

24 galerías, un museo: La encuesta como instrumento de diseño

Esteban Salcedo Sánchez

A mediados de los años setenta, en Madrid, es posible identificar una serie de experiencias que fueron más allá de la práctica arquitectónica tradicional, de los dominios establecidos de la academia y de la dinámica habitual de las actividades editoriales e institucionales. Las galerías de arte, con sus publicaciones, comisarios, coleccionistas, críticos y visitantes, resultaron un escenario prolífico para una red informal de agentes e instituciones que, a través de la programación de eventos de diversos formatos, instituyeron una mediación activa en la formación crítica de la ciudadanía. El seminario “Nuevos Comportamientos Artísticos”, celebrado en el Instituto Alemán de Madrid a lo largo de 1974, fue uno de estos acontecimientos. Su galería resultó ser pionera en la muestra de prácticas vinculadas al arte y al diseño, que promovían abiertamente su expansión hacia otros campos del conocimiento amparadas en una interpretación local de lo que se bautizó en España como “arte de concepto”.

La acción ‘Encuesta a 24 galerías de Arte de Madrid’ con la que el colectivo multidisciplinar Grup de Treball (GdT) contribuyó en dicho seminario, sirve aquí para ilustrar la activación de esta red de galerías como un ‘contra-proyecto’. Un acto de diseño, apoyándose en la definición que Peter Eisenman hace de la ‘Arquitectura Conceptual’, que trasciende a lo artístico y lo contestatario para ofrecer una alternativa. La exposición de la encuesta y el conjunto de datos que se extraen de ella, acumulan los valores de lenguaje, interfaz, plataforma y medio necesarios para redefinir el marco de relaciones entre sus participantes y conformar en su asociación una comunidad con la capacidad de ser un Museo. Una institución inmaterial, fragmentaria y heterogénea que cuestiona las relaciones convencionales entre el arte, la ciudadanía y el mercado.

In the mid-1970s in Madrid, it's possible to identify a series of experiences that went beyond traditional architectural practice, the established domains of academia and the usual dynamics of editorial and institutional activities. The art galleries, with their publications, curators, collectors, critics and visitors, proved to be a prolific setting for an informal network of agents and institutions that, through programming events of various formats, instituted an active mediation in the critical formation of the citizenry. The seminar “Nuevos Comportamientos Artísticos” (“New Artistic Behaviors”), held at the Madrid's German Institute in 1974, was one of these events. Its gallery proved to be a pioneer in the exhibition of practices linked to art and design, which openly promoted their expansion into other fields of knowledge based on a local interpretation of what was noticed in Spain as “conceptual art”.

The action “Survey of 24 art galleries in Madrid,” was the contribution to the seminar of the multidisciplinary collective Grup de Treball (GdT), and serves here to illustrate the activation of this network of galleries as a ‘counter-project’. An act of design, based on Peter Eisenman's definition of ‘Conceptual Architecture’, that transcends art and controversies to offer an alternative. The exhibition of the survey's answers accumulated the values of language, interface, platform and medium necessary to redefine the framework of relations between its participants. Whose association gathered a community with the capacity to be a Museum: a dematerialized, fragmented and heterogeneous institution that challenged conventional relationship between art, citizenry and the market.

Exposiciones

Conceptual

Galería

Museo

Sistema Expositivo

Exhibitions

Conceptual

Gallery

Museum

Display



Fig. 01.
Fotografía de Simón Marchán Fiz con Wolf Vostell en el ciclo “Nuevos Comportamientos Artísticos”, 1974. Archivo Marchán/Quevedo. Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Reina Sofía.

Durante los meses de febrero y marzo de 1974 tuvo lugar en Madrid y Barcelona el ciclo “Nuevos Comportamientos Artísticos” [Fig. 01], organizado por los institutos alemanes de ambas ciudades con la colaboración de los institutos italiano y británico, el colegio de Arquitectos de Barcelona y la Sala Vinçon. Celebrado primero en Madrid y después en Barcelona por iniciativa del Instituto de Cultura Alemán de Madrid, una de las plataformas culturales más activas de los años setenta en España¹, estuvo comisariado por Simón Marchán Fiz² y fue considerado por la crítica como el acontecimiento artístico más destacado desde los “Encuentros de Pamplona”.

Durante los dos meses que duró el ciclo, se exhibieron un conjunto de prácticas que, vinculadas al arte y al diseño, traspasaban los umbrales de lo que entonces ya se bautizó como una ‘extensión del concepto de arte’ –cuestionando su propia naturaleza y promoviendo una expansión de las mismas– al mismo tiempo que intentaban revelar y transformar las relaciones convencionales entre el arte y las instituciones que lo exponían. Prácticas que resultaron útiles para familiarizar al público español con unas experiencias de tradición reciente en³ los países de procedencia, pero casi inéditas en España. Conscientes de las limitaciones que el contexto español imponía⁴, tanto a nivel cultural como político, a la sensibilidad y desinhibición necesarias para aproximarse al arte conceptual, los comisarios plantearon la participación extranjera como un catalizador que abriera el camino a los debates posteriores, centrados en los artistas, el público y el ‘uso’ de las prácticas conceptuales incipientes en España.

Grup de Treball (GdT) era una de esas recién aparecidas prácticas conceptuales españolas, en torno a la cual se movilizó la labor colectiva de un grupo heterogéneo y multidisciplinar que, con una perspectiva crítica, se interrogaban sobre la práctica artística y la función social del arte. Algunos de sus miembros habían colaborado anteriormente, de una manera más informal, y habían participado⁵ colectivamente, junto al propio Marchán, en la Documenta 5 en Kassel dirigida por Harald Szeemann⁶. Sintonizando con la conflictiva situación general que vivía el país a principios de los años setenta, y con la coincidencia de múltiples crisis históricas, muchos de los miembros se habían sensibilizado por las problemáticas sociopolítico-económicas, y estuvieron en abiertos enfrentamientos con el sistema establecido en el mundo del arte. El ‘arte a la calle’ o el ‘arte para todos’ eran algunas de las proclamas bajo las cuales el grupo empezó a manifestarse y cohesionarse. Y bajo estas divisas se aglutinaron sus miembros que participaron activamente en diferentes acciones, declaraciones e intervenciones, entre la que destaca su contribución al ciclo “Nuevos Comportamientos Artísticos”, titulada “Encuesta a 24 galerías de arte de Madrid”.

La encuesta como lenguaje común

Tal y como apunta Valentín Roma⁷, el relato historiográfico que narra las prácticas conceptuales de los años setenta las define como un lenguaje exclusivamente artístico, ubicando otro tipo de experiencias productivas, como el diseño y la arquitectura, dentro de posiciones secundarias e incluso excéntricas. No obstante, si analizamos el contexto de la época, resulta fácil observar cómo el arranque de los lenguajes conceptuales se produjo de una forma más o menos simultánea y no uniforme en diversas disciplinas, aunque con ciertas raíces comunitarias.

“Parece difícil certificar que sólo fueron los artistas quienes dieron forma a un conjunto de preocupaciones colectivas, mientras el resto de campos creativos se adhirieron de manera subsidiaria y retardadamente. [...] La desmaterialización del objeto, el cuestionamiento del rol individual del artista, las prácticas antagónicas y políticas, las metodologías basadas en el documento o la organización a partir de cédulas de trabajo con miembros de disciplinas diferentes, no fueron un patrimonio exclusivo del arte, al contrario, diría que tanto el diseño como la arquitectura ya habían utilizado estos procedimientos anteriormente”⁸.

1. Rocío Robles, “El Instituto Alemán, espacio de excepción en el último decenio del franquismo”, en *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, n.º 8 (2014), 46-81.

2. Simón Marchán había sido Profesor Encargado de Estética y Composición en la E.T.S. de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid entre 1971 y 1972. Invitado por el Director y Catedrático de la materia, el Prof. Víctor D’Ors, siguiendo la iniciativa tomada por Oriol Bohigas en Barcelona de incorporar a filósofos. A finales de curso, expulsado de la Facultad junto con su compañero del equipo docente, el también filósofo Ignacio Gómez de Liaño, por haber, según sus propias palabras “consentido en clase una suerte de happening erótico-político, ofensivo al Jefe del Estado; asimismo, por ser sospechoso de maniobrar en las tinieblas, reales o imaginarias, de la subversión en algún partido clandestino”. Fue reincorporado en la misma escuela en 1976 como Profesor Adjunto Numerario de Estética y Composición.

3. Para estudiar ejemplos concretos, Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (New York, Praeger Publishers, 1973), págs. 14, 21, 33, 37, 105, 171-2, 186-7, 192, 219, 225, 228.

4. Para una descripción más extensa de las condiciones de represión durante el régimen franquista: Rafael Abella, *La vida cotidiana en España bajo el régimen de Franco* (Barcelona: Arcos Vergara, 1985) y Josep Fontana, *España bajo el franquismo* (Barcelona: Crítica, 1986).

12. Grup de Treball, "ARTE y USO", ponencia presentada en el ciclo Nuevos Comportamientos Artísticos celebrado el Instituto Alemán de Barcelona / por Olga L. Pijuan, Lluís Utrilla, Carlos Pazos y Manuel Trallero, (1973) en *Documentos sobre arte conceptual, 1973-1974: Instituto Alemán de Barcelona*. Texto en castellano. Sig. Biblioteca mncars depósito normal Arch. M/Q C032 175936 CDB. 195943 MNCARS. Archivo Marchán / Quevedo. Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Reina Sofía, Madrid.



Fig. 02. Montaje de las tarjetas de visita recogidas por Grup de Treball en las galerías encuestadas realizado por el autor. Grup de Treball, *Encuesta a 24 galerías de arte de Madrid, 1974*. Medidas diversas. Colección MACBA. Consorcio MACBA. Donación de Grup de Treball. © Grup de Treball

ENCUESTA A 24 GALERIAS DE ARTE DE MADRID
=====

----- ¿En que año abrió la galería?

----- ¿Como definiría la línea de su galería?

----- ¿Cuales son los artistas que exponen en su galería?

----- ¿Con que criterios de selección han escogido estos artistas?

----- ¿Está de acuerdo en que la galería desempeña un papel de intermediario entre el artista y el coleccionista?

----- ¿Esta de acuerdo en que la galería establece y mantiene la plusvalía de la obra de arte?

----- ¿Hasta que punto las galerías influyen en la evolución del arte?

----- ¿Concibe la posibilidad de un contacto artista-coleccionista, sin intermediarios?

----- ¿Admitiría la práctica artística desligada de un valor de cambio?

----- ¿En un contexto como el nuestro, cree posible un arte sin galerías (plusvalía) y sin coleccionistas (especulación)?

----- ¿Ante una transformación real cree que tendría sentido la galería?

----- ¿Es rentable su galería?

INSTITUTO ALEMÁN
DEUTSCHE KULTURINSTITUT
de Madrid
Emp. 16 ABR. 1974
Tgl. Nr. _____
Anl. Nr. _____

GRUP DE TREBALL de Barcelona

NUEVOS COMPORTAMIENTOS ARTÍSTICOS
MADRID - INSTITUTO ALEMÁN - 20 y 21 MARZO 1974

Fig. 03. Grup de Treball, *Encuesta a 24 galerías de arte de Madrid, 1974*. 33 x 21 cm. Colección MACBA. Consorcio MACBA. Donación de Grup de Treball. © Grup de Treball.

5. Un grupo formado por Muntadas, Abad, Benito y Llimós junto a Simón Marchán, participó de forma extraoficial en la Documenta de Kassel. Allí realizaron distintos modos de medir un campo de césped frente al palacio de Fridericianum. Llimós andando, Benito con su cuerpo, mirando, Abad, programando la transformación del espacio de acción, Muntadas poniendo en marcha lo que él llamaba subsentidos y comunicándose con el césped a base de tocarlo, olerlo y comerlo.

6. Simón Marchán es hoy día considerado como uno de los integrantes del Grup de Treball.

7. Valenín Roma, “¿Arte, diseño y arquitectura conceptuales?” *Temas de disseny*. n.º 27 (2011), 13.

8. *Ibid.* 15.

9. Simón Marchán, *Del arte objetual al arte de concepto* (Madrid: Akal, 1986), 252.

10. Grup de Treball. “Propósitos de la Encuesta/ por Carlos Hernández Mor”. 1974. Serie Encuesta a 24 galerías de arte de Madrid, març 1974. Sección 1974. Fondo Grup de Treball. Sig. A.GTR.0161. Colección MACBA. Consorcio MACBA. Donación de Grup de Treball. Barcelona.

11. Se inicia en uno de los eventos más celebrados del colectivo catalán, “l’Informació d’Art Concepte” de Banyoles, entre Feb. y Marzo de 1973. Posteriormente se celebran dos “Informació d’Art” más, la de Tarragona nov 1973, y la de Terrasa, Dic. 1973. El texto de presentación del catálogo, dividido en tres partes (vanguardia y comunicación, artista y obra, tendencias artísticas del sector, será la base de discusión de la ponencia que el GdT prepara para el curso del instituto alemán de cultura. Finalmente llevó por título “Art i Context” y se presentó en “Nuevos Comportamientos Artísticos”. El trabajo que el colectivo llevó a cabo paralelamente fue la “Encuesta a 24 galerías de arte de Madrid”, realizada personalmente por Abad y Selz con A. Mercader.

En la España de mediados de los años setenta, los lenguajes conceptuales proveían de nomenclaturas de trabajo y narrativas a diversas disciplinas con inquietudes de ruptura. El taller, la exposición multidisciplinar, el encuentro o el intercambio informativo no solo fueron metodologías de trabajo características de la época, sino también el reflejo de las condiciones de un circuito alternativo al que acudían indistintamente artistas, arquitectos, diseñadores, dramaturgos o músicos que buscaban soporten los documentos de otras disciplinas para abrir su conciencia a algo exterior⁹.

Movidos por el deseo de contribuir de forma más sustancial y activa a la construcción de una agenda cultural, compartieron la voluntad de una conexión más estrecha con el espíritu de su tiempo. Buscaron diferentes modelos de funcionamiento, introdujeron nuevos conceptos y empezaron a trabajar con herramientas poco habituales, inventadas o prestadas. Esto amplió el espacio de la actividad arquitectónica, diluyendo la autoría clásica, y alejó el proyecto arquitectónico de la forma construida como única resultante. Ello facilitó el desarrollo de formas más adecuadas para una amplia circulación como: exposiciones, encuestas, bases de datos, publicaciones, cuestionarios e informes de investigación, por ejemplo.

La encuesta como plataforma de participación

En lo que podríamos considerar el primer borrador del cuestionario de “Encuesta a 24 galerías de arte de Madrid”, titulado ‘Propósitos de la encuesta’ y redactado en 1973 por otro de sus miembros, Carlos Hernández Mor –como parte del plan de trabajo que el GdT estaba desarrollando en el Instituto Alemán de Barcelona desde octubre de 1973– quedaron enunciados los principios de la práctica conceptual del grupo:

- La voluntad de efectuar una REFLEXIÓN dirigida al análisis de la práctica artística en general y del proceso de trabajo artístico, de su especificidad y de su entorno, es decir, los condicionamientos, connotaciones e implicaciones sociales a diversos niveles de la práctica artística y de los productos que de ella resultan.
- El CUESTIONAMIENTO y contestación de la práctica artística tradicional y del entorno en que se produce y se manifiesta.
- La incidencia SOCIAL, frente a los hábitos establecido.
- La búsqueda de PARTICIPACIÓN ACTIVA en las acciones, investigaciones y actividades en general del espectador tradicional, a fin de sustraerlo del ‘voyeurismo’.
- La exploración de NUEVOS CAMPOS de posibilidades artísticas mediante la EXPERIMENTACIÓN, con la voluntad de no limitarse a las acciones, documentaciones y muestras sino a promover, participar e intervenir, de acuerdo a un criterio selectivo, en debates, polémicas, discusiones y otras manifestaciones que atañen a la práctica¹⁰.

Esta hoja de ruta introdujo un nuevo modelo operacional en el arte español, el “divulgativo-informativo”, con el que el GdT puso en marcha una serie de muestras itinerantes bajo el título de “Informació d’Art”¹¹. Se trató de muestras de firma colectiva que través de un programa de “servicios”, difundían los principios enunciados por el grupo, sobre todo la función social del arte mediante la divulgación.

También suponen un avance en los sistemas expositivos que acabó por hacerse canónico en el conceptual español. Con una pretendida falta de artisticidad y el uso de medios de fácil reproducción, estaba basado en abundante documentación consultable al 100% y servicio de fotocopia in situ, venta de libros y ediciones disponibles ciclostiladas o en *offset*. Las aportaciones de los artistas invitados, el tratamiento especial de la visualización/ representación de los documentos y las informaciones, así como las primeras manifestaciones multimedia transmitían un sentido renovado de la muestra o de la exposición de arte que ponía en el foco el “valor de uso”¹² frente a su valor mercantil. Todo expuesto con un sistema de stands, heredado de ferias comerciales [Fig. 04], que revelaban con ironía la escasez de medios y el carácter de resistencia cultural que tenían estas acciones.



Fig. 04.
Cinquena Universitat
Catalana d'Estiu de
Prada. Secció d'Art
(Quinta Universidad
Catalana de Verano de
Prada. Sección de Arte).
Gelatino-bromuro de
plata sobre papel. 17,5 x
23,8 cm. Grup de Treball.
1973. Colección MNCARS.
Donación de Grup de
Treball, 2009. © Grup de
Treball.

13. Grup de Treball, *Encuesta a 24 galerías de arte de Madrid*, 1974.

14. La situación geográfica, concentrada en un par de barrios céntricos de la ciudad, arroja pistas sobre la posición del mercado del arte dentro del espectro social de la ciudad.

15. Antoni Mercader, Pilar Parcerisas y Valentín Roma, *Grup de Treball*. (Barcelona: MACBA 1999).

16. Brian O'Doherty, *Inside the White Cube, The Ideology of the gallery Space* (Santa Monica, San Francisco: The Lapis Press, 1986). Ed. en castellano: Brian O'Doherty, *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. (Murcia: CENDEAC, 2011).

17. Mary Douglas, *How Institutions Think*. (New York: Syracuse University Press, 1986).

Las “Informació d’Art” del GdT, como variación del modelo tautológico americano, plantean una voluntad política de abrir la comunidad y los códigos del arte contemporáneo al público general a través de su exposición. Su potencia subversiva y su relevancia política se expresaron de formas muy diferentes, pero coincidieron en un punto común: la creación de espacios libres de pensamiento que hicieran posible una producción, de arte y conocimiento, situada al mismo tiempo dentro y más allá de las instancias de represión políticas, sociales y económicas existentes.

La encuesta como medio de información

Precedida por las “Informació d’Art”, la “Encuesta a 24 galerías de arte de Madrid” consistió en un cuestionario de 12 preguntas que se envió a un conjunto galerías de arte de Madrid previamente seleccionadas por su relación con el arte contemporáneo. Una acción que se desarrolló en Madrid durante los días 20 y 21 de marzo de 1974. Aunque firmado por Grup de Treball, fueron Francesc Abad y Dorothee Selz quienes llevaron la iniciativa de la selección y la recolección de las encuestas, con la estrecha colaboración en los envíos y la presentación de Antoni Mercader [Fig. 02].

Iolas Velasco, Ingres, Gavar, Buades, Juana Mordó, Ynguanzo, De Luis, Rayuela, Seiquer, Círculo dos, Columela, Frontera, Redor, Biosca, Kreisler dos, Península, Novart, Aeel, Rottenburg, Lienzo, Skira, Vandrés, Sen y Módena fueron las 24 galerías que recibieron el cuestionario.

Expuesta en un stand en la planta baja del Instituto Alemán durante los dos meses que duró el ciclo “Nuevos Comportamientos Artísticos”, la obra incluía un plano de Madrid en el que unas pegatinas rojas indican la ubicación de las 24 galerías entrevistadas; los cuestionarios respondidos; las tarjetas de visita de las galerías; y una grabación sonora de las entrevistas. En ellas se aprecia como durante los dos días de recolección de las encuestas, a través de cuestiones intencionadamente abiertas e imprecisas del tipo [Fig. 03]: “¿Está de acuerdo en que la galería establece y mantiene el valor de la obra de arte?”, “¿Aceptaría que la práctica artística se desvincula de un valor de cambio?”, “En un contexto como el nuestro, ¿Cree que el arte es posible sin galerías (precios) y sin coleccionistas (especulaciones)?”, “Frente a la transformación real, ¿Crees que la galería tendría sentido?”¹³. En las grabaciones realizadas durante las encuestas, se escucha como Francesc Abad y Dorothee Selz abren una conversación con los galeristas sobre el porqué de algunas preguntas aclarando su significado e invitándoles a meditar sus respuestas.

Como apunta Pilar Parcerisas, esta acción se enmarca dentro del interés del grupo por abrir un debate crítico sobre los canales de distribución del arte, su público¹⁴ y sus mecanismos de valoración, a menudo opacos: “Básicamente, la ideología del Grup de Treball consistió en denunciar la concepción romántica e idealista del arte, el elitismo de sus canales de distribución [...], la mercantilización del arte, y exigir una lectura crítica al espectador”¹⁵.

Es en el segundo punto del decálogo enunciado por Hernández Mor, donde se apunta abiertamente al “cuestionamiento de los entornos en que el arte se produce y se manifiesta”, principalmente representados por el “Cubo Blanco”, el mito expositivo moderno popularizado por Alfred Barr. En este entorno blanco y neutralizado, aparentemente suspendido fuera del tiempo y aislado de las perturbaciones del mundo exterior, el artista y crítico irlandés Brian O’Doherty identificó en su serie de ensayos recopilada bajo el título *Dentro del Cubo Blanco. La ideología del espacio expositivo*¹⁶, un verdadero dispositivo diseñado por el poder disciplinar para la normalización y homogeneización de individuos o entidades completamente dispares. Como añadiría la antropóloga Mary Douglas, esta restricción era aún más eficaz por su casi invisibilidad: la institución es la que hace sentir sus efectos, sin que sea necesario expresarlos o incluso ser consciente de ellos¹⁷.

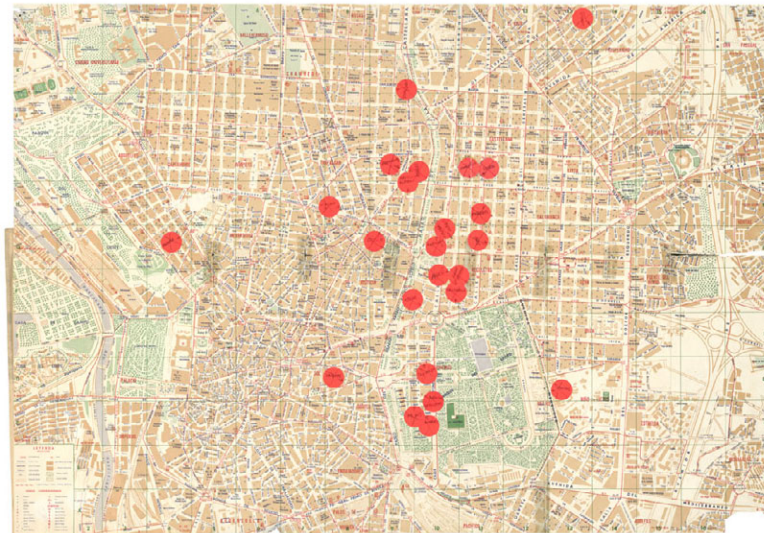


Fig. 05.
Mapa de "Encuesta a 24 galerías de arte de Madrid". Madrid, 1974. Plano de la ciudad de Madrid, documentación diversa sobre papel y fotografías a las sales de plata. Grup de Treball, *Encuesta a 24 galerías de arte de Madrid*, 1974. Colección MACBA. Consorcio MACBA. Donación de Grup de Treball. © Grup de Treball.

18. "Reconfiguring the distribution of the sensible which defines the common of a community, to introduce into it new subjects and objects, to render visible what had not been, and to make heard as speakers those who had been perceived as mere noisy animals," Jacques Rancière, *Aesthetics and Its Discontents* (Malden: Massachusetts, 2009), 24-25.

19. "The museum new conception as an instrument of public instruction envisaged it as, in its new openness, an exemplary space in which the rough and raucous might learn to civilize themselves by modeling their conduct on the middle-class codes of behavior to which museum attendance would expose them" en Tony Bennet, *Birth of the museum: history, theory, politics*, (London: Routledge, 1995), 27.

20. Jorge León y Julia Urabayen, "Heterotopía y capitalismo en arquitectura. La función ideológica de las heterotopías como discurso propio de la disciplina arquitectónica en la era de la gobernanza biopolítica," *Arbor*, vol 193, nº 784, (abril-junio 2017), 4.

En un contexto de represión política, como la España de mediados de los 70, las tácticas esenciales llevadas a cabo por las prácticas conceptuales para la subversión de estos espacios se basaron en lo que Jaques Rancière define como la "reformulación del espacio material y simbólico", es decir, "reconfigurar la distribución de lo sensible que define lo común de una comunidad, para introducir en ella nuevos sujetos y objetos, para hacer visible lo que no había sido, y para hacer oír como hablantes a quienes habían sido percibidos como meros animales ruidosos"¹⁸.

Con este espíritu aparece el formato encuesta como el más operativo para visibilizar, es decir, para conocer y transmitir las opiniones que sustentaban los grupos o individuos del país que practican el llamado arte conceptual, así como los críticos e individuos que de alguna manera conocían estas prácticas. Inicialmente, lo que se pretendía con la encuesta era hacer un análisis orientado a clarificar los diversos aspectos de la práctica y de la teoría del arte conceptual. De este modo, las preguntas y las respuestas formarían un texto colectivo que, de alguna manera, contribuiría a dicha clarificación.

Dado que los recuentos acumulados de las encuestas se publicaron posteriormente en la exposición que acompañó a su ponencia en el ciclo "Nuevos Comportamientos Artísticos", los participantes realizaban, con "Encuesta a 24 galerías de arte de Madrid", un autorretrato colectivo en un proceso participativo y auto-reflexivo. Les invitaron a considerar cuánto tienen en común y en qué se diferencian unos de otros, y a especular sobre cómo, colectivamente, su visión del negocio y sus opiniones se comparan con las de sus colegas. Los datos también ofrecieron a la audiencia del ciclo la oportunidad de reconocer que el arte no se produce, se ve y se comercia en un mundo aparte, sino en un universo social continuo que tiene una presencia concreta en la ciudad.

Con este acto, GdT llevó a cabo un doble propósito: adquirir información de un grupo determinado (los galeristas) e invitar tanto a los encuestados como al espectador artístico a que participe consciente e implícitamente –a tomar posición– en cuestiones relativas al fenómeno artístico como fenómeno social. El medio empleado ya no es tan solo la encuesta, sino el grupo humano determinado –casi siempre muy específico–, el de los galeristas, practicando una actividad determinada, contestar a una encuesta. Con ello se obtiene una nueva información –un nuevo saber– sobre el que reflexionar, y que poder transmitir, para incentivar una conciencia capaz de transformar la actividad individual de cada espacio expositivo en un motor colectivo de divulgación.

La encuesta como forma de resistencia

Según Tony Bennet, en su libro *El Nacimiento del Museo*, "la nueva concepción del museo como instrumento de instrucción pública, lo concibe como un espacio ejemplar en el que los rudos y los ruidosos aprendieran a civilizarse modelando su conducta según los códigos de conducta de la clase media a los que la asistencia al museo les expondría"¹⁹. El museo, en su concepción ilustrada, era un espacio ejemplar y constituyente. Esta era, al menos, la teoría. En la práctica, los museos, y sobre todo las galerías de arte, han sido objeto de apropiación efectiva por parte de las élites sociales, de modo que, en lugar de funcionar como instituciones de homogeneización, como había previsto el pensamiento reformista, han seguido desempeñando un papel importante en la diferenciación entre las clases sociales de élite y las populares.

"Encuesta a 24 galerías de arte de Madrid" subvierte esta dinámica para desmoronar el aura de ejemplaridad de estas instituciones. A través de la exposición de los resultados de su encuesta, el GdT explota el carácter problemático de estas galerías que, al intentar normalizar y homogeneizar a los sujetos, evidencian las diferencias que terminan por configurar unos espacios caracterizados por la yuxtaposición y la simultaneidad de lógicas inconmensurables generando un insospechado potencial de resistencia frente a la norma que se intenta imponer²⁰.

BIBLIOGRAFÍA:

Bennett, Tony. *Birth of the museum: history, theory, politics*. London: Routledge, 1995.

Combalía, Victoria. *La poética de lo neutro: análisis y crítica del arte conceptual*. Barcelona: Anagrama, 1975.

Doucet, Isabelle. *The Practice Turn in Architecture. Brussels after 1968*. Farnham: Ashgate Publishers, 2015.

Doucet, Isabelle. "Counter-Projects and the Postmodern User" en: Kenny Cupers (ed.), *Use Matters: An Alternative History of Architecture*. Londres: Routledge, 2013.

Douglas, Mary. *How Institutions Think*. New York: Syracuse University Press, 1986.

Dressler, Iris y Hans D. Christ. *Subversive Practices. Art under Conditions of Political Repression: 60s-80s / South America / Europe*. Stuttgart: Hatje Cantz, 2010.

Eisenmann, Peter. "Notes on Conceptual Architecture: Towards a definition" *Design Quarterly* 78-79, (1970):1-5.

Eisenman, Peter. "Notes on Conceptual Architecture II A". *Environmental Design Research Association*, Vol 2, (1973): 323.

Eisenman, Peter. "From Object to Relationship: The Casa del Fascio by Terragni," *Casabella*, 344, pp. 38-41, 1970.

Eisenman, Peter. "From Object to Relationship II: Giuseppe Terragni, Casa Giuliani Frigerio," *Perspecta*, nº 13/14, (1971): 36-61.

Jarzombek, Mark. "A Conceptual Introduction to Architecture". *Log*, nº15, (Winter 2009): 16-20.

Last, Nana. "Conceptualism's (Con)quests: On Reconceiving Art and Architecture". *Harvard Design Magazine*, nº19, (Fall 2003/Winter 2004):19-23.

Lippard, Lucy. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. New York: Praeger, 1973.

Lum, Eric. "Conceptual Matter: On Thinking and Making Conceptual Architecture". *Harvard Design Magazine*, nº19, (Fall 2003/Winter 2004):1-6.

Malraux, André. *El Museo Imaginario*. Madrid: Cátedra, 2017.

Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto, 1960-1974*. Madrid: Akal, 1984.

Mercader, Antoni, Parcerisas, y Roma, Valentín. *Grup de Treball*. Barcelona: MACBA, 1999.

O'Doherty, Brian. *Inside the White Cube, The Ideology of the gallery Space*. Santa Monica, San Francisco: The Lapis Press, 1986.

Parcerisas, Pilar. *Conceptualismo(S) poéticos políticos*. Madrid: Akal, 2007.

Queralt, Rosa, y Combalía, Victòria. *El Arte Sucede. El Origen De Las Prácticas Conceptuales En España, 1965-1980*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2005.

Rancière, Jacques. *Aesthetics and Its Discontents*. Malden: Massachussets, 2009.

20. Jorge León y Julia Urabayen, "Heterotopía y capitalismo en arquitectura. La función ideológica de las heterotopías como discurso propio de la disciplina arquitectónica en la era de la gobernanza biopolítica," *Arbor*, vol 193, nº 784, (abril-junio 2017), 4.

21. "Des espaces autres", Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales, 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, nº 5 (octubre 1984).

22. José Lorente, P. "Los nuevos museos de arte moderno y contemporáneo bajo el franquismo," *Artígrama*, nº13 (1998), 313.

23. Isabelle Doucet, "Aesthetics between provocation and production: Counter-Projects," *Oase Journal for Architecture*, #97, (2016), 91-97.

24. Francisco Calvo Serraller, "La política oficial y el arte contemporáneo entre 1980 y 1995," en *Mercado del Arte y Coleccionismos en España (1980-1995)* (Madrid: Cuadernos ICO, 1996), 69

25. "Now if one posits that all physical reality has inherent in it a capacity for an opposite virtual state," Peter Eisenman, "Notes on Conceptual Architecture II A," *Environmental Design Research Association*, vol 2, (1973), 323.

26. André Malraux. *El Museo Imaginario*. (Madrid: Cátedra, 2017), 139.

El proceso se convierte en una tarea de reformulación de las galerías encuestadas en unos 'espacios-otros'²¹, tal y como los define Foucault, óptimos para poder ejercer la práctica de la libertad en el inmovilismo reaccionario de las postrimerías del franquismo²². Lugares que se oponen a todos los demás y que están destinados a borrarlos, compensarlos, neutralizarlos o purificarlos.

Así "Encuesta a 24 galerías de arte de Madrid" encarna lo que Isabelle Doucet define como "contra-proyecto"²³, refiriéndose a las herramientas de resistencia originadas dentro del activismo en la década de los 70, que criticaban una propuesta o situación existente ofreciendo alternativas. El "contra-proyecto" de la exposición de la encuesta es una forma intencionada de visualizar los aspectos problemáticos de los espacios para el comercio del arte, situados principalmente en los barrios de mayor renta de la ciudad de Madrid en un momento, como indica Francisco Calvo Serraller, con una falta generalizada de información de sobre el tema en la sociedad española²⁴. La voluntad de la acción está en crear un espacio útil para el diálogo, que vaya más allá de un acto de protesta, e implique a los ciudadanos en la imaginación del potencial de su ciudad.

La encuesta como concepto

La información derivada de las respuestas, superpuesta con el plano de su ubicación en la ciudad, ilustra un escenario alternativo. Una construcción mental de la relación entre un entorno real (la ciudad de Madrid) y un entorno conceptual (la red de galerías como puntos rojos) [Fig. 05] cuyo factor principal es la actividad del nivel subyacente de relaciones formales que, aún no llevadas a ningún nivel consciente de formulación, no están por ello menos presentes. Estas relaciones existen en lo que Peter Eisenman denomina la estructura profunda, es decir, la capacidad de un determinado despliegue de forma y espacio para sugerir un nivel de información formal que no puede entenderse solo a partir de la señalización de la geometría real, sino que se deriva tanto de las implicaciones espacialmente inherentes a la de la geometría real y de la capacidad del individuo en el espacio para recibir esta información.

Esta estructura profunda no puede modelar la naturaleza del espacio arquitectónico en sí puesto que en arquitectura toda la experiencia del espacio es real y nuestra relación con ella es inicialmente real. Ahora bien, si entendemos que "toda realidad física lleva inherente una capacidad de estado opuesto o virtual"²⁵, debido a la capacidad de ciertas relaciones espaciales de presentar un continuo potencial de lo real a lo virtual, entonces de alguna manera debemos ser capaces de tener en cuenta este factor como generador de un espacio arquitectónico. Precisamente porque el individuo tiene la capacidad no solo de percibir y recorrer realmente el espacio, sino de concebir ese espacio a través de toda la información recibida. De este modo la articulación de esta red heterogénea y fragmentaria de espacios expositivos se presenta como un museo de galerías dispersas, una 'arquitectura conceptual' que muestra una alternativa posible, pero que no aspira a materializarse como forma de salvaguardar su credibilidad política.

La "Encuesta a 24 galerías de arte de Madrid" es así una demostración de la tensión entre la acción política y su articulación estético-conceptual. Provocadora y propositiva no fue sólo un gesto artístico sino un proyecto de diseño crítico con los procesos de mercantilización del arte y el elitismo de sus intervinientes. El resultado es un "museo que es una interrogación"²⁶. Un concepto contrario a la idea moderna de institución que promulga por medio de su arquitectura la noción de especificidad de su colección, en salas conectadas a través de una obvia y aparente secuencialidad que escenifican en su recorrido el constructo canónico temporal que conocemos como historia del arte. El proyecto de "Encuesta a 24 galerías de arte de Madrid" nos lleva, sin embargo, a plantearnos un museo como dispositivo conceptual que permite liberar a las obras del tiempo, en cuanto secuencia lineal cronológica, y de su posición en el conjunto, haciendo posible que todo individuo pueda participar en la escritura de la ficción compartida que llamamos Arte.