mercado, la comunicación con el consumidor o la función como cualidad artística.[32]

En 2000, el artista francés Matthieu Laurette realizó, en el marco de los programas de consonni, *El Gran Trueque*, un concurso televisivo emitido por el Canal Bizkaia, que proponía al público un proceso real de intercambios: una serie de trueques en cadena. Usando la retórica publicitaria y las estrategias de marketing, cuestionaba la lógica capitalista de la ganancia. Empezaba con el intercambio de un coche y acababa con el trueque de objetos irrisorios. Un proyecto cuyo concepto ofrece directas reminiscencias de la obra de Comeron. Y en 2001, consonni produjo la obra de Hinrich Sachs *Subasta Internacional de las tipografías vascas "Euskara"*, consistente en la subasta pública de los derechos de explotación y los catorce programas informáticos de las tipografías

---

[31] Clemente Calvo, *The Mutant*, vídeo, 00:09', 1994. Ver http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=167

[32] Ver *PSJM* (Pablo San José y Cynthia Viera), catálogo de exposición, Scala e.V., Berlín, 2008; *PSJM. Slogans*, catálogo de exposición, Museo Barjola, Gijón, 2009; *PSJM. Marx® Jeans*, catálogo de exposición, Laboral-Centro de Arte y Creación Industrial, Gijón, 2008.

vascas “Euskara”, que perseguía la creación de un debate político y social sobre nociones contemporáneas conflictivas tales como la transmisión de bienes culturales inmateriales, su posesión, su uso y su control.[33]

Vayamos finalizando este somero emplazamiento de la obra de Octavi Comeron en el entorno artístico de su tiempo, especialmente en relación a las reflexiones sobre las implicaciones en la transformación de los modelos laborales, poniendo la atención sobre uno de sus últimos trabajos, Contrato Común, -que presentamos también en una sección específica en esta publicación-. Se trata de un modelo de contrato que el artista ponía a disposición de los interesados con el que pretendía reformular la cadena de mediación del valor de una obra de arte. Señalemos que este asunto, el de las transacciones, mediaciones, condiciones contractuales, etc., ha suscitado últimamente una especial atención entre variados sectores creativos internacionales.[34] En [el] Contrato Común[35], Comeron propone que el arte opere como reductor de su propia influencia a fin de permitir una mayor proyección política. Si compro una linterna en una tienda puedo tranquilamente

---

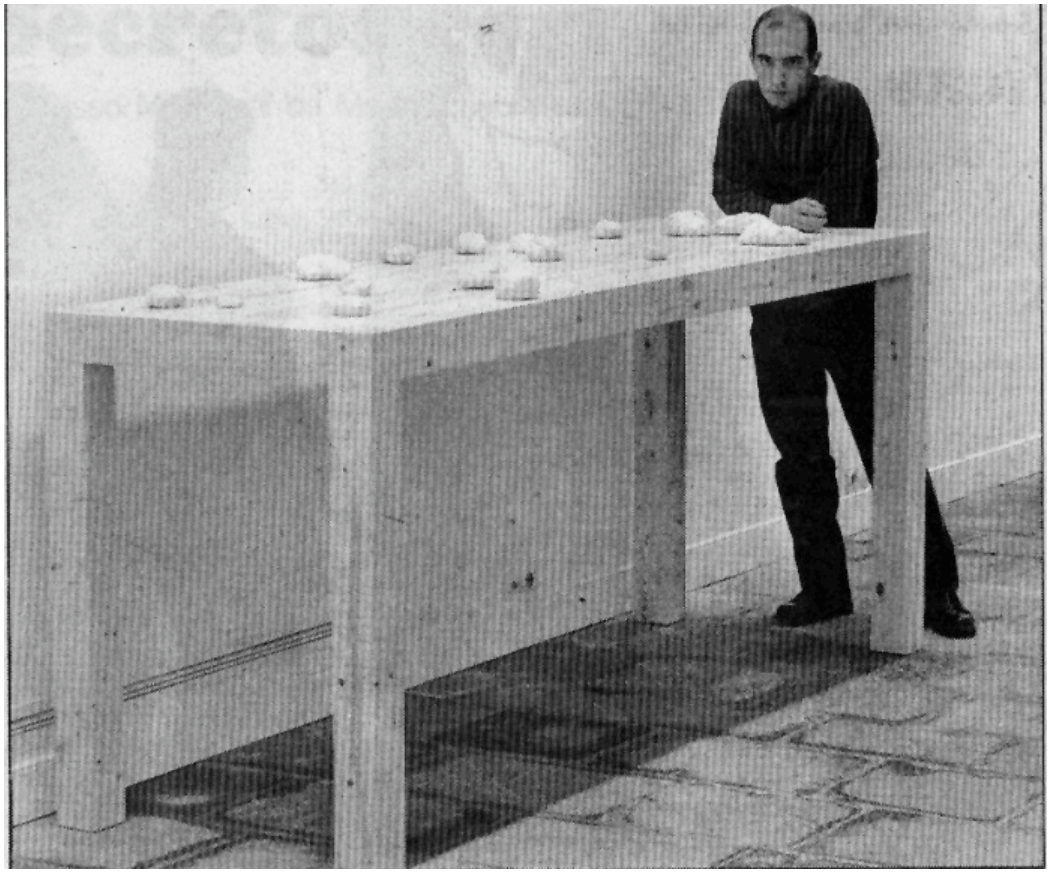
[33] Sobre consonni y sus actividades, ver http://www.consonni.org

[34] Ver *In Deed: Certificates of Authenticity in Art*, editado por Susan Hapgood y Cornelia Lauf, catálogo de exposición, Roma Publications (Amsterdam), SBKM/De Vleeshal (Middelburg), 2011.

[35] Advertimos sobre el artículo porque espeja el conflicto que el propio proyecto propone. ¿Es el Contrato una obra de arte o es la propuesta de un instrumento jurídico? Esta cuestión se puede apreciar especialmente bien en el proceso por el cual el MACBA está (a fecha de hoy, febrero de 2014) negociando la cesión o donación de tres de las últimas obras de Comeron a propuesta de la familia y amigos, entre las cuales está el Contrato Común. La definición del proyecto como “obra de arte” por parte de la institución anula el potencial jurídico que el proyecto manifiestamente desea difundir, mientras que la definición del proyecto como posible instrumento legal, “no artístico”, que abriría las puertas para que se convirtiera en el marco de ligazón contractual del legado del artista con el museo, plausiblemente provocaría conflictos de carácter jurídico en el paraguas legal en el que se inscribe la institución. Decir “el contrato común” llama a una definición del proyecto en clave jurídica, a manera de herramienta legal al servicio de la comunidad artística, y por tanto, exento de toda función de artisticidad. Decir, por el contrario, *Contrato Común*, en mayúsculas y cursiva, recuerda al título de una obra de arte, lo que desactiva la función social que el contrato presumiblemente propone. La ausencia del artista hace, efectivamente, que el debate quede en una especie de limbo. Las notas y conversaciones del artista recogidas por varias personas indican que Comeron planteaba claramente el proyecto en clave jurídica y no como formato artístico. Sin embargo, en la muestra *Llocs comuns*, celebrada en Can Felipa (Barcelona) entre enero y marzo de 2014, comisariada por Sabel Gavaldón, y que se proponía a partir de dos trabajos de Comeron, *La Fábrica Transparente* y el propio Contrato, éste último era presentado en forma de copias en papel sobre un estante emplazado en la pared central de una gran sala blanca, sobre el cual figuraba impresa en la pared una somera descripción del documento: una forma claramente artistizante de interpretar el Contrato.

volver a vender la linterna en otra tienda por un poco más de dinero. Según el Contrato propuesto por Comeron, una vez la realización de la obra de arte ha sido remunerada en función de un acuerdo previo que estipula la cantidad de dinero proporcional a su producción, ésta no puede volver a ser vendida por una cantidad mayor de dinero, de forma que tampoco el artista debe volver a cobrar por la misma ni a recibir cantidades extras por el valor añadido que ésta haya podido acumular en el tiempo. El arte, desde esta perspectiva, reduce el campo en el que las obras pueden adherirse al caudal multiplicador del capital, cortocircuitando la dinámica inflacionista de los productos culturales. Esto revela con gran intensidad la comentada filosofía *obstruccionista* del pensamiento de Comeron, mediante la cual la práctica artística y el propio artista se proyectan como disruptores de la licuación propia de la dinámica financiera de lo simbólico. El arte no expande emociones ni estetiza los ámbitos de la vida pública, sino que, bien al contrario, se presta a adelgazarse -pero con solidez- a fin de espesar las quimeras líquidas del sistema, y para tomar con plena conciencia las riendas de la propia responsabilidad en la urgente necesidad de sustraer la libertad de crear de la dictadura del fetiche y de su inserción en la aparente transparencia y naturalidad del dinero.

Ver catálogo de obras de OC en páginas siguientes.

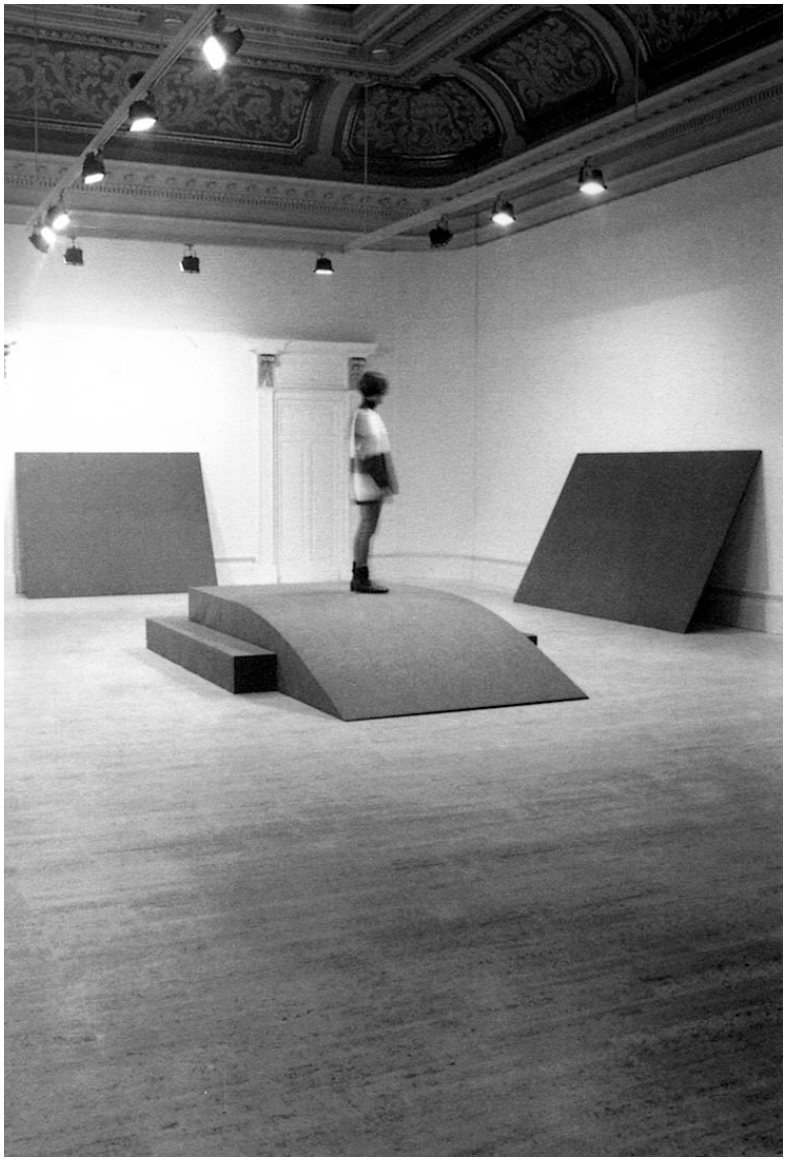


Normal, Sala Montcada, Barcelona, 1990.

Galería Antoni Estrany, Barcelona, 1992.

“Sense títol”, instalación, Sala d’Exposicions de l’Ajuntament de Mataró, 1992.

Límits, instalación. Moqueta, óleo y pintura al óleo sobre tela. Exposición *Anys Noranta. Distància Zero*, comisariada por José Luis Brea, Centre d'Art Santa Mònica. Barcelona, 1994.



Obert, Sala Fortuny, Centre de Lectura de Reus, 1994.

Acumulación (1994-2000)

Hidden Piece, Palau Sant Jordi, Barcelona, 1998.

Disturbing Exposure (2001)

(Rundrawing) 'Work-time'

Programa informàtic que genera una xifra que s'acumula des del zero fins l'infinit durant el temps en que està exposada. Interval de canvi: 1,2 segons.

(Rundrawing) 'Spectre'

Programa informàtic en el que apareix el text del Manifest Comunista de Marx i Engels. Les paraules apareixen seqüencialment a la pantalla amb un interval de canvi de 2,1 segons (una velocitat excessivament lenta que impossibilita la seva lectura).

(Rundrawing) 'Beauty'

Programa informàtic en el que apareix a la pantalla seqüències aleatòries d'ordenacions de les lletres de la paraula 'beauty'. Interval de canvi: 0,4 segons.

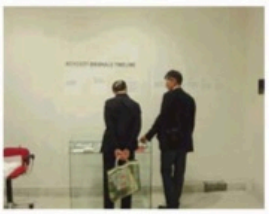
Rundrawing (serie), 1999-2005.

'Work and Beauty'

Book-work editat per msdm i produït per inIVA.

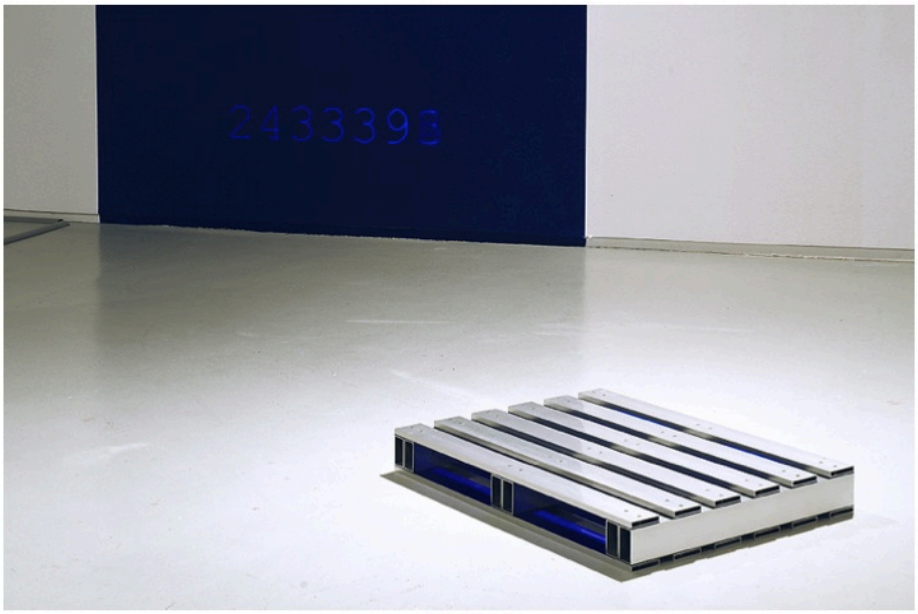
1-3 'Outsourcing'/ 'W&B'. vista de la instal·lació al Institute of International Visual Arts, Londres, 2002.

4-6 'W&B' a la Prague Biennale 2003.



Work & Beauty (2002)

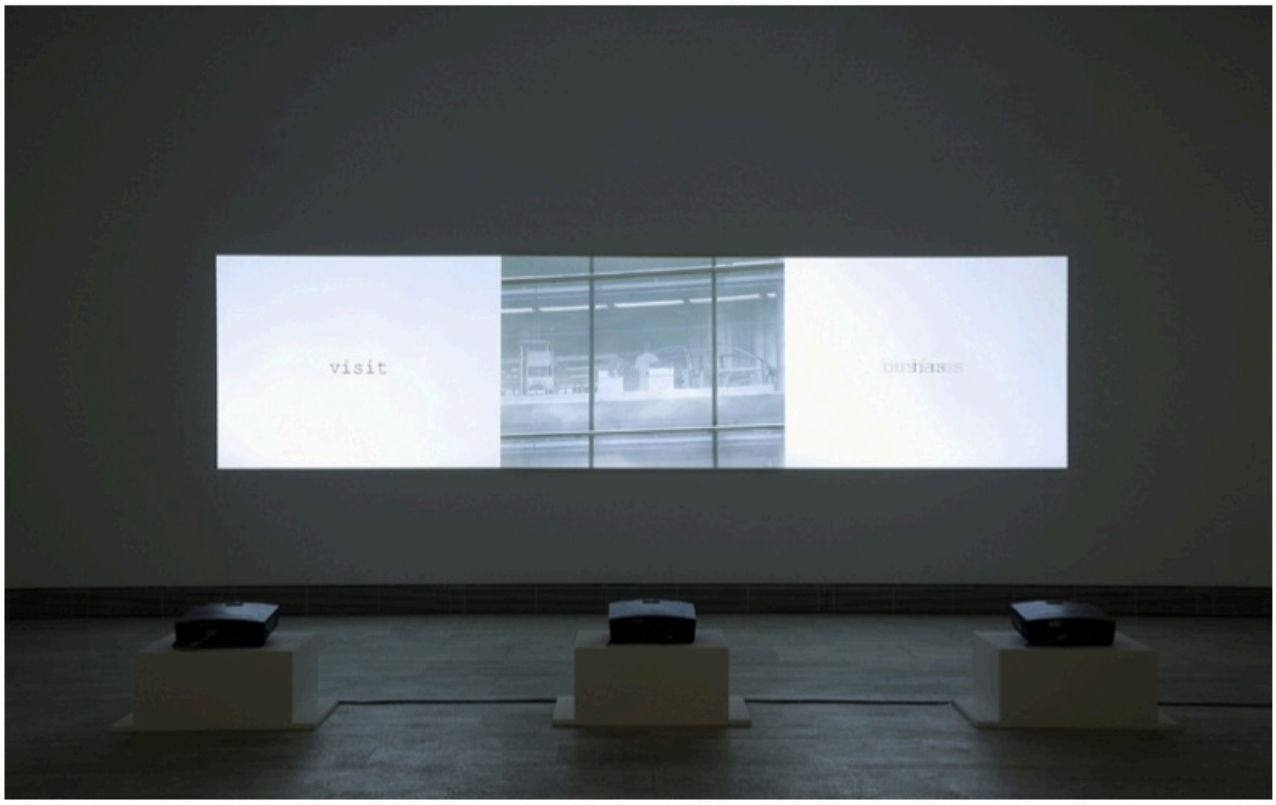
Blue-Collar. Óleo sobre tela,132x92 cm, 2004.



+ imágenes >>

"Blue-collar Suite No.2: Lear's Song" toma como punto de partida un proceso de deslocalización llevado a cabo por la multinacional norteamericana de componentes para automóvil Lear Corporation durante el año 2002, cuando, en el marco de una reestructuración global para reducir costes, ésta trasladó la producción de su planta de Cervera (Lleida, España) a una nueva zona industrial de Polonia.
Mediante la yuxtaposición de distintas temporalidades (la del conflicto que duró varios meses y acabó dejando sin empeo a 1280 trabajadores; la de la producción actual en Polonia; la del propio tempo expositivo), y la presencia metafórica del azul característico de la indumentaria del obrero industrial, se plantea una reflexión en múltiples niveles sobre la identidad y el régimen de visibilidad del trabajo obrero en el orden contemporáneo.

Blue-Collar Suite: Lear's Song, 2004.



La fábrica transparente, 2006.

Tiene que parecer lo más natural del mundo (obra inconclusa), 2010 (imagen de trabajo del artista).

La Balada del valor de uso, L'Estruch, Sabadell, 2011.