

figuró un logo empresarial, que se identifica con «El Muerto Vivo». Está compuesto por el icono estándar de «obrero» y transporta el viejo logo del C.A.R.S. diseñado por Chillida. Pseudónimo visual unas veces y mero elemento gráfico otras, ese «muerto vivo» es la imagen que Giro concibe para el artista contemporáneo consciente y responsable de su situación –definida a su juicio por la inminente muerte del arte y la necesidad de seguir interrogándose sobre su esencia–. Giro tiene una gran capacidad de reacción ante sucesos relacionados con el mundo del arte, y durante estos años sus envíos han venido pautando la actualidad. La perfección de sus «falsificaciones» (de invitaciones, programas y logotipos) «reexpropia» de la publicidad y el diseño gráfico recursos que éstos tomaron del arte. El carácter empresarial que Giro atribuye al trabajo del artista y que él utiliza palmariamente, se describía de forma eficaz y esquemática en *Heidegger y Asociados en España*, como las líneas compositivas de un paisaje invernal titulado *Arte Austero*, y que estructuraban un comportamiento rigurosamente meditado y mercantil. Cerca de Giro pues podríamos colocar la creación de Elena G. Oliveros, que en 1991 funda Arte Ejecutivo para emitir acciones sobre el valor de su futura producción artística.

No se puede entender la obra de Giro ni la de Sarmiento en términos de poesía visual, como se ha hecho en ocasiones. Lo que de ésta tengan algunas de las obras es un elemento más dentro de un dispositivo amplio característico del arte de acción. En ellas es determinante no sólo el contenido textual, sino su envío, y éste prefijado en un momento y a unos destinatarios. Su crítica se dirige contra la institución artística, pero son en sí mismas desafíos a la obra de arte convencional. La mayoría peca, a nuestro juicio, de excesiva contingencia. Por más que los nombres mencionados puedan entenderse como personalizaciones de determinadas instancias, utilizarlos limita enormemente su pervivencia y comprensión. Son obras concebidas para un círculo estrecho de entendidos, aunque en esto parodian perfectamente el arte contemporáneo. No cumplen pues con la misión tradicional de la crítica de arte, de mediar entre éste y un público no especializado, sino que se comportan como genuinas obras de arte. Eluden –o subvierten– los circuitos artísticos tradicionales, que son los que critican, y a su vez parecen escapar –o no merecer la atención– de la crítica.

Isidoro Valcárcel Medina (Murcia, 1937) es tal vez el artista español que de forma más elocuente y sistemática ha realizado una crítica de lo artístico. En lo que a nosotros aquí nos atañe hemos de referirnos a dos obras. *La Ley del Arte* (1992) es un documento elevado a las Cortes para su tramitación como ley, en el que se propone una reglamentación meticolosa y completa del ejercicio del arte y toda su casuística de producción, exhibición y venta. A partir de ciertas premisas, como considerar el

arte un «mero acto personal de naturaleza expresiva que determina un comportamiento creativo por parte de su ejerciente», desarrolla un articulado lleno de sentido común, pero que puesto en práctica trastornaría por completo el papel del arte y el artista en nuestra sociedad (acaso por restituirle lo esencial). Lo que en Giro se expresaba como ambigüedad de la identidad del artista, aquí aparece resuelto admitiendo lo artístico como elemento antropológico constitutivo. Por su parte, el valenciano Domingo Mestre (1960) ha desarrollado un trabajo que también problematiza la noción de artista como individuo con capacidades especiales. Dentro de una «Campana por la Integración y Promoción Pública del Artista Desconocido» Mestre repartió pegatinas, con los datos a rellenar por el interesado, que de este modo se publicitaría como «Artista no Profesional. Discreto, Limpio y Económico», al modo de los artesanos.

*Acción Informativa. Recabar información de un organismo público*, se enmarcó en el ciclo de arte de acción celebrado en el C.A.R.S. en 1994. Valcárcel solicitó al museo información sobre las exposiciones temporales celebradas en el mismo. A partir de ahí siguió un intercambio de cartas y comunicaciones que concluyen con una del artista al Defensor del Pueblo, en vista de que tras dos meses de trámites apenas ha conseguido algo más que las fechas de dichas exposiciones. La obra quedaba así terminada, exponiendo la situación al público asistente. De haber logrado su propósito ignoramos qué tipo de conclusiones podrían sacarse. Con este desenlace, la documentación que integra la obra es un alegato contra el oscurantismo de la Administración, y la falta de medios para que el ciudadano ejerza derechos que le otorga la ley (art. 105.b de la Constitución).

Desde el llamado «arte de acción» han proliferado las propuestas críticas a la institución artística. En 1994 Jaime Vallaure organizó en el Círculo de Bellas Artes de Madrid un ciclo titulado *Aproximación al arte español contemporáneo*. Cada una de sus cinco conferencias incidía en un aspecto de la retórica verbal y organizativa de las conferencias de divulgación artística.

El caso de Juan Delcampo difiere en muchos aspectos de todo lo visto hasta ahora. Sus piezas —escultura y pintura— han sido exhibidas en galerías, reseñadas por la crítica y compradas. Bajo el nombre y un supuesto *curriculum* se ocultaba sin embargo un grupo de artistas: Chema Cobo, Pedro G. Romero, Abraham Lacalle y Luis Navarro. Tras una intervención en Sevilla consistente en colocar un telón pintado ante la fachada del Museo de Arte Contemporáneo, realizó la que nos parece su obra más significativa. Una «antológica» en la galería Fúcares titulada *El Camino hacia la Documenta* consistía en un itinerario de piezas que cruzaba la sala, cada una de las cuales contenía alusiones más o menos evidentes a artistas españoles que, efectivamente, habían encaminado el arte español por prestigiosos estilos internacionales. Uno de los cuadros fue muy

comentado: titulado *Haacke mate a la reina*, utilizaba la misma composición de un conocido cuadro de Hans Haacke que representa a Margaret Thatcher. En el de Juan Delcampo varios detalles aludían a la actualidad del arte español, y la retratada era Carmen Giménez. Cuadro de géneros y exposición de piezas que sólo los entendidos –los enterados, más bien– descifraban en su sentido original. La «fabricación» de las mismas no distaba mucho en definitiva del método compositivo enunciado por Giro. Los problemas que detectábamos en las obras de otros artistas se repiten: limitación de la audiencia –pero audiencia cautiva–, simplismo, reducción de la crítica a cotilleo. No hay que negar, en todo caso, la destreza artística de Juan Delcampo, ni su acierto al criticar la creación concebida como carrera. Ahora bien ¿de qué crítica es vehículo el cuadro descrito? ¿Cuál es la equivalencia Giménez-Thatcher? En el cuadro se le supone omnipotencia: pisa el suplemento artístico de *El País*, el edificio del Museo Guggenheim adorna su mesa como un *bibelot*. En todo caso una flaqueza visible es haber sido expuesto una vez que Giménez había perdido esa gran capacidad de influencia que se le atribuía.

Las obras de Juan Delcampo, empezando por su nombre –un trasunto de Duchamp– abundan en el juego verbal meramente ingenioso. Su verosimilitud como obras «serias» (y en esa indefinición de lo que es y no es arte genuino radica, a nuestro juicio, el mayor interés de su creación) es tal, que lograron sin ninguna dificultad cosechar las críticas y reseñas habituales en estos casos. Bien es verdad que no fueron muy favorables.

En la mayoría de las obras mencionadas se respira un cierto aire de travesura, aunque todo hay que decirlo, no exenta de riesgos. Independientemente de su acierto, las críticas que un artista dirige contra la institución artística suelen acabar siendo asimiladas –y hechas circular– por ésta. No sucede así con las dirigidas contra los críticos que, repito, independientemente de su acierto, provocan más bien rechazo, no suelen «reseñarse» y pueden condenar al artista al ostracismo. Es cierto, por otra parte, que en muchas de las obras comentadas se echa en falta la articulación de esa institución artística tan criticada, con un sistema económico del que ésta es resultado inevitable. O una formulación más radical de la inoperancia de la crítica –no de la que ejercen ciertos críticos–. Obras coetáneas como las del mencionado Haacke, en el primer caso, o del propio Beuys («explicando» cuadros a una liebre muerta) apuntan en esa dirección. En lo que se refiere a una crítica de arte en sentido estricto, una crítica de obras a través de otras obras, el ejemplo español más pertinente sigue remontándose al pasado: a esos deliciosos *Carteles Literarios* de Giménez Caballero, que «concebían la crítica como creación poética, como síntesis plástica».



Jean-Marc Bustamante: *Site II* (1992)