

INTRODUCCIÓ

El Pavelló de l'Est va ser un dels onze projectes realitzats per artistes individuals que El Comitè Internacional de selecció d'Art Contemporani en Els Espais Oberts de l'Expo'92 va triar per dur-lo a la pràctica. L'octubre del 1990, l'administració de l'Expo va aprovar el projecte i el maig de 1991 es va donar llum verda als documents de construcció i el pressupost definitiu.

Els darrers dies de juliol del 1991, un cop començades les primeres fases de la construcció, l'artista rebé una comunicació on se li deia que el projecte s'havia suspès. L'explicació oficial era que no hi havia prou lloc. El raonament suggeria que l'acabament de la Guerra del Golf havia provocat que una munió de països s'haguessin decidit a presentar-hi pavellons nacionals i que, senzillament, de lloc ja no en quedava. Extraoficialment, l'artista va poder-se assabentar, gràcies a fonts internes de l'administració de l'Expo, que hi havia molt de recel sobre les connotacions crítiques del projecte, concretament sobre l'efecte de farsa de l'obra i l'ambigüïtat inherent de la seva posició com a «pavelló fictici».

Malgrat que diversos membres del Comitè Internacional de Selecció d'Art Contemporani en els Espais Oberts van trametre cartes de protesta, el projecte no es va pas reprendre.

INTRODUCCIÓN

El Pabellón del Este fue uno de los once proyectos realizados por artistas individuales que el Comité Internacional de Selección de Arte Contemporáneo en los Espacios Abiertos de la Expo'92 de Sevilla escogió para llevar a la práctica. La administración de la Expo aprobó el proyecto en Octubre de 1990, y en Mayo de 1991 se dio luz verde a los documentos de construcción y al presupuesto definitivo.

A últimos de Julio de 1991, tras haberse iniciado las primeras fases de la construcción, el artista recibió una notificación en la que se le comunicaba que su proyecto había sido suspendido. La explicación oficial era que no se disponía de espacio. El razonamiento indicaba que la conclusión de la Guerra del Golfo había provocado que una oleada de países se decidiesen a presentar pabellones nacionales y que, simplemente, ya no quedaba sitio. Extraoficialmente, el artista pudo enterarse, gracias a fuentes internas de la administración de la Expo, de que había ciertos recelos sobre las connotaciones críticas del proyecto, concretamente sobre el efecto de farsa de la obra y la ambigüedad inherente de su posición como «pabellón ficticio».

A pesar de que varios miembros del Comité Internacional de Selección de Arte Contemporáneo en los Espacios Abiertos enviaron cartas de protesta, el proyecto nunca fue retomado.

INTRODUCTION

The East Pavilion was one of eleven artists' projects selected for realization by the International Committee for Contemporary Art in the Open Spaces of Expo'92 in Sevilla. In October of 1990 the project was approved by the Expo administration and in May of 1991 the construction documents and the final budget were authorized.

In late July of 1991, after the first stages of construction were started, the artist was notified that his project had been terminated. The official explanation was that there was no site available. The reasoning was put forward that the end of the Gulf War had created a surge of countries to produce national pavilions, and now there was simply no room left. Unofficially, the artist learned from sources inside the Expo administration that there were misgivings about the project's critical connotations, especially with regard to the work's masquerading effect and the inherent ambiguities of its position as a "mock pavilion".

In spite of several letters of protest from some of members of the International Selection Committee for Contemporary Art in the Open Spaces, the project was never reinstated.

EVIDÈNCIES

«Bé —es va unir al seu ajudant amb un somriure colpidor—, si més no, farem una volta que proporcioni plaer a l'ull quan aquest s'alci cap al cel a la recerca de consol. Hem de ser al marge.»

Richard Sennett, *Palais-Royal*

Dennis Adams ha estat criticat perquè el seu treball «El Pavelló de l'Est» és massa palès, massa obvi, fins i tot ingenu, tant pel que fa a postulats de contingut com en la mateixa contextualització original, és a dir, dins una exposició universal. Ha estat rebutjat perquè no ateny els mínims metafòrics propis que hom esperaria d'una interpretació artística integral. ¿Què és, però, una interpretació artística integral? Caldria que ens referíssim —em fa l'efecte— a una representació centrada en les condicions creatives d'un individu i, per tant, estèticament identifiables per la seva generalitat i la seva capacitat de «superar» la realitat sota l'acte d'un concepte, i per una determinada posada en acció d'aquest darrer.

Bé doncs, bàsicament jo diria que el projecte d'Adams hi respon perfectament, a aquesta definició. Tanmateix, hi ha qui diu que no és metafòricament correcte perquè l'evidència del seu discurs queda marcada per la negació que assumeix en immiscir-se en un context no preparat prèviament per a ell. El que es diu en realitat és això: «¿Quin interès pot tenir aquest projecte, que l'únic que fa és invertir la fórmula d'un pavelló, és a dir, gairebé el mateix però en negatiu?» Caldria que ens detinguéssim a raonar més sobre aquest interessant plantejament de l'evidència.

L'estructura positivista del pensament occidental ha acusat el concepte de crítica, eminentment d'esquerres, de plantejar uns problemes de tan diàfana lectura que, al capdavall, no eren sinó les tòpiques preguntes de sempre. Paral·lelament, hom resolia que el discurs liberal-científic quedava regit per qüestions d'aplicació real i no pas per retòriques imatges de preguntes, les quals per llur pròpia evidència, havien esdevingut inoperatives. Anem una mica més enllà. L'«obvietat» del discurs crític, expressat pels seus detractors, plantejaria un treball d'escassa funcionalitat social en no permetre a la collectivitat reaccions interpretatives que ajudessin a «solutions» els problemes per causa de la recurrència fotogràfica del discurs. Així doncs, l'argument liberal parlaria de respostes, d'«aplicacions» precises, encara que les preguntes hagin estat manegades per tal de permetre'n la consideració tècnica. D'altra banda, el discurs crític quedaria comprès, segons aquest mateix fil, més aviat en les preguntes —sense que importi que neixin de contextos diferents— que no pas en les respostes. Unes

preguntes de les quals no es diu tampoc que existeixen per no voler ser aplicacions «determinades» d'un mitjà de racionalització totalment global, tal com molts propugnen.

Tot això ens hauria de fer pensar sobre el paper de l'obra artística amb intencionalitat de crítica social. Resulta versemblant que la qüestió inherent a una posició liberal d'aquestes característiques davant una obra com ara la d'Adams rau en el fet que un treball artístic no pot sortir completament de l'*«intríseco»* discurs de l'art, del discurs del *«destí de la història de l'art»*. Sortir d'aquest marc suposa una mena de traïció *«funcional»* per raó de la mimesi de l'obra en el context que es vol criticar. L'obra de Rogelio López Cuenca ha estat retirada de l'Expo 92 perquè confonia els visitants en ficar indicacions perturbadores entre la senyalització oficial, perquè exercia una funció impròpria en una obra d'art, una funció *«infantilitzant»* en el cos perfecte de la maquinària racional.

¿Quina relació podríem establir entre la forma i la seva pròpia disfunció dins l'aparell artístic? Sembla que Adorno ja ho va dir el 1937: «Quan davant l'evidència claudica la normativitat de l'art, no podem admetre la seva intromissió immediata en l'obra d'art sinó la seva aparició amb caràcter d'*«objecte»*. Hem d'imputar-ho en realitat a caricatura, no pas a obra consumada, i per això sembla evadir-se de tot art: com a al·legoria. Aquest pertorba la significació psicològica». La força de l'artista en aquest estadi *«la fa esclatar (l'obra d'art), no per expressar-se amb ella, sinó per abandonar inexpressivament la patent de l'art»*.^{*} Com una malaltia vírica, l'obra que abandona el seu propi context per a dipositar-se virtualment en un altre esdevé una mena de polissó perillós. Davant d'això, la por és tan pregonada que ni tan sols hom intenta vacunar el nou context amb petites dosis de bacteries per por de la contaminació —desfuncionalització— general. Potser hi hauria el perill que el públic descobrís que es troba *«immillorablement menys còmode»* dins un pavelló sense cel al qual recórrer, sense consol que buscar; un pavelló que fos evident per si mateix, no pas pel fet de ser un símbol, sinó pel fet de no ser-ho de cap de les maneres.

Jorge Luis Marzo

* Theodor Adorno, *El estilo de madurez en Beethoven*, 1937.

EVIDENCIAS

«... Bien —se unió a su ayudante con una asombrosa sonrisa—, por lo menos haremos una bóveda que proporcione placer al ojo cuando éste se dirija al cielo en busca de consuelo. Tenemos que estar al margen.»

Richard Sennett, *Palais-Royal*

Dennis Adams ha sido criticado porque su trabajo *El Pabellón del Este* es demasiado evidente, obvio, incluso ingenuo, tanto en sus postulados de contenido como en su misma contextualización original, esto es, en una exposición universal. Ha sido reprobado porque no alcanza los mínimos metafóricos propios que se espera de una interpretación artística integral. ¿Qué es una interpretación artística integral? Supongo que nos deberíamos referir a una representación centrada en las condiciones creativas de un individuo y por tanto, estéticamente identificables en su generalidad y en su capacidad de superar la realidad bajo el acto de un concepto y de una determinada puesta en acción de éste.

Bien, básicamente yo diría que el proyecto de Adams responde perfectamente a esa definición. Sin embargo, se dice que no es metafóricamente correcto porque la evidencia de su discurso viene marcada por la negación que asume al inmiscuirse en un contexto no preparado para él previamente. En realidad, se dice: «¿Qué interés puede tener este proyecto que lo único que hace es invertir la fórmula de un pabellón, prácticamente haciendo lo mismo pero en negativo? Deberíamos razonar más sobre este interesante planteamiento de la evidencia.

La estructura positivista del pensamiento occidental ha acusado al concepto de crítica, eminentemente de izquierdas, de plantear problemas de tan diáfana lectura que en definitiva no eran otros que las tópicas preguntas de siempre. En paralelo, con esto se concluía que el discurso liberal-científico se regía por cuestiones de aplicación real y no por retóricas imágenes de preguntas, que por su misma evidencia, se habían hecho inoperativas. Vayamos un poco más allá. La obviedad del discurso crítico, expresado por sus detractores, plantearía un trabajo de pobre funcionalidad social al no permitir a la colectividad reacciones interpretativas que ayuden a solucionar los problemas debido a la fotográfica recurrencia del discurso. Así pues, el argumento liberal hablaría de respuestas, de aplicaciones precisas, aunque las preguntas hayan sido amañadas para permitir la consideración técnica. Por su parte, el discurso crítico estaría

comprendido, según este mismo hilo, más en las preguntas —sin importar tampoco que éstas nazcan de contextos diferentes— que en las respuestas. Unas preguntas de las que tampoco se dice que existen porque no quieren ser aplicaciones determinadas de un medio de racionalización totalmente global, como muchos propongan.

Todo esto nos debería hacer pensar sobre el papel de la obra artística con intencionalidad de crítica social. Es verosímil el hecho que la cuestión inherente a una posición liberal de estas características frente a una obra como la de Adams radica en que un trabajo artístico no puede salirse completamente del intrínseco discurso del arte, del discurso del destino de la historia del arte. Salirse de ese marco supone una especie de traición funcional a causa de la mimesis de la obra en el contexto al que se quiere criticar. La obra de Rogelio López Cuenca ha sido retirada de la Expo 92 porque confundía a los visitantes al colocar indicaciones perturbadoras entre la señalización oficial, porque ejercía una función impropia en una obra de arte, una función «infantilizante» en el cuerpo perfecto de la maquinaria racional.

¿Qué relación podríamos establecer entre la forma y su disfunción misma dentro del aparato artístico? Adorno pareció decirlo en 1937: «Cuando ante la evidencia claudica la normatividad del arte, no podemos admitir su intromisión inmediata en la obra de arte sino su aparición con carácter de "objeto". Debemos imputarlo en realidad a caricatura, no a obra consumada, y por ello parece evadirse de todo arte: como alegoría. Éste perturba la significación psicológica». La fuerza del artista en este estadio «la hace estallar [la obra de arte], no para expresarse con ella, sino para abandonar inexpressivamente la paciente del arte». Como una enfermedad vírica, la obra que abandona su propio contexto para depositarse virtualmente en otro pasa a ser una especie de polizone peligroso. Ante esto, el miedo es tan profundo que ni siquiera se intenta vacunar el nuevo contexto con pequeñas dosis de bacterias por miedo a la contaminación —desfuncionalización— general. Quizás se correría el peligro que el público descubriera que se encuentra «inmejorablemente menos cómodo» en un pabellón sin cielo al que recurrir, sin consuelos que buscar; un pabellón que fuera evidente por sí mismo, no por ser símbolo, sino por no serlo en absoluto.

Jorge Luis Marzo

* Theodor Adorno, *El estilo de madurez en Beethoven*, 1937

THE SELF-EVIDENT

«Well,» he joined his assistant with a startling smile, «at least we'll build a vault which will give pleasure to the eye as it turns to the heavens in search of consolation. We must remain aloof.»

Richard Sennett, Palais-Royal

Dennis Adams has been criticized because his work The East Pavilion is too self-evident and too naive, both in the postulates of its contents as well as, in its original contextualization itself —that is, in a world fair. He has been taken to task because it does not reach the right metaphoric minimums expected of an integral artistic interpretation. What is an integral artistic interpretation? I suppose we should be talking about a representation centred on one individual's creative conditions, which are aesthetically identifiable in their generality and in their power to «overcome» reality under the action of a concept and of the particular staging of this concept.

Well, basically, I would say that Adams's project responds perfectly to this definition. Nevertheless, they say it's not metaphorically correct because the evidence of its discourse is marked by the negation it assumes in invading a context that has not been previously prepared for it. In fact, they say, «Of what interest can this project be if all it does is to invert the formula of a pavilion, doing practically the same but in the negative?». We ought to go further into this interesting consideration of the evidence.

The positivist structure of western thinking has accused the eminently left-wing concept of criticism of raising problems which are so easy to see through that in fact they are none other than the same old commonplace issues that have always existed. At the same time, the conclusion drawn from this was that the liberal-scientific discourse was governed by questions with real applications and not by rhetorical images of questions, whose very transparency made them inoperative. Let's go a bit further. The «obviousness» of critical discourse, as expressed by its detractors, makes for a work of little social function, since it does not allow society interpretative reactions that help to «solve» problems, due to the photographic recurrence of the discourse. The liberal argument therefore speaks of answers, of precise «applications», even though the questions have not been set up to allow technical consideration. Critical discourse, for its part, according to this same

argument, is to be found in the questions —regardless of their having arisen in different contexts—, rather than in the answers; answers which they say do not exist either, inasmuch as they do not set out to be «specific» applications of a totally global medium of rationalization, as many people propound.

All this ought to make us think about the role of the work of art aimed at social criticism. It is likely that the question inherent to a liberal position of these characteristics before a work like Adams's lies in the fact that a work of art can not entirely leave art's «intrinsic» discourse, the discourse of the «destiny of art history». Leaving this framework is a kind of «functional» treason, because of the mimesis of the work in the context it is intended to criticize. The work of Rogelio López Cuenca has been withdrawn from Expo'92 because it confused visitors by putting disruptive indicators alongside the official signposting, because it exercised a function which is improper of a work of art, an «*infantilising*» function in the perfect body of rational machinery.

What relationship could we establish between form and its very dysfunction within the artistic apparatus? Adorno seems to have answered this in 1937: «When the normativeness of art gives way to obviousness, we cannot accept its immediate trespassing in the work of art, but only its appearance as an «object». We must in fact attribute it to caricature, not to a consummate work, and it therefore seems to escape all art: as allegory. This disturbs the psychological meaning». The power of the artist in this state «makes the work of art explode, not to express himself with it, but to inexpressively abandon art's stamp». Like a viral disease, the work that abandons its own context and virtually places itself in another becomes a dangerous sort of policeman. Faced with this, one's fear is such that no attempt is made even to vaccinate the new context with small doses of bacteria for fear of a general contamination —disfunctionalization. Perhaps the danger would be that the public might find that it was «unsurpassably less comfortable» in a pavilion with no heaven to turn to, with no consolation to look for; a pavilion that was self-evident, not because it was a symbol, but because it wasn't one at all.

Jorge Luis Marzo

* Theodor Adorno, *El estilo de madurez en Beethoven*, 1937