

PLEXIGLÁS CONCEPTUAL<sup>1</sup>

El elocuente y polifacético Liam Gillick es una presencia inevitable en el mundo del arte actual. Con poco más de cuarenta años, el artista de origen británico estudió en el Glodsmiths College al mismo tiempo que varios jóvenes artistas británicos, como Damien Hirst y Sarah Lucas. Pero mientras que ellos conseguían acaparar titulares con una obra que reproduce irónicamente antiguas subversiones, Gillick desarrollaba un idioma más enrevesado y neoconceptual. Sus instalaciones se componen de aluminio y pantallas de plexiglás coloreado, con líneas nítidas y colores llamativos que recuerdan a la alta arquitectura vanguardista y a la escultura minimalista al tiempo que también apuntan al diseño corporativo contemporáneo y a los muebles de automontaje. Aunque es más conocido por estas instalaciones, ha trabajado en vídeo, puesto en escena *performances*, renovado espacios públicos y compuesto música.

Gillick es también un escritor prolífico. Ha publicado varios libros, volúmenes cortos que funcionan como textos independientes pero que estaban originalmente pensados para acompañar a obras de arte o exposiciones específicas. Su exposición de 2002 en la Whitechapel Gallery de Londres, por ejemplo, fue acompañada de *Literally No Place*, un texto de ficción que constituye también una intrincada meditación sobre el utopismo. En el libro encontramos un grupo que parte en busca de una comuna perdida, un «lugar semiautónomo y superviviente», pero cuya búsqueda se ve interrumpida por una larga sucesión de relatos, bromas y apartes ensayísticos. Los libros de Gillick tienden a refundir periodos históricos y combinar distintos códigos e intereses profesionales; en *Erasmus is Late* (1995), Erasmus, el hermano de Charles Darwin, comedor de opio y librepensador, llega tarde a una cena organizada por él mismo, vagando por el Londres contemporáneo mientras sus invitados, incluido Robert McNamara, secretario de Defensa estadounidense durante la Guerra de Vietnam, y Masaru Ubuka, cofundador de Sony, lo esperan en Great Marlborough Street. Estos textos complementan las instalaciones de Gillick, concentrán-

---

<sup>1</sup> Liam Gillick, *Proxemics. Selected Writings (1988-2006)*, Zúrich/Dijon, JRP Ringier/Les Presses du réel, 2006, 288 pp.

dose en ambiciones irrealizadas, en experimentos olvidados o abortados, y animando a los espectadores, a medida que recorren sus pantallas multicolores, a considerar la determinación contingente del orden presente y a asistir a aquellos ámbitos y actividades susceptibles de una transformación progresiva. Eso opinan al menos los defensores de Gillick.

Además de los libros, Gillick lleva casi veinte años escribiendo artículos que se publican en catálogos o revistas, sobre una amplia gama de temas: desde las tendencias contemporáneas del arte, el comisariado y la arquitectura, hasta la experiencia de la lectura rápida, el cambio de nombre de empresas y la expansión del «pensamiento de escenario» empresarial. Los artistas-escritores como Gillick son raros en el Reino Unido; la obra escrita ambiciosa de artistas plásticos es mucho más común en Estados Unidos, desde los comentarios teórico-históricos de Robert Motherwell hasta la crítica de Donald Judd, cuyo arte tuvo un efecto formativo en Gillick, y más recientemente los rigurosos y polémicos textos de Andrea Fraser. Pero la trayectoria de Gillick nunca ha estado limitada por un contexto específicamente británico.

Algunos de sus textos más breves se han reunido ahora en *Proxemics*, que abarca el periodo comprendido entre 1988 y 2006. Como Gillick explica en el prefacio, se decidió por este título, que hace referencia al estudio del posicionamiento espacial en las interacciones humanas, «para reflejar el hecho de que la elección de textos se ha basado más en las relaciones que en el intento de proporcionar una visión general». Tal vez por eso haya omitido sus primeros artículos sobre los jóvenes artistas británicos, unas relaciones que presuntamente resultaron menos productivas a medida que la carrera profesional de Gillick se desplegaba.

El libro se divide en tres partes, la primera, «Context», consta de textos de precursores insignes, figuras como Judd y Lawrence Weiner, mientras que la segunda, «Structures», se compone de ensayos sobre temas de actualidad en el arte contemporáneo; la tercera «Proximity», abarca la obra de amigos y colaboradores, artistas como Pierre Huyghe y Philippe Parreno, en piezas que a menudo se extienden sobre áreas de interés común. De los textos sobre amigos y precursores, algunos son ensayos y reseñas, otros son conversaciones transcritas; la mayoría sólo ocupan unas páginas. En las piezas más largas, Gillick tiende a intercalar los comentarios sobre el arte contemporáneo con pasajes sobre las cuestiones y los fenómenos que por lo general han irrumpido en su propia práctica, tales como los modelos utópicos del pasado o las consecuencias de la remodelación urbana.

*Proxemics* es claramente la obra de una mente atractivamente inquieta y, como los libros cortos de Gillick, muestra ocasionales destellos de humor («En un reciente vuelo descubrí [...] que el crucigrama que estaba resolviendo contenía las siguientes soluciones: infierno, vida, aerolínea, pérdida»). El estilo de su prosa es menos atractivo: aunque evita la jerga, consigue combinar un tono académico con una frustrante vaguedad de oráculo, olvidan-

do a menudo ilustrar argumentos al tiempo que por lo general usa expresiones elusivas tales como «un espacio paralelo» o «un conjunto distinto de intereses». Es difícil detectar líneas de desarrollo precisas en el pensamiento de Gillick, aunque la recopilación abarca un periodo de dieciocho años; los cambios en su obra parecen en gran medida laterales, ya que se mueve constantemente de un tema a otro. De cualquier modo, *Proxemics* ofrece intrigantes perspectivas sobre las prioridades y las aspiraciones de un artista para el que el texto es un componente tan crucial de su producción artística.

La recopilación será indudablemente bien recibida por los muchos admiradores de Gillick, pero también la leerán con interés aquellos que han seguido el debate sobre la «estética relacional», así denominada en atención al libro publicado por Nicolas Bourriaud en 1998. Crítico y comisario de exposiciones con base hasta hace poco en el Palais de Tokyo, Bourriaud destacaba a varios artistas que, emergiendo a comienzos de la década de 1990, organizaban comidas, juegos, congresos y otros eventos participativos, iniciando encuentros que fueron, mantenía Bourriaud, la sustancia de su obra. Sostenía que artistas como Rirkrit Tiravanija convocaban las «microutopías», reafirmando el vínculo social y así contrarrestando temporalmente los efectos atomizadores de la modernidad y el control cada vez más fuerte de las formas culturales de masas. En su opinión, el arte «relacional» recuperaba el impulso emancipador de las vanguardias al tiempo que evitaba su *parti pris* teológica.

El pensamiento de Bourriaud ha ejercido en años recientes una poderosa influencia sobre jóvenes artistas y estudiantes de arte, pero no ha carecido de críticos. De hecho, *Relational Aesthetics* ha provocado lo que es, en el mundo del arte, un debate inusualmente urgente y sostenido. La principal crítica es Claire Bishop; en su opinión, Bourriaud confunde las consideraciones estéticas y las políticas, dando a entender en el procedimiento que toda obra verdaderamente relacional es válida y progresista, con independencia de la calidad o de la naturaleza exacta de la implicación del espectador. A continuación sostiene que Bourriaud, al presentar al artista relacional como una especie de anfitrión y la experiencia del espectador como una especie de experiencia cordial, promueve una obra que proyecta una imagen equívocamente armoniosa de los procesos sociales.

Gillick está profundamente involucrado en este debate, que forma una parte crucial del fondo intelectual de muchos de los ensayos incluidos en *Proxemics*. Junto con Bourriaud, Gillick se encontraba entre los fundadores de *Documents sur l'art*, la revista en la que se publicaron originalmente muchos de los artículos de Bourriaud. *Relational Aesthetics* está salpicada de referencias a Gillick, cuya obra también se ha incluido en algunas de las exposiciones de las que Bourriaud ha sido comisario. No es de extrañar que Bishop considere que la obra del artista refleja los preceptos y las trampas del pensamiento de Bourriaud. Gillick ha expuesto o colaborado con muchos de los demás artistas que han recibido el apoyo del crí-

tico, y ha escrito sobre ellos: entre los ensayos de *Proxemics* se incluyen piezas sobre Tiravanija, Parreno y Félix Gonzalez-Torres. Gillick recuerda a Bourriaud cuando, al hablar de Parreno, reflexiona sobre cómo «reconstruir una sensación de comunidad». Como Bourriaud, resalta las ventajas de la colaboración y alerta contra el despliegue de la figura mítica del espíritu creativo singular. Ambos escriben en defensa de un arte que crea o descubre lagunas en el tejido social, operando en áreas todavía no colonizadas que se sitúan entre las prácticas y las disciplinas existentes. Algunos de estos ecos tal vez se deban a la influencia de Gillick sobre Bourriaud, y no al contrario. Está claro, en cualquier caso, que Bourriaud, Gillick y otros de su círculo llevan ya tiempo tratando de estas ideas.

Pero a pesar de las afinidades, los fragmentos en los que Gillick se aparta del pensamiento de Bourriaud son con mucho más reveladores. El artista enfoca el tema de la utopía de modo más variado que el crítico, sin afirmar nunca que esté construyendo la especie de «microutopía» o de «utopía práctica» de la que habla Bourriaud. Gillick es también bastante más escéptico acerca de la interactividad en el arte. También al contrario que Bourriaud, el artista es muy consciente de la capacidad del museo de arte para suavizar y acomodar los gestos abrasivos. Estas diferencias son cruciales. Porque aunque su asociación con Bourriaud ha sido enormemente productiva, *Relational Aesthetics* es, en último término, una mala guía para la obra de Gillick. Bourriaud afirma constantemente que el arte defendido por él produce, en el aquí y el ahora, nuevas formas de sociabilidad. Siempre pone el acento directamente en la concreción, en la presencia, en la inmediatez; en la facilitación y la experiencia del contacto social, no en su representación.

La obra de Gillick, por el contrario, se refiere principalmente a situaciones perdidas e hipotéticas, con recopilación y postergación, con el intercalado de diferentes historias y narraciones. Piezas como el plexiglás de colores y las pantallas de madera que se expusieron en Whitechapel en 2002 se entienden mejor no como espacios para nuevos encuentros sino como imágenes parciales que recuerdan otros momentos y entornos: el decorado de una película de ciencia ficción antigua, el vestíbulo de un complejo de viviendas de estilo vanguardista, una oficina de plano abierto, etcétera. Mientras que Tiravanija, de cuya obra puede pensarse justificadamente que se adapta al modelo de Bourriaud, pide al visitante de la galería que se sumerja en una ocasión colectiva, se siente a comer o disfrute de una sesión de improvisación, Gillick pide al espectador que considere diversos espacios y programas latentes y que se pregunte por las implicaciones ideológicas (a menudo opuestas) de ambos. En general, la dimensión participativa de su obra es puramente nocional.

Gillick es escritor por inclinación pero también, desde la publicación de *Relational Aesthetics*, por necesidad. El Gillick artista necesita que el Gillick escritor proporcione un contexto distinto y más sugerente para la recepción de su obra. En algunos de los artículos incluidos en *Proxemics*,

califica amablemente las tesis fundamentales del pensamiento de Bourriaud, o intenta disociarse de ellas. Gillick y Tiravanija redactaron juntos un artículo que empieza: «Un escenario de trabajo supone la creación de potencial mediante el establecimiento de situaciones que puedan usarse. Otro escenario está arraigado en una investigación de estas posiciones paralelas». Desde el comienzo, los artistas alertan al lector sobre la diferencia entre la obra de Tiravanija, que impone la participación o el uso y lleva consigo una carga utópica implícita («la creación de potencial»), y la de Gillick, que aborda el pensamiento utópico pero adopta una perspectiva histórica y una cierta distancia crítica.

En una respuesta airada, Gillick acusa a Claire Bishop de haber sido periodista de prensa amarilla y la reprende por varios errores fácticos que, aunque lamentables, no llegan a invalidar su argumento. También le reprocha el trato que da a Bourriaud, pero después él mismo rechaza *Relational Aesthetics* en un esfuerzo por defender su propia práctica. Esto es revelador. Sean cuales sean sus errores, el libro de Bourriaud propone una estética de la presencia y, en el contexto actual, eso lo vuelve absorbente, estrafalario incluso. Dado lo fundamental que es la mediación en el arte de los pasados cuarenta años, el argumento de Bourriaud, en apariencia sintonizado con un vitalismo moderno y no con un posmodernismo reciclador y recombinante, es quijotesco. Pero lo que lo hace atractivo es precisamente lo que lo descarta como glosa útil sobre la obra de Gillick, que no puede prescindir de la representación y exige una proyección imaginativa en lugar de la interacción cara a cara. Al final, el choque del artista con Bishop es menos significativo que sus desacuerdos en gran medida no reconocidos con Bourriaud.

Gillick hace agudas aportaciones al debate sobre la estética relacional, pero su respuesta a Bishop no le favorece. Otros artículos de *Proxemics* son más atractivos. «Statements for a Lecture on Conceptual Art» [Notas para una conferencia sobre arte conceptual], por ejemplo, despliega un seco humor a modo de proyectil:

28. A los artistas conceptuales les gustaba hacer listas.
29. El arte conceptual se basa en la interacción social.
30. El arte conceptual no alcanza los precios más elevados en las subastas.

También incluye una conmovedora necrológica de Félix Gonzalez-Torres, fallecido en 1996, y cuyo mejor trabajo Gillick considera «arraigado en un compromiso con la idea de que el arte tiene la obligación de superar lo banal, lo desinteresado y lo dislocado».

Intrigantemente, algunos de los mejores artículos incluidos en el libro tratan de artistas que poca o ninguna conexión tienen con la estética relacional. Dada la resistencia que suele mostrar hacia el arte políticamente enér-

gico o, como él diría, el arte «didáctico», su entusiasmo por Barbara Kruger es inesperado; pero su artículo sobre la obra de esta artista es comprensivo y de buen juicio. Escribe con más tolerancia sobre el primer empleo de Kruger en Condé Nast que sobre el de Bishop en el *Evening Standard*, conjeturando que la experiencia tal vez la haya radicalizado. Después habla de programas televisivos como *Happy Days* y *The Twilight Zone* y explica que la obra provocativa de Kruger en la década de 1970 estaba envuelta en nostalgia por la de 1950, una nostalgia específica de la década de 1970, cuida él de señalar.

Gillick muestra la misma perspicacia ante la influencia de la nostalgia en un artículo sobre Cerith Wyn Evans. Hace una referencia a Paul Weller y a Pier Paolo Pasolini para hallar rastros del tedio y el anhelo adolescentes en la obra del artista, calificando con habilidad una obra de «pasión que confluye con el juego de palabras, la frustración y la anticipación encerrados en un altercado con el seco ingenio de una expresión latina». Gillick está más centrado en ensayos como éstos, en los que se explaya sobre la obra de un solo artista, recorriendo alusivamente los principales intereses de éste y llenando el entorno cultural. A menudo encuentra sugerentes paralelos en la cultura de masas, escribiendo con especial talento sobre el cine y la música populares.

El tema de la regeneración urbana parece haberse convertido cada vez más en un elemento fundamental de la obra de Gillick. Por lo general desprecia la anexión de espacio público a los intereses privados y la expansión de los espacios «semipúblicos, semiprivados». En un texto sobre Jorge Pardo, por ejemplo, escribe de manera interesante sobre la invasión de los nuevos desarrollos corporativos en los pasos peatonales que rodean el Barbican de Londres, y se refiere con aprobación a la obra de Dan Graham sobre el ascenso del atrio en los bloques de oficinas de Nueva York durante las décadas de 1970 y 1980. Señalando que estos atrios usurpan espacio público, los describe como «verdaderos ámbitos de batalla ideológica, la tierra de nadie entre el control y el crecimiento urbano a medias improvisado».

Pero en otras partes medita sobre las oportunidades que el remodelamiento ofrece a los artistas, a quienes por lo general se les invita a cooperar con los arquitectos para renovar espacios y edificios. El propio Gillick ha aceptado encargos de ese tipo, rediseñando la iluminación de un paso de peatones cubierto para la British Land Company, un fondo de inversión inmobiliario, y diseñando una marquesina decorativa para el Ministerio del Interior británico. En *Proxemics*, celebra la obra de Pardo, cuyas lámparas de elegante ejecución y otros elementos decorativos de interior apoyan con eficacia los valores –cultivo del gusto, primacía del interior y de lo privado– que Gillick aparentemente había censurado antes en el mismo ensayo. Gillick, que es también responsable de la elegante decoración a rayas de la cafetería de Whitechapel Gallery, es indiferente por completo a críticas del diseño como las avanzadas por Hal Foster, que considera la ac-

tual «inflación del diseño» un catalizador para la mercantilización de nuevas áreas de experiencia: para el hundimiento de las decisiones vitales en el estilo de vida. La ceguera de Gillick a este punto de vista no encaja bien con su actitud crítica hacia el poder del promotor inmobiliario y a la erosión del espacio público.

De hecho, aunque escribe bien sobre la obra de otros, Gillick tiende a ser menos incisivo cuando aborda sus propios intereses duraderos como artista: el utopismo y la remodelación urbana, por ejemplo; y en esto sus ensayos van a la par que su arte. Sus instalaciones hacen referencia a los puntales utópicos de la arquitectura y el diseño modernos y su impacto en la vivienda pública de posguerra, y en *Literally No Place* habla de formas de organización social que pudieran fomentar nuevas libertades personales y colectivas. Pero las instalaciones también insinúan la supervivencia en el diseño y en la arquitectura empresariales de un idioma vanguardista desalojado, y la cháchara sobre la vida comunal en *Literally No Place* está revestida de indicios de peligro y decepción. En cualquier caso, en *Proxemics* Gillick hace todo lo posible por distanciarse de los artistas que ironizan sobre el utopismo de las vanguardias. ¿Dónde lo sitúa esto a él?

En el último artículo de *Proxemics*, escrito mientras preparaba la exposición «Utopia Station» en la Bienal de Venecia de 2003, cuestiona la continua importancia del pensamiento utópico radical y los motivos de aquellos artistas que persisten en abordarlo, indicando que prefiere «el desarrollo de intereses múltiples» –sean los que sean– y termina con un llamamiento a una estructura de exposición en cierto sentido utópica. Los mismos giros y reservas se perciben en todo el libro, con sus constantes referencias al «potencial», las «posibilidades» y las «alternativas». En último término, la actitud de Gillick hacia el utopismo es tan cauta que no hay modo de separarla de una renuncia ajetreada y locuaz. Las persistentes dudas y la aversión a las formulaciones reduccionistas contribuyen en ocasiones a que Gillick escriba de modo matizado sobre otros artistas y sobre las cuestiones que acechan su propia obra. Pero en *Proxemics* esas dudas y ambigüedades resultan en gran medida paralizadoras, ya que el autor pasa repetidamente de posiciones radicales a posiciones exploratorias. El libro concluye con una cita de Adorno, cuya actitud inflexible Gillick haría bien en imitar tanto en su práctica artística como en sus escritos: «el pensamiento es de hecho y ante todo la fuerza de la resistencia, y sólo con gran esfuerzo se aleja de la resistencia».