

## PROCESOS DE DES-MITIFICACIÓN EN RELACIÓN CON LA INSTITUCIÓN

Laura de la Colina

Contratado Doctor, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense  
colinatejeda@hotmail.com

Los procesos de mitificación en relación con la institución parecen tener un devenir lógico si se reflexiona sobre el alto grado de mitificación al que han venido siendo sometidos tanto los artistas como las obras. Dado que es la institución la encargada de dotarles de visibilidad, convirtiéndose en el aparato legitimador sobre el que recae la responsabilidad de decidir sobre las políticas expositivas a llevar a cabo.

La presente ponencia trata de aproximarse, precisamente, al hecho de que dichas decisiones no son arbitrarias y, por tanto, no están exentas de una determinada ideología. Planteando la imposibilidad de la llamada autonomía del arte, tal y como plantea Peter Burguer en *Teoría de la vanguardia*: «Como objeto de culto o como objeto de representación, las obras de arte están al servicio de una finalidad.»<sup>1</sup>

Además, dicho autor pone de manifiesto como la institución, basándose en la premisa cientifista del arte, trata de ocultar su ideología<sup>2</sup>. Sin embargo, resulta obvio que privilegia unas obras sobre otras, transformándolas en objetos fetiches que quedan subsumidas por dicho aparato legitimador, desactivando cualquier posible posicionamiento crítico y, actualmente, destinado a la administración de la cultura, la experiencia, y el espectáculo.

De esta forma, lo que aquí se plantea remite más que a los procesos de mitificación, a una desmitificación de la institución artística, en base a la

---

<sup>1</sup> Bürger, Peter. "Teoría de la Vanguardia", Península, Barcelona, 1997. P.102

<sup>2</sup> Filippo Tommaso Marinetti el 24 de febrero En 1909 publicó en el periódico francés *Le Figaro* el *Manifiesto futurista*, en el que declara: "Queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias de todo tipo, y combatir contra el moralismo, el feminismo y contra toda vileza oportunista y utilitaria".

negación de la autonomía del arte<sup>3</sup>. Un ejemplo muy notorio del binomio creado entre arte e ideología se puso de manifiesto con lo acaecido durante la llamada *Guerra Fría Cultural*. Programa secreto de propaganda cultural cuyo objetivo era apartar a los intelectuales europeos de la ideología promulgada tanto por el marxismo como por el comunismo, a favor de una forma de ver el mundo más de acuerdo con el “concepto americano”. Para llevar a término dicho programa se fundó el *Congreso por la Libertad de la Cultura*<sup>4</sup>, cuyo contenido ideológico se basaba en el manifiesto de James Burnham, publicado en 1941 en *The managerial revolution*<sup>5</sup>, donde se plantea el surgimiento de una nueva ideología basada en la retórica tecnocrática. Asumiendo rápidamente que para alcanzar el liderazgo mundial a las dimensiones económica y política, deberían agregarle una tercera la artístico-cultural.

La citada organización, en activo entre 1950 y 1976, estuvo dirigida por el agente de la CIA Michael Josselson, quien hizo público que fueron escasos los escritores, poetas, artistas, historiadores, científicos y críticos en la Europa de posguerra cuyos nombres no estuvieran vinculados con esta empresa encubierta. En estrecha colaboración con la CIA estuvieron importantes centros de arte como el MOMA, o grandes imperios económicos como la Fundación Rockefeller, o la Fundación Ford. Todos ellos fueron, de una u otra forma, coautores de un extenso programa propagandístico que obtuvo una gran visibilidad en las artes plásticas con el llamado expresionismo abstracto americano. Artistas como Jackson Pollock, Barnett Newman o Mark Rothko,

---

<sup>3</sup> “Durante los últimos diez años se ha producido una creciente insatisfacción entre los críticos literarios e historiadores del arte británicos en cuanto al *status* de sus respectivas disciplinas, y sobre todo un interés por expresar lo que consideran la creencia falsa e ideológica de que arte y literatura están «por encima» de consideraciones sociales y políticas. Hace tiempo que autores como Arnold Hauser y Frederick Antal, para la historia del arte, y Arnold Kettle, para la crítica literaria, han expresado la necesidad de situar la pintura y la novela en su entorno social y económico para lograr su adecuada comprensión y análisis.”

WOLFF, Janet. LA PRODUCCIÓN SOCIAL DEL ARTE”, ISTMO, 1997, Madrid. p.42

<sup>4</sup> Véase: COLEMAN, Peter. “The Liberal Conspiracy”, The Free Press, New York 1989.

<sup>5</sup> James Burnham, *The managerial revolution or what is happening in the world now*, New York, 1941.

aparecieron ante la opinión pública mundial representando los valores que: «los comunistas nunca tendrían la esperanza de entender: un hombre tiene el derecho a pintar lo que quiera, cuando quiera y en cualquier estilo de su elección.»<sup>6</sup>

No obstante, esta idea de obtener la hegemonía ideológica mediante el control de las instituciones culturales ya había sido expuesta por el filósofo Antonio Gramsci (1891-1937), quien planteaba la formación de una "fuerza contra hegemónica" independiente de las instituciones sociales y culturales, que respondían a los valores de las clases dominantes.

A partir de los años 80 en EE.UU. surgirán las *Culture wars*. Dichas *Guerras culturales*, a diferencia de la llamada guerra fría cultura no contempla un programa propagandístico concreto, sino que responde a una ideología de corte conservador. Fueron promovidas por grupos neoliberales y se caracterizaban por una clara apología de la religión cristiana, una vuelta al puritanismo o la defensa del creacionismo frente al darwinismo. En este contexto se expone en 1989 la fotografía titulada *Piss Christ* ([imagen 1](#)), (de la serie "*Bodily Fluids*") de Andrés Serrano, en el *Southeastern Center for Contemporary Art's*. Para la producción de la pieza el artista recibió, en 1987, una subvención de 15.000\$ aportados por la *National Endowment for the Arts*, agencia estatal del gobierno que gestionaba los recursos económicos a proyectos artísticos. La polémica entorno al contenido irreverente de la obra de Serrano generó el debate en distintos entornos. Así por ejemplo Rodolfo Moguillansky, señala:

«La discordia aumentó cuando un grupo cristiano de la American Family Association presentó una queja a Jesse Helms, un senador conservador. Indignado, Helms propuso prohibir que el National Endowment for the Arts financie cualquier obra artística "promocione, contenga u origine objetos ofensivos o indecentes". Helms concluyó su pronunciamiento, gritando: "¡No conozco al señor Andrés Serrano y

---

<sup>6</sup> Stonor Saunders, Frances. La CIA y la guerra fría cultural, Debate, Barcelona, 2001.

espero no conocerlo nunca porque no es un artista sino un cretino! ¡Dejen que sea un cretino con sus propias fuentes! (de financiación). ¡No deshonren al Señor!»<sup>7</sup>

La iniciativa de Jesse Helms fue apoyada por Alfonse Marcello D'Amato<sup>8</sup>, ambos senadores republicanos, quienes argumentaron el ultraje que suponía apoyar, con fondos financiados por los impuestos de los ciudadanos obras como las de Serrano<sup>9</sup>.

Fruto de la polémica suscitada al *National Endowment for the Arts* se le retiraron la disposición de fondos para proyectos artísticos, recayendo dicha responsabilidad directamente en los centros expositivos y, por tanto, apelando al “buen juicio” de sus directores para la adjudicación de los recursos.

La presión y el control hacia los centros de arte tuvo consecuencias, tal y como queda de manifiesto con lo acontecido en junio de 1989<sup>10</sup> en la *Corcoran*

---

<sup>7</sup> MOGUILLANSKY, Rodolfo. Pensamiento único y diálogo cotidiano. Zorzal, Buenos Aires, 2003. P.153

<sup>8</sup> “On May 18, 1989, Senator Alphonse D’Amato tore up a reproduction of *Piss Christ*, a photograph by Andres Serrano, and threw the pieces to the floor of the U.S. Senate. “This so-called piece of art is a deplorable, despicable display of vulgarity” he exclaimed to his fellow legislators. D’Amato went on to complain that this very artist had received funding for his work from the National Endowment for the Arts (NEA). “Incredible,” he grumbled. “What a disgrace.”

Editor Richard Bolton, *Culture Wars*, New Press, Nueva York, 1992. p. 3

<sup>9</sup> “En sus fotos tomadas entre 1986 y 1989, que van desde imágenes monocromas minimalistas de leche o sangre, hasta *Piss Christ*, usa fluidos corporales, incluye la imagen del semen en el momento de la eyaculación para pintar “con luz”. Serrano originariamente oensó estas fotografías en términos de abstracción. Tenía en mente la unión de la que hablaba Barnett Newman entre lo espiritual y lo abstracto. (...) “Los trabajos sobre fluidos sólo se volvieron católicos para mí cuando comencé a incluir y sumergir objetos católicos en ellos”. “Como católico, me enseñaron que el crucifijo era solo un símbolo. Nunca me enseñaron a fetichizarlo, como los críticos de *Piss Christ* hicieron”.

MOGUILLANSKY, Rodolfo. Op. Cit. P. 154

<sup>10</sup>“ In July 1989, in a home decorated with religious and nature scenes, Senator Jesse Helms, Republican from North Carolina, showed his wife Dorothy a catalogue of “The Perfect Moment.” She quickly put it down and cried out in dismay, “Lord have mercy, Jesse, I’m not Believing this.” What upset the domestic tranquility of the Helms household that day was the challenge inherent within Mappetthorpe’s photographs to at least two important social hierarchies, sexual and racial. Helms directed particular outrage against images that broached both interracial and homoerotic themes: “There’s a big difference between ‘The Merchant of Venice’ and a photograph of two males of different races [in a erotic pose] on a marble table top,” he argued.”

C. DUBIN, Steven *The Trials of Robert Mapplethorpe*, en C. CHILDS, Elizabeth, Editora SUSPENDED LICENSE, University of Washington Press, 1998. pp. 368 y 369

*Gallery*, Washington, al suspender la inauguración de la exposición retrospectiva de Robert Mapplethorpe<sup>11</sup>. Frente a la negativa de la institución a la apertura de la muestra Lowell Nesbitt Blair, amigo del artista, hizo público el testamento de Mapplethorpe, en el que se donaban 1´5 millones de dólares a la *Concoran Galery*, y en el que existía una clausula mediante la cual, en caso de no inaugurarse, quedaría revocada. Pese a ello, la *Concoran Galery* no accedió a abrir las puertas al público por lo que se procedió, por iniciativa de amigos del artista, a la proyección de las fotografías sobre la fachada de la institución la noche en la que hubiera sido la inauguración oficial ([imagen 2](#)). No obstante, *La Washington Proyect for the arts*, organización sin ánimo de lucro, acogió la censurada exposición de Mapplethorpe en su sede, pasando de tener una media de 40 visitantes, durante un fin de semana, a 4.000.

La censura a la que estaban siendo sometidos determinados artistas llevaron al colectivo *Guerrilla Girls* a realizar la pieza *Relax, Senator Helms, the Art World is Your Kind of Place* ([imagen 3](#)) de 1989. La obra es un texto en el que queda patente la doble moral de aquellos que estaban lanzando duras críticas a determinados artistas cuyas obras tenían un contenido políticamente incorrecto. Así por ejemplo, en dicha pieza se alude a cuestiones como que el contexto del arte sigue siendo el lugar de privilegio de hombres blancos, o como los patrones de los museos siguen siendo personas de ideología conservadora a los que se les asigna dicho puesto por su estrecha relación con la esfera política.

---

<sup>11</sup> “In her 1989 article “the War Culture”, anthropologist Carole S. Vance suggested another possible explanation for the timing of the attack on the fine arts in Congress. As she pointed out, both legislative houses were under Democratic control, and Reaganomics had peaked, which left the conservative right casting around for more vulnerable chinks in the armor of public opinion. Since “high culture” seemed so central to white liberal hegemony, edgy works such as that of Mapplethorpe and Serrano was perfect for their purposes”.

WALLACE, Michele. *The Culture War Within the Culture Wars: Race*. En WALLIS, Brian; WEEMS, Marianne; YENAWINE, Philip; Editores ART MATTERS New York University, 1999. p.168

A los fuertes enfrentamientos que se estaban produciendo entre el espacio político y los artistas se sumó la presión ejercida por determinados grupos cristianos. Así por ejemplo, el 20 de junio de 1990 en el *Washington Post* la *Christian Coalition*<sup>12</sup> publica un texto dirigido al Congreso de los EE.UU, en el que, de forma irónica, se pone de manifiesto el contenido violento, obsceno, irreverente y pornográfico, de algunas obras subvencionadas por el *National Endowment For The Arts*, mencionando, de forma explícita, a artistas como Serrano y Mapplethorpe y sugiriendo las negativas consecuencias que, dicho empleo de fondos públicos, podrían tener en las elecciones.

Tras años de presiones el senador Jesse Helms, apoyado por el resto de representantes republicanos, logra rescindir cualquier tipo de subvención oficial para obras de “arte degenerado”:

«Desde 1990, el Congreso norteamericano ha impuesto “estándares de decencia,,(...). Estos recortes y controles prosperaron rápidamente al conocerse la concesión de ayudas públicas para popularizar polémicos artistas como Robert Mapplethorpe o Andrés Serrano.»<sup>13</sup>

Sin embargo, el escándalo mediático generado a raíz de las obras censuradas catapultó a los artistas a la fama, y en 1997 Serrano inauguraba una exposición retrospectiva en la *National Gallery of Victoria*. No obstante, la polémica no tardó en surgir. El Arzobispo de Melbourne, George Pell, solicitó a la Corte Suprema la supresión de la exposición y pese a que la petición no prosperó, este hecho sumado al acto vandálico llevado a cabo por varios jóvenes que agredieron con martillos las piezas, tuvieron como consecuencia la clausura de dicha exposición pese a que el director de la NGV alegara motivos de “espacio”, dado que se celebraba de forma simultánea con una exposición de Rembrandt.

---

<sup>12</sup> Organización cristiana con sede en cada estado, cuya fundación obedece al declive moral de la sociedad. Para consultar su página web:

<http://www.cc.org/>

<sup>13</sup> RODRÍGUEZ, Pedro. El Supremo de EE.UU. respalda que no se den subvenciones a obras de arte «degenerado».ABC. Cultural. Sábado 27 del 6 del 98. P.52

En cualquier caso, la controversia en torno a la idoneidad o no de cierto tipo de arte es uno de los debates que mayores réditos suele aportar en distintas esferas. Ejemplo de ello es lo acaecido con la exposición SENSATION, cuyo responsable era Charles Saatchi<sup>14</sup>, publicista y coleccionista de arte. En ella, mostrada en el Museo de Brooklyn en 1999, se exponían las piezas más radicales y provocativas de su vasta colección. SENSATION se había mostrado dos años antes en la Royal Academy of Arts<sup>15</sup>, Londres 1997, teniendo una recepción relativamente crítica pero, en ningún caso, la polémica se desató con la hostilidad que se produjo en el caso neoyorkino.

«La exposición del Museo de Brooklyn abrió siete días atrás y fue catalogada inmediatamente por el alcalde Giuliani de "material enfermo" (...) Arnold Lehman, director del Museo de Brooklyn, dijo a la prensa que denunciaría al alcalde ante el gobierno federal si insistía en el tema de la censura que "atenta contra la Primer Enmienda de la Constitución". Desde que abrió sus puertas la muestra la gente hace cola para visitarla, a pesar de que algunas críticas advierten que "puede causar náuseas, ansiedad y rechazo". (...) Al margen de la polémica, Saatchi ha logrado que Sensación legitime el arte británico de los noventa, con la pátina de prestigio que otorga un museo y la catarata de notas, reproducciones e imágenes que invaden la red informativa planetaria.»<sup>16</sup>

En el citado artículo la autora pone de manifiesto como la iniciativa del alcalde Giuliani desató fuertes críticas por parte de representantes del contexto del arte y de la cultura. Así por ejemplo, actores como Susan Sarandon y Tim Robbins, el escultor Richard Serra, o la escritora Susan Sontag, en respuesta a los ataques del alcalde de Nueva York a la exposición

---

<sup>14</sup> Es uno de los publicistas más cotizados internacionalmente, al que se le atribuye gran parte del éxito de Margaret Thatcher en las elecciones de 1979, y uno de los mayores coleccionistas del mundo.

<sup>15</sup> El catálogo de la exposición SENSATION: YOUNG BRITISH ARTISTS FROM THE SAATCHI COLLECTION, se publicó en 1998. La exposición tuvo lugar en la Royal Academy of Arts, en Londres del 18 de septiembre al 28 de diciembre de 1997. En el Brooklyn Museum of Art, New York City, del 2 de octubre de 1999 al 9 de enero de 2000.

<sup>16</sup> Alicia de Arteaga, *La piedra del escándalo*, publicado en "La Nación", el 10 de octubre de 1999. Página web consultada el 10 de mayo de 2010.

[http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota\\_id=184759](http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=184759)

argumentan que «Los gobiernos no pueden decidir el apoyo a las artes en función de la estética personal y de los puntos de vista de sus funcionarios.»<sup>17</sup>

Dicha exposición supuso para los llamados *Young British Artists* su consagración en el contexto del arte, y con ella se consolidaron artistas como Damien Hirst, *L'Enfant Terrible* del arte, que, a raíz de sus polémicas taxidermias es, a día de hoy, uno de los artistas de mayor cotización internacional, pese al escándalo que le rodeó en 2007 por la venta de la pieza “Calavera de diamantes” ([imagen 4](#)) supuestamente adquirida por una compañía de inversiones por 75.000.000 de euros y cuyos compradores resultaron ser el propio artista y su galería. Dicho fraude supuso una gran campaña de publicidad para el artista, como también lo fue el hecho de que en 2008 pusiera en venta más de 220 piezas en la casa de subastas Southeby's, alterando el vigente sistema de compraventa de arte y, de nuevo, obteniendo una importante campaña de marketing.

Una de las mayores polémicas surgidas durante la exposición de SENSATION la protagonizó la obra de Chris Ofili, *The Holy Virgin Mary* ([imagen 5](#)) en la que representa a la Virgen María como una mujer negra embarazada, realizada, entre otros materiales, con heces de animales. El propio arzobispo de Nueva York, John O'Connor, vio en ella un claro ataque a la religión. Sin embargo, el escándalo no impidió que al año siguiente, en 1998, Ofili ganara el premio *Turner* con la obra titulada *No Woman, No Cry*, y que en 2003 fuera seleccionado para representar a Gran Bretaña en la Bienal de Venecia con la serie titulada *Afro Jezebel*.

La contradicción o doble moral que parece estar presente a lo largo de toda esta exposición se pone de manera manifiestamente explícita en la pieza del colectivo, anteriormente mencionado, *Guerrilla Girls*, titulada *Reveal secret Giuliani-Saatchi* ([imagen 6](#)), expuesta en el Brooklyn Museum en 1999. La obra es un *fake* en el que, supuestamente, Saatchi escribe a Giuliani para

---

<sup>17</sup> *Ibidem.*



felicitar por los excelentes resultados económicos y políticos obtenidos por ambos a raíz de SENSATION, a la vez que se recuerda la vinculación de aquél con la política y, en concreto, con la campaña publicitaria realizada para Margaret Thatcher.

La controversia puesta de manifiesto en los binomios arte-política y polémica- créditos, atraviesa las actuaciones de la institución arte dado que, como elemento legitimador, posee siempre una doble vertiente. Esto es, por un lado posibilita la visibilidad de la obra y, por extensión, del artista y, por otro, la desactiva al quedar subsumida por ésta, transformándola en un objeto fetiche apto para muy pocos y cuyo valor como mercancía de lujo la aleja de los intereses primarios con los que se crea. Esa descontextualización pervertirá la intención del artista y de la obra, pasando a formar parte del discurso de legitimación de la institución.

En ese sentido, un ejemplo muy gráfico es la intervención de *Marc Bijl*, quien escribe la palabra *Terror* sobre las columnas del *Kunsthalle Fridericianum*, sede principal de la Documenta de Kassel, de forma ilícita en 2000, y de la que queda constancia gracias a una fotografía realizada por el propio artista ([imagen 7](#)), dado que las letras fueron borradas antes de la inauguración oficial. Sin embargo, no deja de ser inquietante que en la siguiente edición, 2007, *Marc Bijl* fuera invitado oficialmente a participar, *Bijl* repetirá escenario pero, en esta ocasión, escribe *Modern Crisis* ([imagen 8](#)). No obstante, hay un elemento que revela que algo ha cambiado ostensiblemente, las letras ya no son accesibles a la altura de una persona, dado que se han utilizado medios auxiliares (andamios), y la pieza aparece elevada unos metros sobre el suelo.

Por último, cabría poner de manifiesto el ejemplo de dos artistas españoles: Santiago Sierra<sup>18</sup> y Miquel Barceló<sup>19</sup>, ambos de alcance internacional que pese

---

<sup>18</sup> Santiago Sierra (1966) artista madrileño cuyas piezas han sido expuestas en centros de arte e instituciones como Kunsthau Bregenz, Austria. El MOMA, Nueva York. El Kunstakademie, Berlín, la Tate

a tener intereses muy diversos tienen en común la consagración obtenida por parte de las instituciones, y los dos han representado a España en la Bienal de Venecia.

Sierra en 2003 intervino sobre la fachada principal del pabellón veneciano tapiando la puerta de acceso, tan solo se podía entrar por la parte trasera previa presentación, a un guardia de seguridad de una empresa española, del D.N.I. español. A su vez, ocultó la palabra España que identifica la nacionalidad del recinto con bolsas de basura ([imagen 9](#)). En el interior del Pabellón permanecían los restos del trabajo de construcción del muro que cegaba el acceso principal y el visitante deambulaba por habitáculos en los que tan solo se apreciaba el desorden y el abandono. A ello, se sumó una acción *Mujer con capirote*. Dicha acción se realizó en el interior del Pabellón sin presencia de público el 1 de mayo de 2003. La mujer, con un capirote negro en la cabeza, permaneció sentada, inmóvil y en silencio, cara a la pared

---

Modern, Londres. Proyecto Juárez, Méjico. O El Palacio de la Cultura y la Ciencia de Varsovia. En el marco de la Bienal, ha mostrado su obra en el *Arsenall* en 2001 y 2005. Pabellón español de la Bienal de Venecia en 2003

En España, reseñar la exposición, de 2006, en el Centro de Arte Contemporáneo (CAC) de Málaga. La intervención, en 2002, en Dehesa de Montenmedio, Vejer de la Frontera (Cádiz), o el trabajo para el Centro de Arte Santa Mónica, Barcelona 2001.

<sup>19</sup> En octubre de 1981, con 24 años, participa en la XVI Bienal Internacional de Sao Paulo, donde se da a conocer internacionalmente y en diciembre participa en "Otras Figuraciones", organizada por María de Corral en la Fundación "La Caixa" de Madrid. Allí Rudi Fuchs, director de la Documenta VII de Kassel, ve sus obras y lo invita a participar en la edición del año siguiente. Es el único representante de España en la Documenta de Kassel. En 1984 es invitado al Aperto de la Bienal de Venecia, donde coincide con Enzo Cucchi y Francesco Clemente. El comisario del MoMA de Nueva York, Kynaston McShine, lo selecciona para formar parte de una exposición. El objetivo es presentar a los artistas más interesantes del momento. Barceló es el pintor más joven de la exposición. En 2003 es Galardonado con el Premio Príncipe de Asturias de las Artes, en 2004 expone en el Museo del Louvre, París. Las acuarelas originales que creó para ilustrar La Divina Comedia de Dante se exhiben con motivo de una muestra dedicada a Eugène Delacroix. Miquel Barceló se convierte en el primer artista contemporáneo vivo que expone en el museo. En 2006 Miquel Barceló y Josef Nadj protagonizan la performance Paso doble. En 2007 se inaugura la intervención realizada en la capilla del Santísimo en la Catedral de Palma y es Doctorado honorífico por la Universidad de las Islas Baleares. En 2008, exposición en el Centro de Arte Contemporáneo (CAC) de Málaga, Inaugura la sala XX del Palacio de las Naciones Unidas, en Ginebra, bautizada como Sala de los Derechos Humanos y Alianza de Civilizaciones. En 2009 Participa en la 53.<sup>a</sup> edición de la Bienal de Arte de Venecia como único artista invitado en el Pabellón Español

durante una hora. Sobre la propuesta realizada por Sierra la comisaria, Rosa Martínez, argumenta:

«El trabajo de Santiago Sierra se inscribe dentro de un conjunto de operaciones críticas que ponen en cuestión la creencia de que el arte es una actividad autónoma, sublime y desinteresada. Evaluando las obras realizadas en los últimos doce años se constata la persistencia de temas y líneas recurrentes de actuación que remiten a una obsesión fundamental: la que deconstruye el minimalismo - como lenguaje hegemónico asociándolo a la dictadura de la producción y el beneficio.»<sup>20</sup>

Años después, durante la celebración de la 53 Bienal de Venecia en 2008, será Barceló<sup>21</sup> el que ocupe dicho espacio ([imagen 10](#)), mostrando los cuadros realizados en relación a tres temas: los primates, la espuma de las olas del mar y los paisajes africanos. En este caso, será el comisario Enrique Juncosa quien defina la obra pictórica del artista mallorquín en los siguientes términos: «heredera del dripping de Jackson Pollock, del Art Brut de Jean Dubuffet y del neoexpresionismo espiritual y simbólico de Anselm Kiefer.»<sup>22</sup>

Pese a las grandes diferencias, en cuanto a los temas a tratar y la manera de hacerlo, ambos artistas tienen cabida en los mismos circuitos.

---

<sup>20</sup> Extractos del ensayo La mercancía y la muerte, publicado en el catálogo Santiago Sierra. Pabellón de España. 50ª Bienal de Venecia. Editado por el Ministerio de Asuntos Exteriores/Turner, 2003.

<sup>21</sup> La intervención de Sierra en la Bienal de Venecia generó discrepancias con Barceló, tal y como se puede apreciar en la carta remitida por Santiago Sierra a Miquel Barceló:

“Queridos Amigos:

Dice Miquel Barcelo, que no le gustó que tapase la palabra España con bolsas de plástico durante la bienal de Venecia. Su argumento, de tonto cerebral es que no se muerde la mano que te alimenta. Vamos a ver majete, por si te interesa vivo de mi trabajo y no de lamerle los huevos al poder como haces tú...

Así que perro lo será quien ves en el espejo cada mañana, picasso de pacotilla. A mi ningún ricachon monárquico mallorquín me dice lo que tengo que hacer. Tu único mérito es tu asistencia a los mítines del partido privatizador pijo imperial a formar parte de la españa vacía de burgueses almodovarianos, ciegos, sordos y mudos. Llevo desde los años ochenta lamentando el sopor idiota de tus creaciones. Los genios no existen, pendejo!

Con todos mis respetos Maestro.

Miquel Barceló, un artista como la copa de un pino, pero de un pino bonsái.”

Página web visitada el 15 de mayo de 2010:

<http://www.contraindicaciones.net/2009/07/santiago-sierra-contesta-a-miq.html#more>

<sup>22</sup> Juncosa, Enrique. *Miquel Barcelo en la 53 Bienal de Venecia*, en Art Spain. Página web consultada el 12 de mayo de 2009.

<http://www.artespain.com/03-07-2009/pintura/miquel-barcelo-en-la-53-bienal-de-venecia>

En base a lo anteriormente expuesto, se puede concluir afirmando que la institución arte, surgida en la modernidad bajo las premisas de la Ilustración de finales del siglo XVIII y defensora de la autonomía del arte, ha devenido a día de hoy, bajo la economía de masas, en un medio capaz de fagocitar las actitudes antiarte, que no sólo no han debilitado a la institución, sino que ésta se ha visto fortalecida al asumirlas convenientemente “domesticadas” y reificadas, administrándolas bajo nuevos géneros artísticos a un público masivo ávido de “experiencias culturales”. De esta forma, la llevada y traída autonomía del arte se verá atravesada por una serie de intereses políticos y económicos de los que parece imposible desvincularse.

Imag. 1

[volver al texto](#)



*Piss Christ* Andrés Serrano

Imag. 2

[volver al texto](#)

Robert Mapplethorpe, *Autorretrato con cigariilo*,  
Proyectado en junio de 1989 sobre la fachada de la Corcoran Gallery, Washington.

Imag. 3

[volver al texto](#)

## RELAX SENATOR HELMS, THE ART WORLD IS YOUR KIND OF PLACE!

- The number of blacks at an art opening is about the same as at one of your garden parties.
- Many museum trustees are at least as conservative as Ronald Lauder.
- Because aesthetic quality stands above all, there's never been a need for Affirmative Action in museums or galleries.
- Most art collectors, like most successful artists, are white males.
- Women artists have their place. After all, they earn less than 1/3 of what male artists earn.
- Museums are separate but equal. No female black painter or sculptor has been in a Whitney Biennial since 1973. Instead, they can show at the Studio Museum in Harlem or the Women's Museum in Washington.
- Since most women artists don't make a living from their work and there's no maternity leave or childcare in the art world, they rarely choose both career and motherhood.
- The sexual imagery in most respected works of art is the expression of wholesome heterosexual males.
- Unsullied by government interference, art is one of the last unregulated markets. Why, there isn't even any self-regulation!
- The majority of exposed penises in major museums belong to the Baby Jesus.

Please send \$ and comments to:  
Box 1056 Cooper Sta. NY, NY 10276

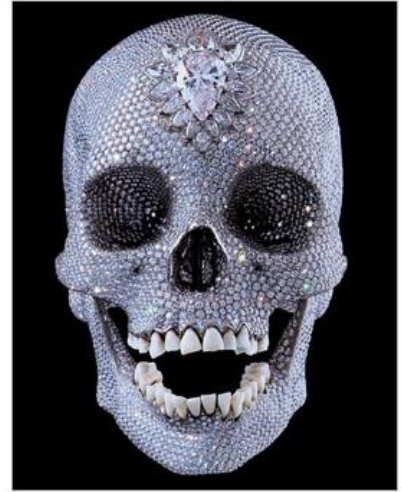
**GUERRILLA GIRLS** CONSCIENCE OF THE ART WORLD

Copyright © 1989, 1993 by Guerrilla Girls, Inc.

Guerrilla Girls, *Relax, Senator Helms, the Art World is Your Kind of Place*  
1989.

Imag. 4

[volver al texto](#)



Damien Hirst , 2007 *Calavera de diamantes*



Imag. 5

[volver al texto](#)



Chris Ofili, *The Holy Virgin Mary*, 1997



Imag. 6

[volver al texto](#)

To: Rudolph Giuliani <mayor@nyc.gov>  
From: Charles Saatchi <supertory@britannia.com>  
Subject: WE DID IT!

**INTERCEPTED  
BY THE  
GUERRILLA GIRLS**

Pip pip, Rudolph, old man. Our plan for the Sensation Show is a smashing success. You got the campaign publicity you need and my art collection is worth even more millions.

Listen, I'm serious about my offer to do free TV spots for you during the election. Remember how my ads worked for Maggie Thatcher? And I did wonders for those good old white boys in South Africa when they were in power!

Now, picture this...the dead shark comes to life, we give him your face. He swims over and tears the head off the lamb—who we've conveniently turned into that wench you're running against. Or maybe he picks up a toilet plunger...

Guerrilla Girls  
*Reveal secret Giuliani-Saatchi*  
Brooklyn Museum 1999.

A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM **GUERRILLA GIRLS** CONSCIENCE OF THE ART WORLD  
532 LaGUARDIA PL #237, NY 10012 • www.guerrillagirls.com

Copyright © 1999 by Guerrilla G&A, Inc.

Imag. 7

[volver al texto](#)



*Marc Bijl, Terror, 2002, Kunsthalle Fridericianum*

Imag. 8

[volver al texto](#)



*Marc Bijl, Modern Crisis, 2007, Kunsthalle Fridericianum*

Imagen 9

[volver al texto](#)



Santiago Sierra, *Bienal de Venecia 2003*

Imag. 10

[volver al texto](#)



Miquel Barceló *Bienal de Venecia 2008*.