

# PEP AGUT

## *A los actores secundarios*

---

**Inauguración:** 23 de marzo de 2000, 19:30h.

**Exposición:** del 24 de marzo hasta el 28 de mayo de 2000

**Producida y organizada** por el MACBA

**Comisario:** José Lebrero Stals

---

Esta exposición podría ser calificada de “falsa retrospectiva”, ya que presenta un conjunto de instalaciones creadas específicamente por Pep Agut (Terrassa, 1961) para el espacio del MACBA, basadas en proyectos ideados por el artista durante la última década, pero que hasta ahora nunca habían llegado a producirse. Se trata de una respuesta crítica a la noción de exposición retrospectiva, puesto que, para Pep Agut, éste es un concepto que se establece alrededor de una idea de homenaje y de revisión de una trayectoria artística más o menos cerrada o concluida, concepto con el cual no se identifica.

Escéptico con el posible poder que el tiempo otorga a cualquier obra de arte, y con el poder de la institución museística a la hora de legitimarla, el artista propone un juego inverso, el de reinventar su historia artística personal mediante la actualización física de un número reducido de temas

o ideas centrales ya existentes en su obra, a los cuales el artista llama “genéricos”. Éstos son: *Habitáculos, Maquetas de luz, Habitaciones exactas, Ruinas, Mirilla, Mago, Vitrina, Muro escenario, Ventana, Pintura, Proyecciones y Mimo.*

El proyecto se ha inspirado, por lo que respecta al título, en la película de Wim Wenders “Der Stand der Dinge” (El estado de las cosas). En *A los actores secundarios* las nociones de artista, audiencia, representación y lenguaje son objeto de una investigación sobre la naturaleza del espectador, el autor y el museo.

Durante los últimos diez años, la obra de Pep Agut se desarrolla, en una primera etapa, entorno a una investigación de superficie de la pintura como espacio problemático, para evolucionar hacia una reflexión sobre los condicionamientos estructurales del espacio de representación artística y de su exhibición pública, mediante instalaciones pseudo-arquitectónicas de grandes dimensiones. Posteriormente, el artista recurre al soporte fotográfico para articular una reflexión sobre la lógica de la visión y de la lectura, recuperando su condición de pintor, que nunca había perdido.

---

**Catálogo:** *La exposición se acompaña de un catálogo de 170 páginas co-editado por el MACBA y ACTAR, que incluye textos de José Lebrero Stals, José Luis Brea, Xavier Antich, Jacinto Lageira, Manel Clot y de Pep Agut.*

---

en palabras del artista. El espectador se ve convertido en actor de una representación indeterminada de frente a una placa vacía.

Miwa realiza el principio fundamental de la visión y del punto de vista que ligamentan y distorsionan la relación estructural con la reproducción del museo. A propósito de este género el artista habla de "reconstruir metástroicamente el tipo de funcionamiento del acto comunicativo".

Niwa fotografía de una ventana tomada desde un interior a través de la cual vemos un muro. La ventana aparece como ligadura de la composición y como una noción de la imposibilidad de la salida de la conciencia material de la imagen.

El espectador consiste en una serie de fotografías de la escritura china. Los motivos puros, monocromos, bajo varias capas de inscripciones y textos en chino que aluden a la dificultad de la lectura y a la distancia metáforica entre el espectador y el significado de la representación.

Miwa El mismo que analiza su cuerpo para representar para la impresión como lenguaje. El artista interviene a sí mismo e interviene al espectador sugiere la reversibilidad de los papeles de ambos.

Niwa presentando la tela cruda trabajada con corrector tipográfico y con metacrilatos y algunas superposiciones (con textos que son listas de verbos que el artista denomina "verbos", como "anudar", "infundir", "infundir", "infundir", "chitar", etc.), ofrece una visión de la pintura como un proceso residual o "excrescencial", donde el placer visual y la actividad del gesto se interrumpan mediante la lectura. La pintura y la escritura aparecen como una unidad.

El espectador de la exposición es un actor cuando que hay que mirar para que la obra cumpla su función. Pero en su caso, invierte los términos y le ofrece un papel principal mientras que el artista, cuestiona su status de posible figura de autoridad, proponiendo que sea el espectador quien tenga la responsabilidad final de definir la obra. Así, en una de sus piezas -escritas- "El artista es la audiencia. La audiencia es el artista".

humanas, en proceso de construcción y destrucción permanente.

Las fotografías son fotografías escritas -dadas en un lugar indeterminado en las cuales el fondo estructural está constituido por obras del propio artista, los muros por lienzos crudos y por una serie de acuarelas con combinaciones geométricas. Las obras a partir de los colores de un semáforo. El artista muestra una ambigüedad entre documento y representación y sugiere una hipótesis de uso privado de las obras de arte.

Maquina de escribir en reproducción escala 1:10 de la luz del vacío del espacio. La máquina de escribir en el interior de algunas estancias de la casa. Constituye una tentativa de traducción de la forma escultórica tridimensional lo más inmaterial de representar lo irreparable.

Miwa El artista emplea lienzos de pino para construir habitaciones, pabellones o piezas de mobiliario en un intento de, finalmente, llevar la pintura a una dimensión constructiva o arquitectónica, de darle un nuevo valor de uso. La pieza incluye una banda sonora.

Niwa se trata de grandes vitrinas realizadas con metacrilato transparente y montadas sobre papeles puros constituidas con módulos de lienzos que remiten al canon clásico para la representación tridimensional del cuerpo humano y a módulos desarticulados por la arquitectura funcional.

Miwa proyección de una transparencia en la que el artista distorsiona de las imágenes. muestra sus manos vacías, cediendo el trazo de su obra para ofrecer algo. El autorretrato aparece aquí como una consecuencia del análisis de las condiciones del trabajo artístico y de la naturaleza de la imagen.

Miwa escritura a la vez escritura y arquitectura, un lugar que representa un lugar y que establece ambigüedad entre el espacio de la exposición y el espacio de la representación. La exposición se convierte en un escenario, en una escenificación de la idea de "resistir" el arte en el seno de la realidad.

humanas, en proceso de construcción y destrucción permanente.

*Habitaciones exactas:* son fotografías escenificadas en un lugar indeterminado en las cuales el fondo arquitectónico está constituido por obras del propio artista, los muros por lienzos crudos, y por una serie de acuarelas con combinaciones geométricas hechas a partir de los colores de un semáforo. Plantean una ambigüedad entre documento y escenificación y sugieren una hipótesis de uso privado de las obras de arte.

*Maquetas de luz:* consisten en reproducciones a escala 1:10 de la luz, del vaciado del espacio transitable en el interior de algunas estancias de la casa del artista. Constituyen una tentativa de traducir a forma escultórica tridimensional lo más inmaterial, de representar lo irrepresentable.

*Habitáculo:* el artista emplea lienzos de pintor para construir habitáculos, pabellones o piezas de mobiliario en un intento de, literalmente, llevar la pintura a una dimensión constructiva o arquitectónica, de darle un nuevo valor de uso. La pieza incluye una banda sonora.

*Vitrina:* se trata de grandes vitrinas realizadas con metacrilato transparente y montadas sobre bajas peanas construidas con módulos de lienzo, que remiten al canon clásico para la representación tridimensional del cuerpo humano y a módulos desarrollados por la arquitectura funcionalista.

*Mago:* proyección de una transparencia en la que el artista, disfrazado de ilusionista, muestra sus manos vacías, evidenciando el fracaso de su obra para ofrecer algo. El autorretrato aparece aquí como una consecuencia del análisis de las condiciones del trabajo artístico y de la naturaleza de la imagen.

*Muro escenario:* a la vez escultura y arquitectura, lugar que representa un lugar y que establece ambigüedad entre el espacio de la exposición y el espacio de la representación. La exposición se convierte en un escenario, en una escenificación de la idea de resituar “el arte en el seno de la realidad”,

en palabras del artista. El espectador se ve convertido en actor de una representación indeterminada frente a una platea vacía.

*Mirilla:* alusión al principio fundamental de la visión y del punto de vista que fragmenta y distorsiona, y su relación estructural con la arquitectura del museo. A propósito de este genérico el artista habla de “reconstruir metafóricamente el dispositivo fundamental del acto comunicativo”.

*Ventana:* fotografía de una ventana tomada desde un interior a través de la cual vemos un muro. La ventana cegada aparece como alegoría de la contemplación y como una alusión a la imposibilidad de ir más allá de la evidencia material de la imagen.

*Proyecciones:* consiste en una serie de fotografías de sombras chinescas de motivos banales, montadas bajo varias capas de metacrilato y textos en *dymo*, que aluden a la dificultad de la lectura y a la distancia metafórica entre el espectador y el significado de la representación.

*Mimo:* El mimo, que utiliza su cuerpo para representar, plantea la imitación como lenguaje. El artista, imitándose a sí mismo e imitando al espectador, sugiere una reversibilidad de los papeles de ambos.

*Pintura:* presentando la tela cruda trabajada con corrector tipográfico y con metacrilatos y *dymos* superpuestos (con textos que son listas de verbos que el artista denomina “inverbos”, como “anaparecer, infusionar, infabular, inforzar, inhechizar”, etc.), ofrece una visión de la pintura como un proceso residual o “excremental”, donde el placer visual y la fisicidad del gesto se interrumpen mediante la lectura. La pintura y la escritura aparecen como una unidad.

El espectador de la exposición es ese *actor secundario* que Agut necesita para que la obra cumpla su función. Pero en su caso, invierte los términos y le ofrece un papel principal mientras que él, como artista, cuestiona su status de posible figura de autoridad, proponiendo que sea el espectador quien tenga la responsabilidad final de definir la obra. Así, en una de sus piezas escribe: “El artista es la audiencia. La audiencia es el artista”.

## CICLO DE CONFERENCIAS

### **Pep Agut**

MIÉRCOLES, 5 DE ABRIL, A LAS 19.30 h  
ENTRADA LIBRE. AUDITORIO

Presentación de la exposición por parte del mismo artista.

### **Jacinto Lageira**

*De las cosas que no se ven, de las cosas que se habla.*

MIÉRCOLES, 12 DE ABRIL, A LAS 19.30 h

ENTRADA LIBRE. AUDITORIO

Crítico de arte, profesor de la Universidad de París 1, Panthéon Sorbonne. Es autor de uno de los textos del catálogo de la exposición *Pep Agut. A los actores secundarios*.

### **José Luis Brea**

*Pep Agut: corolarios del programa de crítica de la representación*

MIÉRCOLES, 17 DE MAYO, A LAS 19.30 h

ENTRADA LIBRE. AUDITORIO

Crítico de arte, comisario y profesor de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Castilla-La Mancha.

## SESIÓN DE CINE

*Der Stand der Dinge* (El estado de las cosas), de Wim Wenders (1982, 16mm, VOSE)

Proyección de la película de Wim Wenders, precedida de una introducción de Pep Agut en la cual explicará la influencia de dicha película en su obra.

LUNES, 10 DE ABRIL, A LAS 19.30 h  
ENTRADA LIBRE. AUDITORIO

Con la colaboración del Goethe Institut

## VISITAS GUIADAS

SÁBADO, 8 DE ABRIL, A LAS 18 h

MIÉRCOLES, 12 DE ABRIL, A LAS 18 h

DOMINGO, 16 DE ABRIL, A LAS 11 h

SÁBADO, 22 DE ABRIL, A LAS 18 h

DOMINGO, 30 DE ABRIL, A LAS 11 h

SÁBADO, 6 DE MAYO, A LAS 18 h

DOMINGO, 14 DE ABRIL, A LAS 11 h

MIÉRCOLES, 17 DE ABRIL, A LAS 18 h

MIÉRCOLES, 24 DE ABRIL, A LAS 18 h

DOMINGO, 28 DE ABRIL, A LAS 11 h

## **PEP AGUT. A los actores secundarios**

---

### SELECCIÓN DE TEXTOS DEL CATÁLOGO:

*Rehabilitar el futuro (o lo que está por venir)*

**José Lebrero Stals**

*Lo real y la representación. (A todos nosotros los actores secundarios).*

**José Luis Brea**

## Rehabilitar el futuro (o lo que está por venir) José Lebrero Stals

El buen utopista se compromete consigo mismo a ser primero un inexorable realista. Sólo cuando está seguro de que ha visto bien, sin hacerse la menor ilusión y en su más agria desnudez, la realidad, se revuelve contra ella garboso y se esfuerza en reformarla en el sentido de lo imposible, que es lo único que tiene sentido. José Ortega y Gasset. *Obras completas*. Tomo V, pág. 439

En el transcurso del siglo XX la noción de espectador potencial incidió progresivamente tanto en la gestación como en los procesos de materialización artística. La importancia del contexto ha llegado a afectar de modo profundo no sólo a las maneras de mediación y comprensión del discurso sino también a la concepción del sentido e intencionalidad de la misma formulación estética. Lo que se podría denominar “factor expositivo” juega precisamente un papel relevante en la forma cómo Pep Agut (Terrassa, 1961) organiza el ejercicio de reflexión retrospectiva sobre su producción artística de la década pasada que el museo le propone.

El proyecto *A los actores secundarios* es el comentario crítico de Agut a la noción museística de exposición retrospectiva. Con un título inspirado en la película realizada en 1982 por el director alemán Wim Wenders, *Der Stand der Dinge* –el estado de las cosas– la muestra se articula como una falsa recopilación de algunas de las obras más significativas que el artista ha producido durante la última década. Sin embargo, el resultado material final del proceso de diálogo entre el artista y el museo, cristaliza en este caso en un conjunto de trabajos ejecutados específicamente para la muestra. Por este motivo, y como fruto especulativo sobre las apariencias expresivas de la memoria, pudiera afirmarse que en esta ocasión lo que se exhibe son testimonios de un pasado oculto a la luz pública que ni siquiera el artista había visto hasta ahora.

Una parte importante de la obra pensada por Agut no existe físicamente. Este archivo de actos creativos nonatos, que todavía no habrían visto la luz social compartida por todos los artefactos artísticos, lo componen anotaciones, descripciones de proyectos, diagramas posibles o soluciones alternativas a obras que sí han llegado a ser realizadas. Se trata, en definitiva, de materia creativa potencialmente objetualizable que, gracias a la oportunidad expositiva, finalmente es desvelada como testimonio unitario de una globalidad discursiva. Renunciando a mostrar los artefactos conocidos que supuestamente podrían representar lo “mejor de sí”, el artista propone, por el contrario, una cartografía nueva, un estado de sus cosas actualizado valiéndose de algunos de sus prototipos, preocupaciones y obsesiones que existían sobre el papel. Este planteamiento remite, no directamente pero sí de lleno, a uno de los grandes debates artísticos del siglo XX: la industrialización banaliza y cosifica la cultura de tal manera que la monumentalización y la espectacularización que impone la ley de la competencia acaban por vaciarla de contenidos. Con este proyecto Agut convierte su propia historia artística en una “cosa expositiva”, manufacturada por encargo. Articula un dispositivo que en el futuro podría ser montado y expuesto adaptándose nuevamente a ocasionales circunstancias. Mediante

este gesto problematizador de la idea de patrimonio, el artista mira pues lo que está atrás sin volverse, construyendo una especie de retroproyección alternativa al habitual escenario retrospectivo: “admite que tú también soñaste en vitrinas henchidas de mundos ya viejos por futuros, donde ni tú ni yo seremos siquiera memoria posible, cuando los hombres conviertan en arte las ruinas de nuestros gestos” afirma Agut.

La oportunidad de ocupar el espacio de la institución museística para expresar el estado de las cosas de su reciente trayectoria artística, da pie al artista a reflexionar sobre cómo funcionan algunos de los mecanismos que convencionalmente y por definición hacen asumir al museo una función fundamentalmente conservadora como estamento garante y protector de un patrimonio físico ya manufacturado. Lo renovador del planteamiento de Agut en relación a esta cuestión no es la invención en el presente de una ficción alternativa a lo que ya fue hecho, sino el rescate para el aquí y ahora del lugar y el tiempo de hoy, de aquéllo que habiendo podido ser todavía no fue, pero que siendo también manifestación de una actitud ética determinada puede ser rescatado para el presente e incluso para el futuro. Fiel a uno de sus favoritos aforismos de Kafka, con esta actitud suscribe que “de cierto punto en adelante no hay regreso. Ese es el punto que hay que alcanzar”. Por ello renuncia a jugar la baza común de reunir un número determinado de obras seleccionando entre lo ya hecho, lo que hipotéticamente le permitiría “salir a escena” con lo mejor de lo fabricado hasta hoy. La muestra consta, por el contrario, de versiones realizadas para esta ocasión de doce genéricos escogidos del repertorio de ideas que desarrolló a lo largo de la pasada década. Al darles materia y forma, Agut toma muy en cuenta la dimensión social e ideológica así como las características arquitectónicas del lugar que las acoge ya que considera meticulosamente el emplazamiento e instaura un itinerario a escala.

Presenta, por ejemplo, inéditas versiones de ideas que sólo existían como proyecto de catálogo como son el habitáculo, el escenario o las maquetas de luz considerando la escala de la arquitectura de Meier. Hasta el mismo día de la inauguración de la muestra nadie, incluido el artista, habrá visto nunca la formulación final de esta premeditadamente falsaria retrospectiva. El gesto fundamental de rescatar ideas de archivo para llevarlas por fin a la práctica origina una compleja instalación “site specific” compuesta de doce nuevas obras. Convertir la retrospectiva en una unidad manufacturada *ex professo* es parte de la estrategia que Agut emplea aquí en su intento de poner en entredicho la supremacía cultural de la obra original entendida como objeto cultural único e irrepetible; un artefacto supuestamente capaz de contener significados excepcionales o testimoniar gestos heroicos que sin embargo para este artista sobre todo es indicador visual de un proceso de trabajo. Esta peculiar manera de rehabilitar fragmentos de su trayectoria curricular, que pudieran ser calificados de periféricos, además de permitirle publicitar opciones formales alternativas a otras anteriores, convierte a Agut en el ejecutor de una acción revulsiva contra la sacralización de los objetos artísticos, en hábil especulador del campo signifiante que une y separa lo material de lo inmaterial. La tendencia a mitificar el objeto fue promovida históricamente desde que la obra de arte adquirió valor de cambio al alcanzar el definitivo status y reconocimiento burgueses. En clave benjaminiana, las contra-imágenes de Agut –las obras– que surgen de aplicar para una situación concreta este método de trabajo de

retroproyección significan un desafío a la semántica del progreso: por ser nuevas anuncian un tiempo por-venir; aunque por venir de donde proceden –de un archivo histórico personal– potencien paradójicamente también el recuerdo de un tiempo pasado.

La retrospectiva tradicionalmente sirve para reordenar conformando un catálogo memorístico de objetos artísticos que así ganan en estabilidad y reconocimiento sociales al ser ratificados oficialmente por la institución museística. De este modo se instituye un tipo de ritual cultural dominante por el que la excepcionalidad de lo artístico, lo abierto y dialógico de su discursividad, perdiendo fuerza crítica, se convierte inevitablemente en lugar común y referente de aceptado uso público. Desde la resistencia a este tipo proceso, la propuesta *A los actores secundarios* expresa el recelo y escepticismo de su autor ante la forma de poder que el paso del tiempo otorga por definición a cualquier tipo de representación cosificada. Y lo hace proponiendo un juego inverso: en su caso el empleo de la táctica de lo que se denomina repetición inexacta opera evidenciando, más allá del objeto en sí, los contenidos que se pretenden canalizar con éste, los motivos en definitiva que lo nutren y lo hacen justificable en la buscada comunión con una audiencia pública.

El espectador es ese actor secundario que Agut necesita para articular su discurso. Pero en su caso, le ofrece un papel principal en la partida por la representación que juntos comparten en el escenario de la exposición de una obra compuesta de palabras e imágenes. Como artista, cuestiona su status de posible figura de autoridad organizando una especie de mundo detenido compuesto de construcciones enmudecidas, por artefactos relacionales que, incapaces por definición de ser autónomos, se completan como obra al ser transitados. Y lo hace diciéndose partícipe del mismo problema que le es propio a toda audiencia: “mi sombra es un muro, la tuya un espejo”. Suceda lo que suceda en el lugar del común encuentro que su actividad artística personal propicia, el dispositivo construido sólo permite que las dos partes sean aún más conscientes de poseer un mismo problema existencial, de padecer la misma enfermedad lingüística: decir/escuchar es irremediablemente un acto de proyección espejada y como tal insatisfactorio; el arte como realidad de segundo grado, como estiramiento de esa espera ilimitada que caracteriza algunos de los momentos estelares de la cultura del siglo XX, no puede suplir a la realidad. La única –extremadamente difícil y compleja– función operativa que la obra de Agut potencia es la activación al máximo de este estado de suspensión expresiva, revelando precisamente la localización de algún claro en la intrincada espesura que generan estas dificultades. En su práctica, la superficie de la obra es una entidad incompleta y necesitada de una realidad exterior a sí para organizarse postulando, con su argumento a favor del espectador, una continuidad teórica entre la esfera de lo artístico y la del mundo.

Si bien Agut nunca ha querido renunciar a una conflictiva condición de pintor, muy pronto recurrió a la fotografía tratando de desmarcarse en un entorno barcelonés pictóricamente dominado por el lenguaje del expresionismo abstracto y el informalismo. Posteriormente abandonó la foto autorepresentacional expresionista, recuperando la experimentación pictórica liberada ya de la presión simbolista y ganando peso programático. Su estancia en Colonia durante la segunda parte de la década de los años ochenta será definitiva para que logre establecer los parámetros conceptuales y los ele-

mentos retóricos formales que caracterizan lo que a partir de la obra *Avui no sento res* (Hoy no siento nada; 1988), puede ser calificado de discurso perfectamente construido y articulado en progresión creciente. Las doce obras que componen los elementos de *A los actores secundarios* parecen esculturas, fotografías, pinturas, muebles, objetos o arquitecturas aunque nunca dejan de ser cosas construidas y emplazadas intencionadamente para producir una relación necesaria con la mirada del espectador. Promocionada sin duda por el artista, la percepción de estos artefactos despierta frecuentemente la duda de que sean realmente arte, combinada con la pregunta incontestable respecto a si la idea que expresan pudiera serlo. Mostrada en conjunto, esta diversidad formal en primera instancia produce la sensación visual de ser una exposición colectiva y no un trabajo personal ¿En qué consiste esta especie de no-estilo de Agut? Los signos aquí expresan la negativa personal del artista a ser identificado con una forma unívoca, excluyente, que hiciera reconocible de un modo explícito o fuera testigo fidedigno de una fórmula, una marca o un *logo* personal utilizando términos inventados por el lenguaje publicitario.

Esta versatilidad formal, sin embargo, nada tiene que ver con tácticas retóricas de apropiación o de pastiche, o con un descreimiento cínico a la moda finisecular de tiempos recientes. Una tenaz intención persuasiva gobierna cada uno de los densos encarnamientos formales: la idea central vertebradora del recorrido esencial de *A los actores secundarios* conduce una y otra vez la experiencia perceptiva a uno de los parajes más extremos y complejos en la tradición de la creación contemporánea en la segunda mitad del siglo XX. Senderos por los que antes que él se fueron adentrando otros artistas de generaciones mayores que la suya, pero también homólogos generacionales de Agut: la entidad que conocemos como obra de arte resulta siempre una representación insuficiente de lo que podría ser en sí, es incapaz de transmitir verdades sin paliativos. Para quienes así piensan, el arte es un lenguaje del fracaso del decir y el artista un actor –como subrayan por ejemplo los genéricos de la foto del mago o del mimo–. Preso de su condición y obligado por la imperiosa necesidad de expresarse, lo máximo a lo que puede aspirar el artista es a plantear, con la mayor precisión y efectividad posibles, la gran incertidumbre que genera sentirse partícipe de esta circunstancia histórica planteada por la condición expresiva del mismo lenguaje. Aunque focalizada en el análisis de la idea occidental de representación, destinada a cumplir una función demostrativa de la incertidumbre, la obra de Agut no responde a la clásica agenda del conceptualismo analítico, ya que como afirma José Luis Brea: “no se trata de reemplazar el lenguaje directo con un análisis del lenguaje (que tiene más que ver con el arte filosófico). Es algo mucho más próximo a aquellas estrategias retóricas que Paul de Man reconoció como formas clave de la vanguardia –la producción de lo que seguiría siendo llamado como la “alegoría de la visión”.

Por subrayar el elemento procesual en la formación del discurso evidenciando por encima de todo un contenido y no una fórmula, por defender la riqueza de la especulación dialógica frente a quienes priman el fetiche autónomo, o al optar más por el establecimiento de lugares poéticos de tránsito que de reposo, no parecería aventurado conceder a los artefactos de Agut, tridimensionales o no, la condición de portátiles y de adaptables. Su manera de gestionar las ideas que le ocupan elaborando un

inventario de técnicas y posibilidades, manifiesta a la vez severo rigor conceptual y amplia versatilidad formal: imágenes fotográficas, vitrinas redimensionadas, objetos reseñalizados, texto corporeizado, anti-pinturas... Este modo de coordinar sus medios confeccionando un catálogo de prototipos genéricos, de abstracciones patrón admitiría, como veíamos antes, inagotables formulaciones específicas. Se corresponde con una tendencia ideológica que, aunque poco frecuente en la historia reciente del arte español, resulta extremadamente importante para comprender uno de los pasajes más relevantes de la historia del arte de la segunda mitad del siglo XX que Rosalind Krauss ha descrito como el tránsito de lo icónico a lo indéxico. Los resultados concretos de este proyecto corroboran que, en la década pasada, su obra dejó decididamente de ser en primer lugar icónica para transformarse en indéxica de tal modo que lo que podría ser una estética de la mimesis, de la analogía o la semejanza se ha ratificado en una estética de la contigüedad referencial. Este tipo de conceptualismo según indica Rainer Rochlitz contraviene la idea común en la modernidad según la cual el artista debía desarrollar una idea o un reducido número de ideas originales estrechamente relacionadas unas con otras, variándolas *ad infinitum* gracias a un restringido repertorio formal. La diversidad en la resolución es, por el contrario, un reto a esta idea; es una actitud frecuente entre artistas que, mediante agendas en ocasiones muy diferentes, han contribuido claramente a reescribir la historia del arte occidental de la segunda mitad del siglo XX. Por ejemplo compone parte del paradigma nuclear polifacético de la ya clásica obra de Bruce Nauman; ofrece prefiguraciones recientes en los “objetos de menos” de Michelangelo Pistoletto a mediados de los años sesenta; o encauza territorios de novedad especulativa por las tácticas procesuales de enmascaramiento que desde los años setenta Mike Kelley viene realizando.

En el caso de Agut, no obstante, los aspectos narrativos que pudieran advertir visualmente de la existencia de una mitología personal se reducen al mínimo aunque permanezcan crípticamente encerrados en las obras. Objetualizando los rasgos genéricos de los diferentes prototipos, neutraliza la tentación a ceder campo simbólico a su propia fascinación. Faltos aparentemente de intimidad, sus motivos son simples, reconocibles, reveladores y herméticos. Como cualquier otro artista parte del deseo de ver, de concretar, lo que le preocupa. Posteriormente pone en marcha un proceso de depuración que tiene como fin neutralizar en todo lo posible influencias formales o experiencias personales, tratando de clarificar un orden, de encontrar un hilo argumental de entre la vorágine de información y experiencias a la que se ve sometido al saberse incapaz de partir de una virtual *tabula rasa*. Sin renunciar a lo personal o lo autobiográfico, en la solución formal de cada obra los aspectos de su intimidad que han servido de impulso inicial para posibilitarla, desaparecen intencionadamente, con el objetivo de que el ocultamiento propio facilite la entrada en juego de la intimidad del espectador en el encuentro con la propuesta artística.

“Cuando la conversación no es un mero canje de mecanismos verbales en que los hombres se comportan casi como gramófonos, sino que los interlocutores hablan de verdad sobre un asunto, se produce un curioso fenómeno. Conforme avanza la conversación, la personalidad de cada uno se va

disociando progresivamente: una parte de ella atiende a lo que se dice y colabora al decir, mientras la otra, atraída por el tema mismo, como el pájaro por la serpiente, se retrae cada vez más hacia su íntimo fondo y se dedica a pensar en el asunto. Al conversar vivimos en sociedad: al pensar nos quedamos solos. Pero el caso es que en ese género de conversaciones hacemos ambas cosas a la vez, y a medida que la charla progresa las vamos haciendo con intensidad creciente: atendemos con emoción casi dramática a lo que se va diciendo y al propio tiempo nos vamos sumiendo cada vez más y más en la soledad abismal de nuestra meditación. Esta creciente disociación no se puede sostener en permanente equilibrio. De aquí que sea característico de tales conversaciones la arribada a un instante en que sufren un síncope y reina un denso silencio. Cada interlocutor queda absorto en sí mismo. De puro estar pensando no se puede hablar. El diálogo ha engendrado silencio y la sociedad inicial precipita en soledades.” José Ortega y Gasset. “Los Dos utopismos”, en *Obras completas*. Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente, 1970, tomo V, pág. 437

Durante cinco días del mes de mayo de 1983 en el cine de arte y ensayo “Sociale” de la ciudad de Terrassa, se proyectó la película *Der Stand der Dinge* (El estado de las cosas) de Wim Wenders. Pep Agut asistió a una de las proyecciones del film que un año antes habían premiado en la Mostra de Venecia con el León de Oro. Leyendo la breve crítica cinematográfica que se repartía en el cine club, firmada por J.M. López Llaví, se descubren interesantes paralelismos conceptuales entre la forma cómo el crítico interpreta el planteamiento de Wenders en una de su películas más ambiciosamente estructuralistas, y la forma cómo Agut encara la cuestión del arte. López Llaví explica: “Un repté a l’espectador, freturós que passin coses, per mitjà d’un film que té per tema la impossibilitat d’explicar un tema i un discurs sobre l’ètica, sobre el joc net i el joc brut, sobre l’angoixa de l’encallament, sobre la responsabilitat i la corresponsabilització...” Wenders hace una descripción de la realidad del mundo del arte construyendo una ficción del arte dentro de sí mismo, con el objetivo de establecer un espacio auto-reflexivo del medio como entidad lingüística. El interés de Agut por el lenguaje cinematográfico de Wenders –por el teatral de Beckett o por el literario de Bernhard– reside en el hecho de que todos ellos coinciden en sus respectivas obras en manifestar una preocupación común: ¡tanto y tanto dicho para llegar únicamente al mediocre desenlace trágico de una insolente babel habitada por la ceguera y el ruido...!

David Harvey en un riguroso análisis de otra película mucho más popular, realizada posteriormente por el director germano –*El cielo sobre Berlín*– describe a ésta como una investigación visual sobre las relaciones entre tiempo, espacio, historia y lugar. El problema de la imagen *versus* la narración de una historia en tiempo real juega en este caso un papel crucial en la construcción del discurso. La exposición *A los actores secundarios*, por su parte, también permite ser entendida como un complejo acto escenográfico, articulado en doce momentos, que se han organizado encabalgados uno tras otro, siguiendo el guión previo de un perfecto y planeado montaje. La organización interna del conjunto diversificado de obras que Agut presenta sacando a escena estos proyectos que hasta ahora guardaba en el archivo, sus particulares actores secundarios, es sin duda heredera de la tradición

cinematográfica. Se nutre de recursos propios de los orígenes de la narratividad fílmica como son las tradiciones populares –cuya imaginería en su caso es aplicada para resolver la foto del mimo o el genérico de las proyecciones–; está influida por el pensamiento científico ya que asume la tarea de descomponer y analizar aspectos fenomenológicos de la realidad percibida –presente por el empleo de fórmulas matemáticas reticulares o por la aplicación de leyes de la física en las vitrinas–; finalmente integra por supuesto elementos originarios de los modos de representación burgueses como son la pintura o el teatro –en sus pinturas o en el escenario.

Mientras que Wim Wenders recurre a ciudades cosmopolitas, icónicamente fuertes como Berlín, Tokio o París, buscando el lugar propiciatorio donde desarrollar la trama de las imposibilidades y los encuentros fracasados, nuestro artista establece los parámetros geográficos de su territorio imaginario de la representación en un ámbito extremadamente privado al que resulta casi imposible acceder para adentrarse en la intimidad del lenguaje y que únicamente, con extrema dificultad, permite vislumbrar lo que podría ser el mundo personal del artista, su espacio simbólico íntimo.

El resto, lo que queda, aquello que ahora puede ser visto y ocupado en la transitoriedad de *A los actores secundarios*, es su ofrecimiento a que se hagan con el mando del sentido quienes tantas veces quedan excluidos de tomar partido en la definición del ceremonial de la cultura. Este cambio de actitud que su obra propone, tras una primera sensación de perplejidad, demanda efectivamente de un pequeño esfuerzo adicional. Más aún en un tiempo en el que la mercadería artística del pan y circo por un lado y las hipócritas proclamas de sospechosos nuevos redentores sociales tanto complican el rescate personal de mínimos espacios intelectualmente libertarios. Mediante esta falsaria retrospectiva, Pep Agut rehabilita para sí y para el espectador un pasaje y un futuro, sino mejor por lo menos muy real. Tiempo por venir en el que resuenan bien los deseos benjaminianos de poder influir sobre los acontecimientos, responsabilizándose moral y políticamente como agentes conscientes en la conformación de un destino propio. Sólo eso, el intento, vaticina ya el éxito de su empresa. ─

## Lo real y la representación. (A todos nosotros, los actores secundarios) José Luis Brea

Pero allí, en esta dispersión que aquélla recoge y despliega en conjunto, se señala imperiosamente, por doquier, un vacío esencial: la desaparición necesaria de lo que la fundamenta. Y libre al fin de esta relación que la encadenaba, la representación puede darse como pura representación.

Michel Foucault. "Las Meninas" en *Las Palabras y las cosas*. 1968

Esto no es un escenario. No es un "lugar" creado para mostrar "cosas", para desplegar mediante ellas narraciones o relatos, para que ocurra –algo otro que sí mismo. Tampoco es obviamente un objeto, una de esas "cosas" que podrían mostrarse en un escenario, en un lugar. ¿Qué es entonces?

Digamos que sí tiene algo que ver con una voluntad de transmitir ciertos contenidos, un saber, una preocupación, una manera de entender el significado –el significado del existir, del estar, del habitar el mundo, del entenderse, del saber, del transmitir. Es recursivo, pues habla en cierta forma de lo que ello mismo hace, produce, y podríamos asegurar que de nada más. Si aquél objetivo que Donald Judd definiera para sus "objetos específicos" se cumple en algún lugar, en algún territorio, defenderíamos que es éste. Justamente por el hecho de que ni siquiera es un objeto, ni aún un lugar. Es lo que es, su estar, ese ocupar unas dimensiones en el espacio, sobre todo en el ser. Es un dispositivo –ésta es la palabra: estamos frente a un dispositivo, a un operador que induce relaciones, que interviene y produce efectos en el seno de una economía: la de la representación en su relación a la *producción de lo real*– que por encima de toda otra fuerza adquiere sus potenciales del hecho mismo de que existe, está ahí –y se pone en relación con nosotros, quienes lo circulamos o contemplamos. Digamos que en ello gasta y consume toda su energía: es un algo "que está", "que hay". Todo aquello de lo que esto nos habla, todo lo que nos dice, comienza por esa primera afirmación –de aquello que *está ahí*, en primer lugar para afirmarse como algo que es, exterioridad pura, un *afuera*.

Con todo esto quiero decir: que la fuerza de este trabajo lo sitúa, con precisión, en la órbita de esa tradición que tiene su mejor designación, seguramente, en la de *arte de existencia*. No ya de la suya, sino y sobre todo, de la *nuestra*...

• • •

Tampoco esto otro es un cuadro, algo que represente a algo, algo que habite otro espacio o lugar y desde él pretenda alguna correspondencia a éste. Hay un juego de proyecciones, de desvíos, de sombras conjugadas que producen equívocos efectos de sentido, incluso determinados efectos de representación. Pero esos efectos, si acaso, remiten en primer lugar a sí mismos –en tanto que tales efectos.

Imaginemos que esas sombras representan algo –si acaso, lo hacen como iconos, como índices: no como signos. Sombras que aparecen como huellas, como producciones efectivas: no como símbolos. No hay relación de lenguaje –todavía, veremos que ocurre luego en las capas superpuestas– entre esos elementos y lo que podrían "representar". ¿Qué sería ello: las manos que juegan a crear dibu-

jos imaginarios, o lo que esos dibujos fantasmagóricos nos hacen rememorar –la producción de sentido con que, nosotros, implementamos esas *presencias* al contemplarlas?

Dejadme que apoye mi respuesta hipotética en la elección del título que Agut selecciona para nombrarlas: “proyecciones”. Lo que allí se re-presenta es, entonces, no lo que “simula” la mano del actor (pongamos un pato, un perro, una mantis ...) sino a esa propia mano y los instrumentos que utiliza –y ella no es, atención, representada, sino únicamente actuada, efectuada, *proyectada*. Al “esto no es una pipa” magrittiano se le da aquí una vuelta de tuerca más –que jamás consentirá ya ninguna salida fácil (la salida del “por supuesto que eso no es una pipa, es ... el dibujo de una pipa”). En efecto no sólo podemos decir: esto no es una mantis. Podemos decir también: esto no es tampoco una “representación de una mantis”, tampoco es una mano que representa una mantis. Es –vaya, seamos claros– la representación del acto de representar: es representación de la representación.

De nuevo, *arte de existencia*, de actividad. Representación del producir –en este caso, *el representar*.

• • •

No se trata, por tanto, de *poner algo ahí*. Todo lo contrario, y de la misma manera que señala Foucault a propósito de Las Meninas, se trata más bien de “señalar imperiosamente y por doquier, un vacío esencial”. Como en ellas, en el lugar de ese *vacío producido*, en la heterotopía de ese “(no) escenario” vaciado, lo que se pone es justamente un no-lugar para que contemplemos y proyectemos –precisamente– nuestro existir como *aconteciendo*. Un acontecer que nunca es puro, por supuesto, sino siempre mediado por la representación. No habitamos por tanto a este lado, el de lo real –lo real, ya se sabe, es justamente lo imposible– sino precisamente en aquel otro que ella, la representación, señala. ¿No era acaso esto mismo –a nosotros mirando– lo que la mirada poderosa de Velázquez, desde el otro lado del lienzo, quería *hacernos ver*?

Perdonadme si otra vez vuelvo a recordar la famosa conferencia duchampiana –nacé exactamente el mismo día en que Marcel terminó de redactarla– sobre el acto creativo, pero es de eso de lo que este escenario trata. Que la obra de arte no es otra cosa que un coeficiente, una variable, cuya cumplimentación depende de la participación de un actor secundario: el contemplador, el espectador. La violencia con que la obra de Agut nos lo recuerda tiene algo de interpelación bíblica. Para cuando queremos darnos cuenta de que viene a confrontarnos a nuestro existir con una radicalidad casi descortés –considerando los tiempos de deplorable complacencia que corren– es demasiado tarde. Para entonces, en efecto, ya *estamos ahí*, ya somos esos *actores secundarios* que, antes de darnos cuenta, han (hemos) tomado la palabra, la acción, la responsabilidad de *existir ahí* –y ser *señalados* en ello.

• • •

Si hay algo realmente enigmático e inquietante en los trabajos recientes de Pep Agut, ello es su peculiar relación con *el lenguaje*. La forma en que la palabra aparece en ellos, cayendo como una extraña lluvia en capas, tiene muy poco que ver con alguna vocación narrativa. No es, desde luego, una concesión a ese *retorno del narrador* –si hay narración, la ponen las imágenes– que parece inspirar tan-

tos otros trabajos contemporáneos. Yo diría que de parecerse a algo anterior recuerda, si acaso, al tratamiento dado al lenguaje por algunos de los autores identificables con el *conceptualismo lingüístico*. No desde luego los más analíticos –en el sentido de la filosofía analítica: no aquellos que buscaban la expresión tautológica de la obra como análisis de la obra, al estilo de Kosuth o en ciertos momentos Art & Language– sino más bien aquellos en que se desplegaba una analítica abstracta de las estructuras generativas del significado poniéndolas en relación, tal vez, con la disposición en el espacio (como en *Schema* de Graham o en algunos trabajos de Smithson).

Yo hablaría de una especie de relación *mineralógica* con el lenguaje –recordemos la pasión cristalográfica de Smithson– que busca encontrar las lógicas *sedimentales* de la producción significativa. Por ello casi nunca importa la concreción del significante elegido, sino el operador que define una serie de posibles elecciones (para el usuario de la herramienta). Quiero decir que la relación de estas obras con el discurso se produce más a nivel de paradigma que de sintagma, no en la linealidad plana de la frase o la palabra elegida, sino a nivel de la profundidad densa de la *lengua como sistema*, (pero sistema *loco, excéntrico*, digamos). Sé que todo esto puede sonar un tanto trasnochadamente estructuralista, con las sombras de Chomsky o Barthes apareciendo tras las cortinas, pero no pienso en algo tan diurno: no se trata desde luego de aventurar las estructuras genéricas de una especie de gramática universal, sino más bien de perderse en las raicillas inapresables, en los infinitos rizomas, de un profundo y oscuro fondo del discurso que alimenta con su segregación secreta nuestras capacidades de manejar esa extraña materia – que es el lenguaje. Dejadme que nuevamente vuelva a recurrir en apoyo de la hipótesis a la elección de título que realiza Agut. En este caso, la pieza se titula “*Un autre monde*”, en alusión implícita a un proyecto de Grandville desplegado bajo la advocación específica de *une révolution végétal*.

Esa *vegetalidad* cristalográfica asalta por ejemplo desde el no-lugar que definen estos verbos imposibles, irreales, inaceptados e inaceptables por ninguna academia. No nombran acciones, sino inacciones, no-comportamientos (algo que no se parece a ninguna otra cosa que al *wu wei* budista). Lo que estas palabras nombran no existe ni puede existir en el lenguaje –pero sí por debajo de él. Y es justamente por ello, porque existe ahí detrás –en ese humus *vegetal-cristalográfico* que el lenguaje tiene bajo sí– por lo que puede aflorar tarde o temprano al mismo acontecer de la palabra. Quiero decir, y por poner un ejemplo utilizado en este mismo párrafo, cuatro líneas más arriba: que ni existe ni puede existir el verbo “inaceptar” –puesto que es una no-acción que no sabemos reconocer como actuación nombrable en sí misma– pero sí sus derivas substantivadas: su participio, su forma adverbial ... ellas sí *acceptables*.

• • •

Supongamos que la relación que con lo espacial –con lo dimensional, incluso diríamos– mantiene la obra de Agut es similar, que todo el trabajo de modulación que organiza su articulación de los espacios –tanto de los bi como tridimensionales, tanto de los genéricos pictoriales como de los “escenarios”–, se basa en una similar indagación sobre las estructuras profundas de experiencia del espacio, justamente donde ellas escapan a la organización diurna de unos patrones fijos, estabilizados, con

pretensiones de universalidad. Es por ello que todos los trabajos operan como lanzando chispazos al inconsciente visual del espectador, forzando fulgurantes experiencias de inesperados *déjà vu* en quien observa. Quien contempla estos genéricos –o circula por ellos– se ve sometido al encuentro de maneras de estructurar el espacio que inevitablemente le resultan conocidos, despertando en él una rememoración.

La memoria dormida de las formas del espacio es invocada poderosamente. Aquí Adorno es homenajeado, en su convicción de que el verdadero poder revolucionario del arte contemporáneo se produce siempre como un atentado radical a las presuposiciones de la experiencia de la forma, como un trastorno profundo de ella. Acaso estamos ante una de las pocas obras que en nuestro tiempo todavía se aventura a explotar ese potencial tremendo, *enorme* (en el sentido de *ajeno a toda norma*).

• • •

Me interesa particularmente la relación que Pep Agut mantiene con (cada una de) sus obras: en cierta forma esa relación tiene el mismo carácter de propensión a lo virtual, al coeficiente o la variable – a la estructura desestabilizada, excéntrica– que hemos reconocido en su uso del lenguaje o las estructuras espaciales. Es por ello, pienso, que el trabajo se organiza no en obras, piezas, géneros, soportes o instalaciones, sino en lo que Agut describe como *genéricos*, esto es: fórmulas de serie que se presentan más como ecuaciones que contienen variables a ser aplicadas –y que probablemente podrían serlo por cualquier otro que él mismo– que como enunciaciones o sentencias específicas, concretas. De nuevo nos movemos al nivel de los paradigmas: cada genérico es una serie abierta, una proposición que nombra una virtualidad posible de aproximaciones a una cuestión, a un problema, una multiplicidad borrosa que apunta a un infinito posible, a una ecuación productiva no clausurada...

Lo que se representa no es, pues, nada exterior a ella, sino la productividad interna propia del genérico así definido. Es como si las obras de Agut quisieran servir y valer no tanto por su efectuación concreta y específica –que puede ser tanto fruto del azar como de la necesidad– cuanto por su señalamiento de un potencial productivo libre, puesto en juego...

Quienes vean en el retruécano jugado por el autor al responder con una retrospectiva “de lo no realizado” a la invitación audaz del MACBA un a modo de *boutade*, o un curarse en salud que quisiera pagar por anticipado el eventual reproche de exceso de juventud, deberían tener en cuenta este mecanismo programático en el trabajo de Agut y su constante interés por la serie descentrada –por el genérico– más que por la obra concreta, por cada realización específica resultante de aplicar dicha definición virtual a unas condiciones (recuérdese el *étant donnés* duchampiano) concretas, dadas.

Que bajo estos presupuestos Agut haya optado por esta realización de una “retrospectiva” de los proyectos nunca realizados no puede aparecer nunca como capricho, sino estrictamente como un solución “exigida por el guión”, por el propio programa de producción que define su trabajo. Como producto de una radical coherencia interna, por tanto ...

• • •

Si tuviera que señalar una dimensión por excelencia central en la obra de Agut no dudaría en situarla en su carácter *político*. Esto puede desconcertar a quien haga una lectura superficial de la obra, sobre todo si identifica la práctica políticamente comprometida del arte con la expresión de unos ciertos y ya demasiado tipificados “contenidos”. No es bajo esa perspectiva, obviamente, que puede entenderse la significación política de este trabajo: sino justamente en la medida en que se reconozca su apuesta por una transformación radical de las propias estructuras de la representación. Podría hablarse bajo esa perspectiva de una especie de *Grandpolitik* –diseminada en las pequeñas actuaciones, en los pequeños gestos, en los pequeños trastornos que pueden efectuarse en el mundo de lo simbólico y de las formas– que opera siempre como un juego de sombras chinescas, proyectando en lo Real su contraluz. Se diría que ningún otro autor es en su obra tan consciente del estrecho entramado que lo real mantiene con la representación, y que ninguno se aplica con tanta autoexigencia al programa de su dismantelamiento –es esto lo que le da a la obra una cierta apariencia contenida, rigurosa, casi puritana. La obra de Agut no hace concesiones, no pretende congraciarse con el espectador, con la audiencia o –mucho menos– con el propio sistema de la institución-Arte. Al contrario, su gesto pone en evidencia, deconstruye, el conjunto de presuposiciones sobre el que ese sistema se asienta.

Quizás lo que la obra quiere decirnos a todos nosotros en su invocación –*A los actores secundarios*, todos nosotros sin duda– no sea otra cosa que esto: que el sistema que sostiene ese conjunto de presuposiciones es, exactamente, el mismo que sostiene el modo generalizado de organización de vida que despotiza el mundo que habitamos. Puede que en su doble gesto de representación y dismantelamiento de ella, en ese su poner al desnudo y en cuestión sus estructuras profundas, la obra de Agut opere sobre todo como una invocación simultáneamente ética y política. Cursándonos una invitación a sospechar siempre que, en efecto, la vida podría darse de otra forma –de otra forma radicalmente distinta. Y que el decidir esa forma en que se da o deba darse señala, en última instancia, nuestra responsabilidad como humanos. Es por ello que esta obra, como toda verdadera obra de arte, se dirige a nosotros y nos interpela, lanzándonos al rostro un desafío, el de apropiarnos de nuestro destino. ¿Dejaremos de ser, alguna vez, meros actores secundarios –o seguiremos por siempre entregados a aquella triste letanía con que Michaux se lamentaba: quién no es mejor que su vida? ➔