

In English below

## **Sobre la diferencia**

David G. Torres

En una conferencia en la que Antonio Ortega reflexionaba sobre cómo la adolescencia se ha convertido en un tema del arte actual y en la que él quería incidir en lo que implica en tanto que actitud ante el trabajo en arte, propuso una especie de juego a la audiencia. Se trataba de que durante unos segundos pensasen en un artista célebre, lo despojasen de su celebridad y fama, lo convirtiesen momentáneamente en un artista sin éxito y lo imaginasen un domingo por la tarde en casa de sus padres cuando, después de la comida, tomando café, les explica sus últimos proyectos artísticos...

Más tarde, Antonio Ortega aclaraba que el artista en el que él había pensado era Joseph Beuys. Joseph Beuys recogiendo en una bandeja coágulos de grasa enganchados en las paredes del comedor de papá y mamá Beuys, mientras les explica la importancia de la grasa y sus valores metafóricos como un material orgánico que se transforma y nos protege...

En realidad cualquier ejemplo podía ser bueno: Yves Klein vaciando su habitación y vendiendo a sus padres esas porciones de inmaterialidad como gran excusa para obtener una paga semanal; o el mismo Antonio Ortega cuidando a una gallina en su propia casa, a veces celebrando con ella el nuevo año, otras acunándola y en general adaptándola a su propia domesticidad. Sólo que en este caso la experiencia fue estrictamente esa; una experiencia de la que sólo quedan algunos rastros documentales en vídeos y fotografías del proyecto "Rufina" (1996/7). Y también podríamos pensar en Marcel Duchamp colgando un urinario sobre la puerta de su casa. Claro que aquí el ejemplo también es real: Duchamp tenía una reproducción del urinario sobre una de las puertas de su apartamento en Nueva York.

Tal vez el ejemplo de Joseph Beuys puede parecer límite, e incluso algunos podrán pensar que ese ejemplo así planteado es peligroso porque tras él pueden escurrirse argumentos reaccionarios. Al fin y al cabo, Beuys parece quedar en ridículo, y con él buena parte del arte contemporáneo. A no ser que seamos capaces de creerlo hasta el fondo: de creer verdaderamente que esa grasa aun siendo idéntica en la forma a cualquier otra grasa es diferente de toda la otra grasa del mundo; que el vacío que vendía Yves Klein vale su peso en oro; que la gallina de Antonio Ortega nos está explicando algo sobre nosotros que no explica ninguna otra gallina; y que el urinario de Marcel Duchamp, aun siendo un vulgar urinario y aun pudiéndolo comprar en cualquier fábrica, desde el momento en el que pensamos en él como una reproducción más del de Duchamp es sin ninguna duda diferente. En fin, a no ser que seamos capaces de asumir cierta condición naíf como un "a priori" básico para poder trabajar, ver o pensar el arte contemporáneo.

No se trata de otra cosa que de realizar un acto básico de rebeldía: aboler la frontera entre realidad y ficción. En el transcurso de ese acto, en el que caen desesperadamente personajes literarios como El Quijote, predispuesto a creer que un molino de viento es en realidad un gigante acechante, Pierre Bourdieu en "Las reglas del arte" habla de un comportamiento adolescente que caracteriza a personajes literarios como El Quijote o el Frederic Moreau de la

“Educación Sentimental” de Flaubert, que se toman la ficción en serio porque no pueden tomarse en serio la realidad, que viven en una especie de estado adolescente porque la ficcionalizan.

La llamemos como la llamemos, esa condición naïf es la que nos permite ver la diferencia, sobrepasar un pensamiento simple que se contenta con ver y no quiere pensar más allá, que se contenta con descartar esas experiencias con gallinas, grasa, el vacío o un urinario, por vanas e indiferentes quedándose sólo en la superficie. Esa condición naïf es la que nos permite creer en la diferencia entre objetos idénticos, entre la realidad plana y la realidad señalada o entrecomillada; sólo ella nos asegura que existe un contenido sobre el que pensar. Al final se trata de una cuestión de fe, de fe en el arte. Porque frente a cualquiera de los trabajos que he citado se nos presentan tres opciones: ser un mecanicista radical para el que es imposible creer que existe la diferencia entre cosas idénticas; ser un cínico y, a pesar de no creer en la diferencia, jugar un juego que parece ser rentable; o creer en la posibilidad de que sí existe esa diferencia y que sí es fundamental e imprescindible, no sólo artísticamente, sino vitalmente.

Estoy persuadido de que esa condición naïf es indispensable para poder trabajar, ver y pensar en arte porque nos hace tener fe en él, porque nos permite creer, como dice Antonio Ortega, que merece la pena seguir en ello. Sin embargo, términos como “naïf”, “fe” y “creer” parecen estar vetados en los discursos sobre arte contemporáneo, seguramente porque son los que se han utilizado para justificar distintos retornos a la expresión y el subjetivismo. Pero antes al contrario, a mi parecer, son términos que asumidos fuerzan a definiciones estrictas del trabajo en arte. Precisamente si aceptar nuestra condición naïf nos libra del cinismo, ese que se ejemplifica en el todo vale porque parece ser que todo vale, también nos obliga a seguir las apuestas hasta el extremo, a creer no en la expresión sino en el contenido, a creer no en el gesto sino en la diferencia. En el caso de Antonio Ortega esa creencia y esa fe le impele a ser estricto con su obra, es decir a no permitirse coartadas formales, a evitar que se cuele cualquier intento de fascinación formal que no esté justificado por el contenido, a no justificar su práctica artística por una diferencia de forma sino por una diferencia de contenido. Para expresarlo metafóricamente, a ser duchampiano al extremo.

Boris Groys también ha tomado el ejemplo del urinario de Marcel Duchamp para hablar de lo que significa esa diferencia de contenido: de cómo el arte contemporáneo se ha cimentado sobre ella desde el momento en el que ha mostrado cómo la diferencia entre un urinario y el mismo urinario es de orden conceptual; es una diferencia de esencia y no de apariencia; una diferencia ontológica. Lo que Marcel Duchamp provocaba con el ready made era un desplazamiento de orden lingüístico: el mismo objeto en un lugar distinto, desplazado de su lugar original, cambia de significado. Ese nuevo significado para un objeto antiguo es lo que lo define como obra de arte, lo que le permite diferenciarse como objeto que analiza la realidad, que nos enseña a cuestionarla o, rememorando las palabras de Julian Barnes en “el loro de Flaubert” pensando en la obra del escritor francés: “enseña a mirar cara a cara a la verdad y a no parpadear ante las consecuencias; enseña a dormir sobre la almohada de la duda; enseña a diseccionar las partes constitutivas de la realidad y a observar que la Naturaleza es siempre una mezcla de géneros...”

Pero Boris Groys va más allá. Al margen de que Marcel Duchamp tuviese el urinario también expuesto en su casa, lo que certifica la diferencia es que está expuesto en un museo, que en cualquier caso es un objeto que pertenece al mundo del arte. De ello se deducen dos efectos consecutivos. El primero: mientras las diferencias de forma son previsibles (a un nuevo modelo de coche le sigue otro más novedoso), las diferencias de contenido no. Así que precisamente el hecho de que el urinario sea idéntico a otros muchos es lo que certifica su novedad. Y el segundo efecto: el hecho de ser un objeto dentro del mundo del arte, en un museo, y que lo es debido a su novedad, implica que la novedad es un elemento fundamental en el discurso artístico. Sólo que no estamos hablando de novedad de formas, sino de contenidos, para los que la referencia de aquello que ya pertenece al mundo del arte es ineludible. Boris Groys desmonta el discurso posmoderno según el cual sólo nos quedaba la posibilidad de la repetición y, al contrario, afirma que lo nuevo sigue siendo un handicap discursivo en arte: frente al cinismo defiende la necesidad de creer en la diferencia. Y no es extraño pensar que la novedad sea un handicap en arte, ni tan sólo es algo peculiar del arte: sino que toda actividad discursiva, e incluso cualquier actividad humana, está marcada y determinada por un antes y un después, por la conciencia de lo sucedido, pensado o hecho que condiciona cualquier nueva respuesta.

En su diagnóstico del arte actual, Groys observa que precisamente esa diferencia que califica la novedad en arte está sucediendo hoy al introducir en el contexto del arte la propia realidad cotidiana o, a la inversa, al poner el mundo entre comillas, indiferenciando la propia vida de la vida como obra, lo que provoca “una duda infinita sobre la naturaleza de las cosas”.

En los años setenta la proposición de que arte y vida están o deben estar ligados era llevada al extremo en su versión más tremenda, es decir, a través de la auto-lesión del artista, coqueteando con los límites físicos y la muerte... Sorprendentemente el diagnóstico de Boris Groys sobre el arte actual tiene mucho que ver con esa unión entre arte y vida, sólo que ahora interpretada desde el otro extremo.

Entre 1994 y 1998 diferentes trabajos de Antonio Ortega tenían que ver con lo que entonces calificaba como “arte doméstico”: trasladar la unión entre arte y vida al propio entorno doméstico. Para explicarlo metafóricamente: si algunos artistas de los años setenta habían intentado elevar el arte hasta los límites de la vida, Antonio Ortega bajaba al arte hasta la vida, hasta el otro límite, más simple, cotidiano y doméstico. Así, la convivencia cotidiana con una gallina en su casa ponía a prueba la capacidad de adaptación de ese animal a los usos domésticos. Pero evidentemente, si creemos en la diferencia, “Rufina” no es sólo un proyecto de convivencia y experimentación con un animal de granja en un entorno doméstico, sino que implica una reflexión sobre los comportamientos condicionados y aprendidos, no ya sólo de los animales sino también de los humanos.

Pero ¿qué sucede cuando ya no es ni tan sólo la realidad cotidiana la que entra en los museos, sino que es la misma realidad cotidiana de una exposición la que se constituye como objeto de exposición?

Básicamente, en eso consiste el proyecto “Antonio Ortega & The Contestans” (2002); en llevar el propio contexto del arte al contexto del arte, hacer una exposición con él. “Antonio Ortega & The Contestans” es una exposición individual de Antonio Ortega, cuya obra consiste en desarrollar un proyecto

conjunto de exposición con cinco artistas recién licenciados en Bellas Artes de Barcelona, en la que cada uno de los seis presentan trabajos distintos. Albert Tarès, Mireia Guzmán, Rubén Martínez, Jonathan Millán, Esther Badia y el propio Antonio Ortega desarrollaron durante seis meses el proyecto de exposición basado en una idea democrática: a cada uno le corresponden las mismas condiciones de producción adaptadas al propio proyecto personal para la exposición y a cada uno le corresponde el mismo espacio de catálogo; todo se discute y se negocia en una mesa de trabajo.

En apariencia, lo que ha hecho Antonio Ortega es ceder “generosamente” su espacio de exposición individual a otros cinco jóvenes artistas dándoles la oportunidad de exponer con él en Londres.

Sin embargo, si seguimos pensando en la diferencia, si somos lo suficientemente inocentes para no creer lo que vemos, sino que intentamos pensar más allá, nos pondremos sobre la sospecha de que tras “Antonio Ortega & The Contestans” sucede algo, que esa exposición de artistas es diferente de cualquier otra exposición de artistas, porque siendo colectiva es individual, porque se ha producido el mismo desplazamiento que provocaba el urinario pero esta vez dentro del mismo arte, de tal forma que el museo es un objeto expuesto en el museo, que por lo tanto es idéntico, pero que tiene que ser necesariamente diferente. En otras palabras: si Marcel Duchamp cogía un objeto de la realidad y lo desplazaba de lugar, cambiando su contexto, hasta las salas de un museo; si Boris Groys deduce que una de las estrategias del arte actual consiste en llevar el museo hasta la vida ordinaria; y si una escultura de Lawrence Weiner consistió simplemente en dar martillazos a un cubo de piedra hasta desplazarlo unos centímetros; Antonio Ortega ha realizado un gesto comparable a levantar una exposición entera y volverla dejar en el mismo sitio. O recuperando de la memoria a modo de ejemplos gráficos dos de sus obras primerizas: es el mismo gesto que arrugar un trozo de alambre para, más tarde, devolverlo a su posición original, obteniendo finalmente un alambre estirado; o parecido a inyectar colorante verde a una planta, evidentemente, verde.

“Antonio Ortega & The Contestans” siendo idéntica a cualquier otra exposición es diferente. De tal forma que no puede consistir sólo en querer ser generoso y hacer una exposición con artistas jóvenes, en ofrecerles su plataforma en el colmo del *buenrollismo*. Ese entrecomillado de toda la exposición nos pone bajo la sospecha de tener que ser quisquillosos.

Hay un contenido implícito que va más allá del contenido de cada una de las piezas de los seis artistas por separado y en el que se ponen en evidencia las estrategias jerárquicas que se dan en la realización de una exposición y el papel predeterminado que jugamos cada uno. No en vano la exposición se titula como se titula: son Antonio Ortega y sus cinco concursantes; el artista que actúa como comisario, que, al mismo tiempo, frente a los otros es el que más recorrido profesional tiene y por lo tanto ejerce de maestro que condiciona la lectura de los otros trabajos; la aparente generosidad con artistas más jóvenes también hace que, esos artistas, vengan a ratificar el trabajo del más adulto, mostrando que su compromiso con la contemporaneidad es extremo... En definitiva en el arte, como en la vida, se dan una serie de condiciones jerárquicas asumidas en las que cada uno jugamos un rol determinado; condiciones que camuflamos bajo nociones como la generosidad.

Cuando en 1999 Antonio Ortega apadrinó en Londres a la simpática cerdita Lucy, subvencionándole una agradable vida en una granja de las afueras de la ciudad ("Lucy", 2000), y al mismo tiempo dio de comer sus propios vómitos a unos pájaros en el "rear garden" de su apartamento ("Registro de bondad", 1999), no hacía más que poner en evidencia y cuestionar las condiciones de la generosidad: cómo somos generosos y cómo pensamos la generosidad. Brevemente: Lucy tenía un entorno condicionado con horarios y comidas prefijados, mientras que los pájaros habían comido aquello que quisieron, cuando ellos quisieron. Por otra parte, Antonio Ortega sólo había tenido que pagar una suma de dinero procedente de la producción de su exposición en la Fundació "La Caixa" de Barcelona, es decir, dinero que ni tan siquiera era suyo, y despreocuparse de Lucy; mientras que para dar de comer a los pájaros había tenido que sufrir vomitando frente a la taza del retrete durante doce minutos. En definitiva, lo que este proyecto pone en evidencia son nuestros prejuicios a la hora de pensar en la generosidad, preguntándose en base a qué somos generosos: en base a nuestra satisfacción o la de los otros.

En "Antonio Ortega & The Contestans" los actores del proyecto, esos participantes, no son simples actores, no son comparables a ninguno de los elementos con los que Antonio Ortega ha trabajado anteriormente, porque ellos son asimismo artistas. Evidentemente, ese poner entre comillas la exposición entera, que es en lo que consiste básicamente el proyecto, genera preguntas sobre el proceso mismo de realización de una exposición, sobre las condiciones jerárquicas y de dependencia mutua que se trazan no sólo en el ámbito del arte sino en la vida en general, sobre cómo se producen procesos de asimilación y de adaptación. En otras palabras, hay un contenido implícito a todo el proyecto y, al mismo tiempo, cada uno de los proyectos de los contestans es un proyecto en sí, la obra de un artista que desde el principio de la aventura conocía las reglas del juego. De un juego en el que cada uno era consciente de que su obra, su particular entrecomillado el mundo, se ponía al servicio o simplemente formaba parte de un entrecomillado mayor. Si entre otras cosas con "Antonio Ortega & The Contestans" se proponía una vez más hacer un análisis de las conductas, lo que estaba en juego era la conducta de cada participante consciente de que sólo era un participante, su capacidad para asimilar las reglas del juego... pero ¿acaso no sucede siempre así?

Antonio Ortega simplemente pone las reglas del juego, no hay coartada formal previa; su particular entrecomillado del mundo, el gesto de levantar toda la exposición y dejarla en el mismo lugar, es estricto. Más allá de los resultados de la partida, lo importante es que el juego funcione.

Y quizá lo que, finalmente, está en juego es la fe de todos los contestans en el proyecto global. Y ya estamos de vuelta otra vez con la fe.

"The true artist helps the world by revealing mystic truths": Bruce Nauman decía de esta famosa pieza en la que la frase aparece escrita en una espiral de neón, que cada vez que la leía le provocaba risa, que la encontraba absolutamente ingenua, pero que al mismo tiempo no podía evitar creer en ella, creer que es cierta. Sintomáticamente, Nauman daba justo en la diana. El mero hecho de tomar en consideración la frase abre un hueco a la duda. Esa misma duda que Boris Groys citaba al hablar de la diferencia y que se expandía generando una "duda infinita sobre la naturaleza de las cosas". Bruce Nauman nos pone sobre la pista de que quizá no se trata tanto de que hayamos conseguido solucionar intelectualmente esa diferencia entre objetos idénticos, esa diferencia sólo

asumible desde una actitud naïf que deviene necesaria artística y vitalmente, no es tanto que tengamos una seguridad absoluta en la grasa de Joseph Beuys, como que quizá lo que subraya Bruce Nauman es el hecho de que aún dudamos. Porque dudamos al enfrentarnos a un urinario que no es un urinario, a grasa que no es sólo grasa, al vacío que es mucho más que vacío o a una exposición colectiva que es una exposición individual, y en esa duda algo de la realidad se resquebraja bajo nuestros pies, porque es hacia nuestra propia realidad hacia dónde se expande esa duda.

Sólo una tremenda confusión, un tremendo error de interpretación, podría haber hecho pensar que reflexionar sobre la diferencia conduciría a un discurso autoreferencial sobre el propio arte, igual que era una confusión interpretar que términos como fe y naïf podían tener que ver con la expresión y el subjetivismo. Todo lo contrario, lo que esbozan estos términos es una definición política de la obra de arte.

Cuando antes citaba a Julian Barnes escribiendo eso de que “Flaubert nos enseña a mirar cara a cara a la verdad y a no parpadear ante las consecuencias; enseña a dormir sobre la almohada de la duda; enseña a diseccionar las partes constitutivas de la realidad y a observar que la Naturaleza es siempre una mezcla de géneros...” simplemente rescataba esa cita de su libro sin aludir al contexto específico de la obra de Flaubert. Pero tal vez ahora convendría recordar que el escritor francés fue un perfeccionista de la lengua, que se concentró en el estilo de la escritura literaria, repasando meticulosamente cada página; que en sus libros retrató la realidad de una mujer de provincias o que reprodujo con precisión cirujana las más pequeñas circunstancias, usos, modos de vida y objetos de la sociedad francesa del siglo XIX. Y que sin embargo, ese escritor realista y formalista, fue juzgado por irreverente y blasfemo. Quizá porque en su entrecomillado del mundo, en ese desplazamiento que toda escritura provoca, surgía la diferencia. Simplemente no era necesaria la denuncia explícita de los valores convencionales de la época para devastarlos, sino que bastaba con mostrar las reglas del juego: resquebrajar el suelo de la realidad por medio de la duda que impone pensar desde la diferencia.

Evidentemente que ahí el verdadero afectado, el verdadero protagonista, no son tanto los valores e instituciones de una época, de cualquiera, la de Flaubert o la nuestra, como sus actores. El suelo que se resquebraja, la realidad y los valores que se ponen en cuestión son los del lector o del espectador. Es él quien juzga la conveniencia o no de una dieta a base de vómitos, quien juzga su generosidad o mezquindad. Es él quien pone en duda sus propios prejuicios respecto a la generosidad, es sobre él sobre quien recae la duda al considerar las condiciones jerárquicas en las que se dan los comportamientos humanos. Al creer en la diferencia o al asumir la posibilidad de la duda nos ponemos sobre la pista de que el sufrimiento al que Antonio Ortega somete a una planta en “Registro de ahilamiento” (1996) al obligarla a crecer atenazada por un largo tubo de cartulina, obligada a desarrollar un largo tallo tan dependiente del tubo que cuando se le sustrae cae fulminada, tiene que ver más con nuestras propias dependencias y sumisiones que con las de las plantas.

Lo que asegura la creencia en la diferencia es la necesidad de escarbar en esa duda. Si lo que pone en juego la diferencia es la definición de la práctica artística en cuanto tal, en cuanto artística por el entrecomillado que hace, lo

que se desvela es la importancia del contenido, su valor personal, cuestionador, etc., impregnado en su condición de objeto artístico.

En el video de Antonio Ortega "Determinación de personaje" (2000) un artista y un comisario interpretan y repiten con precisión un *gag* televisivo de dos cómicos españoles. Es decir, el vídeo, como la "Boîte Brillo" de Andy Warhol, es la repetición exacta de un objeto que ya existe y, al igual que ésta, provoca un desplazamiento semejante al urinario. Sin embargo la diferencia entre el *gag* de los cómicos y el del artista y el comisario interpretándolos hace que el tono humorístico de la actuación, estando en primer plano de la visión, pase a un segundo plano en el orden del contenido. La pregunta que plantea el vídeo es por qué razón esas dos personas interpretan a esos dos cómicos, por qué están predeterminados a ser cada uno de ellos un personaje concreto y no el otro: ¿por la altura?, ¿por la inteligencia?, ¿por la cantidad de pelo?. Lo que desvela en última instancia es la predeterminación física de la que dependemos. Algo semejante a lo que le sucede al protagonista de "Las partículas elementales" de Michel Houellebecq cuando declara: "Disfrazarme de marginal no me serviría de nada: no soy lo bastante joven ni lo bastante guapo ni lo bastante *cool*. Se me cae el pelo, tengo tendencia a engordar (...) En una palabra no soy lo bastante natural, es decir, lo bastante *animal*, y eso es una tara irremediable; haga lo que haga, diga lo que diga, compre lo que compre, nunca conseguiré superar esa desventaja, porque tiene toda la fuerza de una desventaja *natural*". En fin, ese personaje tiene la misma poca credibilidad como marginal que Antonio Ortega tocando la guitarra con un grupo hard-rock en el vídeo "Manifest destinys" (2001).

Tras el extraño crecimiento de plantas, las dietas indicadas y las forzadas, comisarios y artistas haciendo de cómicos o los contestans de una exposición: Acaso lo que se está poniendo en duda no es la misma idea de que pueda existir un estado natural, libre y no determinado por las condiciones en las que pensamos la generosidad, por presupuestos jerárquicos asumidos o por las reglas del juego en arte.

Pensando en las posibilidades de definición política de la obra de arte, por aquí pasa, en términos existenciales, una definición de su eficacia política. Una eficacia, no tanto basada en la denuncia institucional, como en lo personal; cuya voluntad no es tanto tranquilizar las conciencias como removerlas.

Cuando Bruce Nauman ofrece esa especie de no-explicación de su pieza "The true artist helps the world by revealing mystic truths" en la que la única solución que nos brinda es dudar sobre la veracidad del enunciado, lo que hace de alguna manera es dar una vuelta más, en este caso figurada, a la propia espiral de la frase en neón: quizá si hay alguna verdad mística que revelar es que no hay una verdad mística, que nos mantendremos enganchados a esa espiral de duda infinita entre creer y descreer.

Esa duda es la que carga por definición a una práctica artística de eficacia política, y es la que define la existencia de la obra en el filo de una navaja: entre una exposición que es individual y colectiva a la vez; en un movimiento de equilibrio entre lo ridículo y lo sublime, entre nuestra condición naïf y la necesidad de darle una trascendencia.

Como una suerte de vuelta más en la espiral del proyecto "Antonio Ortega & The contestans", Antonio Ortega es también un Contestant que presenta el vídeo "Aprehensión y esoterismo" (2002): una entrevista al también artista Pere Lluís Plà Buxó; un artista peculiar, de aspecto daliniano, conocido por sus

performances y que ahora escribe poemas y pinta cuadros de una especie de realismo trascendente. En la entrevista, Pere Lluís Plà Buxó habla de su obsesión por la salud física y de cómo ésta depende de la psique. En un tono entre iluminado y humilde, en ocasiones hermético, explica que, según él, una psique sana es aquella que está abierta a experimentar, que por lo tanto parte de una conciencia de la propia ignorancia. Esa ignorancia es motor de la creación, porque hace circular la energía, física y psíquica, y así, de alguna manera, es curativa. En resumen, Pere Lluís Plà Buxó pone en relación salud mental y salud física entendiendo que la relación entre una y otra tiene que ver con un “impulso creativo” basado en el deseo de experimentar y conocer desde la conciencia de la propia ignorancia.

De forma explícita en la entrevista aparecen los mismos temas y preocupaciones que han aparecido a lo largo del texto y del trabajo de Antonio Ortega: la inocencia, la experiencia, la relación entre las causas y los efectos. Y todo ello ligado al arte y la creación, como si estos pudiesen cumplir un papel curativo. Como si permanecer en ese estado de inocencia que nos hace estar abiertos a la experimentación tuviese algún papel curativo. Como si Pere Lluís Plà Buxó fuese un alter ego de Antonio Ortega que cree definitivamente en la diferencia, que ha puesto en práctica la relación entre ignorancia, creación y salud, y que finalmente intentase convencernos de la necesidad de creer en su trabajo, de que, como recordaba al principio, merece la pena creer en el arte.

Al fin y al cabo podemos evitar todo el hilo del discurso, refutar la necesidad de cierta inocencia para creer en la diferencia. Y, a continuación, dejar de creer que creer en el arte nos libra de ser cínicos, que abre espacio al juego del pensamiento desde las puertas de la inocencia, y que ahí precisamente se ratifica su condición política, crítica, cuestionadora y necesaria vitalmente.

Evidentemente, yo creo en ello y valoro todos estos aspectos como elementos imprescindibles para cualquier aproximación al arte. Y al hacerlo, lo que intento es reivindicar el valor del arte y por extensión de la cultura; intentar justificar una utopía que posiblemente también es naíf: pensar que el arte y la cultura nos harán más libres. E, insisto, a pesar de que todos los discursos en torno a la efectividad política del arte están cargados de un tono pesimista, prefiero pensar esa efectividad en positivo, como le sucede a Pere Luís Plà Buxó, prefiero creer en él, en las posibilidades de una eficacia en lo personal, en su posibilidad proselitista. Todo ello no implica renunciar a la complejidad del discurso, sino todo lo contrario. Como he intentado demostrar, la condición inocente que nos impulsa a creer en la diferencia nos obliga a ser estrictos: a no conformarnos con formas de arte interesadas únicamente en mirarse al ombligo, que se contentan con ser decorativas, que sólo sirvan para llenar las salas vacías de un museo; si no que, por el contrario, nos obliga a considerar la práctica artística en su dimensión crítica e insubordinada.

Quizá aquel anhelo de André Breton según el cual el arte debía transformar el mundo y transformar la vida no parece posible en términos absolutos, pero quizá sí puede infectarnos de ese virus que llevó a Francis Bacon a decir que era optimista en la futilidad.

Barcelona, septiembre de 2002

**David G. Torres** Crítico de arte y curador de exposiciones independiente. Curador con Miguel Von Hafe Perez de la Bienal de Pontevedra 2004, curador asociado en el Centro de Arte Santa Mónica de Barcelona, colaborador en ART PRESS.

### **On Difference**

David G Torres

In a talk in which Antonio Ortega reflected on the way that adolescence has become a theme in contemporary art, and what this implies, he proposed a sort of game to his audience. He asked them to think of a well-known artist, strip him of his celebrity and fame, convert him momentarily into an unsuccessful artist and imagine him on a Sunday afternoon at his parents' house, sitting over coffee after lunch, explaining his latest art projects to them.

Afterwards, Antonio Ortega explained that the artist he had been thinking of was Joseph Beuys. He imagined Joseph Beuys scraping lumps of fat from the walls of Mama and Papa Beuys' dining room walls onto a tray, while explaining to them the importance of fat and its metaphorical value as an organic material that transforms itself and protects us.

Actually, any such example might work: Yves Klein emptying his bedroom and selling his parents parcels of nothingness in order to earn his weekly allowance; or Antonio Ortega himself, raising a chicken in his home, seeing in the New Year with her, lulling her to sleep, and generally adapting her to domesticity. In Ortega's case, this really happened; an experience of which only a few fragments of video and photographic documentation remain. The project was entitled 'Rufina' (1996/7). We might also imagine Marcel Duchamp hanging a urinal above the door of his home. Of course, this too is a real example; Duchamp had a readymade urinal over the doors of his New York apartment.

Perhaps the example of Joseph Beuys appears limited, some might even think dangerous, given that reactionary arguments might lurk behind it. After all, Beuys could end up looking ridiculous, and a good part of the contemporary art world along with him. Unless, that is, we are capable of believing in him entirely, of really believing that this fat, although physically identical, is in fact different

from any other fat in the world: or of believing that Yves Klein's void is worth its weight in gold; that Antonio Ortega's chicken is explaining something to us about ourselves that no other chicken could tell us and that Marcel Duchamp's urinal, while remaining an ordinary urinal, readily available from a bathroom fittings factory, is somehow transformed from the moment that we think of it as one of Duchamp's readymades. Unless, ultimately, we are capable of assuming a certain naïve or innocent frame of mind as a basic *a priori* in order to be able to work with, look at or think about contemporary art.

This is no less than a basic act of rebellion, to abolish the frontier between reality and fiction. Pierre Bourdieu in 'Rules of Art' speaks of a sort of adolescent behavioural pattern, which characterises literary figures such as Don Quijote (who chooses to believe a windmill is really a giant lying in wait). They take fiction seriously because they cannot take reality seriously, and consequently live in a quasi-adolescent state.

Call it what you will, this naïve condition is what allows us to see difference, to go beyond the simple thought process which contents itself with looking *at* something and not *beyond* it, which discounts experiences with chickens, fat, empty space or a urinal as both useless and immaterial, and which is happy to remain always on the surface. It is this naïve condition which allows us to believe in the difference between identical objects, between everyday reality and reality which has been made distinctive or put into quotation marks in some way. It is this condition alone which assures us that content exists and can be reflected upon. In the end, it is a question of faith; faith in art. Faced with any of the work I have mentioned, we are presented with three options: that of being a mechanistic purist for whom believing that there can be a difference between identical things is an impossibility; that of being a cynic and, in spite of not believing in the difference, playing a game that could be profitable; or that of believing in the possibility that such a difference *does* exist and that it is fundamental and indispensable, not just in art, but in life itself.

I am convinced that this naïve condition is essential to working in, thinking about and looking at art because it makes us have faith in it, and allows us to believe, as Antonio Ortega says, that it is worth the bother carrying on with it. Nonetheless, terms like 'naïve', 'faith' and 'belief' appear to be censored in discussions about contemporary art, no doubt because they have been used to justify various returns to subjectivity and expressionism. In spite of this, they seem to me to be terms that, once taken up, enforce rigorous definitions of the work of art. If accepting our naïve state liberates us from cynicism (as exemplified in the idea that everything is of value because everything *appears* to be of value), then it also obliges us to push every bet to its limit, to believe in content rather than expression and to understand that what matters is not gesture, but difference. In Antonio Ortega's case, this belief and faith compels him to be rigorous in his work, in other words, to disallow himself dependable alibis, to avoid hanging any intent to fascinate through form on his work which can not justified by content, and to justify his art practice not by formal difference, but by difference in content. To express it metaphorically, to be Duchampian in the extreme.

Boris Groys has also taken the example of Duchamp's urinal in discussing what this difference of content means. He speaks of how contemporary art has been established upon the idea ever since the moment in which it was shown that the difference between one urinal and another is of a conceptual order; that it is a difference in essence, not in appearance; an ontological difference. What Marcel Duchamp instigated with the readymade was displacement of a linguistic order; the same object in a different location and taken out of its original setting, changes in meaning. This new meaning for an old object is what defines it as a work of art, allows it to distinguish itself as an object which analyses reality, and teaches us to question it. In the words of Julian Barnes in 'Flaubert's Parrot', reflecting on the work of the French author;

Flaubert teaches us to look upon truth face to face and not to flinch at the consequences; to sleep upon the pillow of doubt; to dissect the constitutive parts of reality and observe that Nature is always a mixture of genres.'

But Boris Groys goes further than this. Despite the fact that Marcel Duchamp exhibited the urinal in his home, what guarantees the difference is that it was also exhibited in a museum, thus defining it as an object which belongs to the world of art. From this, two consequences can be deduced. Firstly, that while differences in form can be predicted (the latest model of a car is followed by one even newer), differences in content cannot. Thus it is precisely the fact that the urinal is identical to any number of others that guarantees its novelty. Secondly, it is this novelty that validates its position within the art world, thus implying that newness itself is a fundamental element in the discourse of art. It is just that we are not talking about the novelty of form, but of content, for those for whom the reference to what already belongs in the art world is unavoidable. Boris Groys dismantles the post-modern discourse that avows that all remaining to us is the possibility of repetition and, on the contrary, affirms that the new continues to be a handicap in art. Nor is this only a peculiarity of art, but all discursive practice, including any human activity, is marked and determined by a 'before' and an 'after', by the awareness of events real or imagined which condition any new response.

In his diagnosis of contemporary art, Groys observes that precisely the difference that qualifies novelty in art, is now resulting in the introduction of everyday reality into an art context, or, inversely, putting the world inside quotation marks, failing to differentiate between life itself and life as art, and giving rise to 'an infinite doubt about the nature of things'.

In the seventies, the idea that life and art are, or should be, linked was taken to its most acute extreme, that is to say, through the self-harm of the artist, flirting with physical limits and death. Surprisingly, Boris Groys' reading of contemporary art has much to do with this union between life and art, though now interpreted from the opposite pole.

Between 1994 and 1998 various pieces by Antonio Ortega fell into the category of what he referred to at the time as 'domestic art'; the transference of the union between art and life into the domestic arena itself. If certain artists in the

seventies tried to elevate art to the limits of life itself, Antonio Ortega lowers art towards life, to the other extreme; simpler, more domestic and everyday. The daily cohabitation with a chicken in his house put the bird's capacity for adaptation to domesticity to the test. But evidently, if we believe in difference, 'Rufina' is not just an exercise in shared living and experimentation with a farm animal in a domestic setting, but implies a reflection upon learnt and conditioned patterns of behaviour, not just those of animals, but of human beings as well.

But what happens when it is not just everyday reality that is placed in museums, but the everyday reality of an exhibition which constitutes the object of an exhibition itself?

Basically, this is what the project 'Antonio Ortega & the Contestants' (2002) consists of; taking the context of art into the art context itself and making an exhibition from it. 'Antonio Ortega & the Contestants' is a solo show by Antonio Ortega which consists of a joint exhibition project with five artists recently graduated in fine art in Barcelona. Each of the six presents a different piece of work. Albert Tarès, Mireia Guzmán, Rubén Martínez, Jonathan Millán, Esther Badia and Antonio Ortega developed the idea of the exhibition over a six-month period. It was based on a democratic idea; each of them would have the same production conditions, adapted to their individual projects, and each of them would have the same amount of space in the catalogue. All of this was negotiated in a round table discussion.

On the face of it, what Antonio Ortega has done is 'generously' give up his solo exhibition space to five young artists, granting them the opportunity to show in London.

Notwithstanding, if we continue to think on difference, if we are sufficiently innocent to not believe everything we see but try to look further, we get snagged on the suspicion that behind 'Antonio Ortega & the Contestants' something is occurring. It is a suspicion that this exhibition is different from any other, because although collective, it is individual; because the same displacement as originally brought about by the urinal has been achieved, this time within art itself. This time the gallery is an object exhibited in a gallery, which is, therefore, identical, but which must necessarily be different. In other words, if Marcel Duchamp took an object out of reality and displaced it from its setting, changing its context for that of the museum or gallery; if Boris Groys deduces that one of the strategies of contemporary art consists of taking the museum into everyday life; and if a sculpture by Lawrence Weiner consisted of simply hammering at a block of stone until he moved it by several centimetres; then Antonio Ortega has made a comparable gesture by picking up an entire exhibition and putting it back again in the same place. Or, looking back at some of his earlier work, it is the same gesture as bending a strip of wire, only to return it to its original shape later on (ending up with a stretched piece of wire); or similar to injecting green dye into a plant, a plant which was already, obviously, green.

'Antonio Ortega & the Contestants', although identical to any other exhibition, is different. Different in such a way that it cannot simply consist of the desire to be generous and put together a show with five young artists, offering them one's own platform, in the ultimate gesture of good-will. Putting the entire show inside quotation marks makes us suspect that we will have to be picky.

There exists an implicit content that goes beyond that of each of the six artists' pieces individually, and which makes evident the hierarchical strategies involved in the realisation of an exhibition, as well as the predetermined roles which each of us play. The title of the exhibition is no accident; it really *is* Antonio Ortega and his five contestants; the artist who acts as curator and who, comparatively, also has the highest degree of professional experience and, therefore, acts as the master who directs the reading of the other pieces. This apparent generosity towards younger artists also means that they confirm the work of their elder, by showing that his commitment to contemporariness is extreme. In short, in art as in life, there exist a series of assumed hierarchical conditions according to which we each play a determinate role, and conditions which we disguise behind notions of generosity.

When, in London in 1999, Antonio Ortega adopted the piglet Lucy and paid for her to have a comfortable life on a farm on the outskirts of the city ('Lucy', 2000), and in the same period fed birds in the back garden of his flat on his own vomit ('Registro de Bondad'/'A Record of Kindness', 1999), he did no more than make evident and question the motives for generosity. Basically, Lucy had been given a conditioned environment with fixed feeding times and diet, while the birds had eaten what they wanted, when they wanted. What is more, Antonio Ortega had simply had to pay a sum of money out of the production costs for his exhibition at the la Caixa Foundation in Barcelona, that is to say, money which was not even his, in order to be able to forget about Lucy. In order to feed the birds, however, he had to vomit in the lavatory for twelve minutes. Essentially, this project makes our prejudices when it comes to thinking about generosity evident, by questioning the basis upon which we are generous. Is it for our own satisfaction, or the satisfaction of others?

In 'Antonio Ortega & the Contestants' the players involved in the project, the participants, are not simply actors. They cannot be compared to the elements previously utilised by Antonio Ortega in any of his work, because they are artists themselves. Obviously, putting an entire exhibition within quotation marks, throws up questions about the very process of realising an exhibition, questions about hierarchy and mutual dependence which describe not only the sphere of art, but life in general. It also questions how processes of assimilation and adaptation are generated. There is an implicit content in the project in its entirety and, at the same time, each one of the contestants' projects is a work in itself; the work of an artist who has known the rules of the game from the start. In this game each artist was aware that his or her work functioned as a quotation of the world as well as forming part of a much larger quotation. If, amongst other things, 'Antonio Ortega & the Contestants' proposed once more to analyse behavioural patterns, what was at stake was the behaviour of each of the participants, fully aware of the fact that they were no more than

participants, and of their ability to assimilate the rules of the game. But perhaps this is always the case?

Antonio Ortega simply lays down the rules of the game, no prior limit has been set. His particular quotation of the world, the gesture of taking an entire exhibition and setting it down in the same place, is rigorous. Beyond the outcome of the match, what matters is that the game itself functions.

Perhaps what is ultimately at stake here, is the faith that each of the contestants places in the overall project. And so we return once more to faith.

'The true artist helps the world by revealing mystic truths'. Bruce Nauman said that this famous piece (in which the sentence is written in a swirl of neon) made him smile every time he read it. He found it utterly ingenuous, but at the same time he could not help but believe, believe in its truth. Nauman hit the nail on the head. The very act of taking the sentence into consideration opens us up to doubt. This is the same doubt cited by Boris Groys when talking about difference, and which he expanded to become 'an infinite doubt about the nature of things'. Bruce Nauman puts us on the trail of the idea that, perhaps, it is not so much a case of we have finally found an intellectual solution to explain the difference between identical objects, but the difference is only acceptable to us from a naïve standpoint, made artistically and vitally necessary. Nor is it so much the fact that we have utter faith in Joseph Beuys' fat. The point is, perhaps, as Nauman makes clear, that we still doubt. We doubt when faced with a urinal that is not a urinal, fat that is not just fat, a void that is much more than empty space or a collective exhibition that is a solo show. In this doubt, something of reality begins to crack under our feet, because it is towards our own reality that this doubt is heading.

Only the most profound confusion or the most profound misinterpretation could have made us believe that reflecting upon difference would lead to a self-referential discussion on art itself, just as it was a mistake to imagine that words like 'faith' and 'naïve' could have anything to do with expression and subjectivity. Quite the contrary; what these terms sketch out is a political definition of the work of art.

When I cited Julian Barnes earlier, the quotation which runs;

'Flaubert teaches us to look upon truth face to face and not to flinch at the consequences; to sleep upon the pillow of doubt; to dissect the constitutive parts of reality and observe that Nature is always a mixture of genres.'

I simply lifted the sentence from his book, without alluding to the specific context of Flaubert's work. But perhaps now would be a good moment to remember that the French writer was a linguistic perfectionist, who focussed on the style of literary writing, meticulously revising his every page. We recall that one of his books portrayed the reality of a woman from the provinces and working with a surgeon's precision, he reproduced the tiniest of details about the customs, way of life and objects of French nineteenth century society. And

yet, nonetheless, this realist, formalist writer was judged to be both irreverent and blasphemous. Maybe because in his quoting of the world, in the displacement which all writing brings about, difference was made clear. Quite simply, it was unnecessary to explicitly condemn the conventional value system of the day in order to bring it crashing down. It was enough to put the rules of the game on show, fracturing the foothold of reality by way of the doubt that impels us to think from the position of difference.

Obviously, the true protagonists are not really the values or institutions of an age, any age, either Flaubert's or our own, but rather the actors themselves. The ground which cracks, the reality and values which are thrown into doubt, are those of the reader or viewer. It is the viewer who judges the suitability or otherwise of a diet based on vomit, who judges generosity and meanness. It is the viewer who must question prejudices about generosity, and experience doubt in considering the hierarchical conditions governing human behaviour. Believing in difference, or accepting the possibility of doubt, leads us to understand that the suffering which Antonio Ortega inflicted on a plant in 'Registro de Ahilamiento'/'A Record of Atrophy' (1996) when he forced it to grow up a long cardboard tube, developing a stem so dependent on its support that when it was taken away the plant collapsed, has more to do with our own dependencies and acts of submission than it does with those of plants.

A belief in difference assures the need to investigate this doubt. If difference calls into question the definition of art practice (inasmuch as it is artistic because of the quotation it makes), what it reveals is the importance of content, personal value, and questioning which pervade an art object.

In Antonio Ortega's video piece 'Determinación de Personaje'/'Character Determination' (2000) an artist and a curator repeat word for word a gag by two Spanish TV comedians. That is to say, like Andy Warhol's 'Brillo Box', it is an exact repetition of something which already exists and, as in that case, provokes a similar sort of displacement as the urinal. Nevertheless, the difference between the comedians' gag and the one performed by the artist and the curator means that the humorous tone of the piece, from being primarily visual, passes to a second level in terms of content. The question the video raises is why these two people are acting out the roles of the two comedians, and how each one of them is predetermined to be a definable person and no one else. Is it their height, intelligence, or the amount of hair they possess? Ultimately, what is revealed is the physical predetermination upon which we depend. Something similar happens to the protagonist of 'Atomised' by Michel Houellebecq when he declares;

Dressing myself up as marginal would be of no use whatsoever; I am neither young, handsome nor cool enough. My hair is falling out and I am prone to putting on weight... In a word, I am not sufficiently natural, that is to say, sufficiently *animal*, and this is an irredeemable fault; no matter what I do, say or buy, I will never be able to overcome this disadvantage, because it has all the force of a *natural* disadvantage.

In short, this character has the same lack of credibility as 'marginal' as Antonio Ortega had playing the guitar in a heavy rock group in the video piece 'Manifest Destinys' / 'Manifest Destinies' (2001).

Perhaps through the strange growth of plants, recommended or forced diets, curators and artists playing at comedians or the contestants in an exhibition, what is being thrown into doubt is the idea that a natural state can exist, free and undetermined by the conditions via which we measure generosity, assumed hierarchical presuppositions, or the rules of the game in art.

Thinking of the possibilities for a political definition for the work of art, a definition of its political efficacy, in existential terms, emerges. An efficacy based not so much on denouncing the institutional, as on the personal; the aim of which is not to calm the conscience, but to stir it up.

When Bruce Nauman offers us a sort of non-explanation for his piece 'The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths' in which the only solution which presents itself is to doubt the veracity of the pronouncement, what he is doing, in a way, is giving one more twist (in this case, figurative), to the loops of the neon sentence itself. Perhaps if there is a mystic truth to reveal, it is that there is no mystic truth, and that we remain stuck within a spiral of infinite doubt, caught between belief and disbelief.

This doubt is what, by definition, charges an artistic practice with political efficacy, and defines the existence of art on a knife's edge; between an exhibition which is individual and collective at one and the same time, in the balancing act between the sublime and the ridiculous, and between our naïve condition and the necessity to give it transcendence.

As a final twist in the spiral which makes up the project 'Antonio Ortega & the Contestants', Antonio Ortega is also a Contestant, presenting the video piece 'Aprehensión y Esoterismo' / 'Apprehension and Esotericism' (2002). This comprises an interview with Pere Lluís Plà Buxó; an unusual artist with a Daliesque air, famous for his performances, who now writes poems and produces paintings which display a type of transcendent realism. In the interview Pere Lluís Plà Buxó speaks of his obsession with physical health, and of how it is dependent on the psyche. In a tone somewhere between highbrow and humble, at times positively hermetic, he explains that he considers a healthy psyche to be one which is open to experimentation, and for this reason, part of a consciousness that is aware of its own ignorance. This ignorance is the motor that drives creativity, because it makes physical and psychic energies flow and in this way, is curative. To summarise, Pere Lluís Plà Buxó places mental and physical health in relation to one another, understanding that the relationship hinges upon the 'creative impulse' which is based in a desire to experiment and gain knowledge, starting from a basis of the consciousness of ignorance itself.

In the interview, the same themes and preoccupations that have appeared throughout Antonio Ortega's work are explicitly present; innocence, experience, and the relationship between cause and effect. And all of these are linked to art and creativity, as if they too might fulfil a curative role. As if remaining in the

state of innocence which makes us open to experimentation might have a therapeutic part to play. As if Pere Lluís Plà Buxó were an alter ego of Antonio Ortega, who believes definitively in difference and has put into practice the relationship between ignorance, creation and health, and who ultimately tries to convince us of the necessity of having faith in one's work, and that, as he reminded us at the beginning, believing in art is worth the bother.

In the final analysis we can ignore the thrust of this entire discussion and refute the necessity of a certain innocence in order to believe in difference. By way of continuation, we can stop believing that a belief in art frees us from cynicism, that through the doors of innocence a space for the free-play of thought emerges, and that it is precisely this which affirms its political, critical, questioning and necessarily vital condition.

Evidently, I believe in difference and I value all these aspects as indispensable elements in any approximation of art. In so doing, what I am attempting is a vindication of art, and by extension, of culture; attempting to justify a utopia which is quite possibly also naïve; to believe that art and culture make us freer. And, I insist, despite the fact that all the discussions surrounding the political efficacy of art are laden with pessimism, I prefer to think of this effectiveness in positive terms. Just as is the case with Pere Lluís Plà Buxó, I prefer to believe in it all, in the possibilities of an efficacy in the personal sphere, and in its potential for proselytism. All this does not mean renouncing the complexity of the debate; quite the reverse. As I have tried to demonstrate, the state of innocence which drives us to believe in difference obliges us to be rigorous; not to make do with art forms which are interested only in navel-gazing, which are content to be merely decorative, which serve only to fill the empty rooms of a museum. On the contrary, it forces us to consider artistic practice in its critical and rebellious dimension.

Maybe André Breton's desire that art should transform the world and transform life seems an impossibility in absolute terms, but perhaps it can infect us with same virus which led Francis Bacon to assert that he was optimistic about futility.

Barcelona, September 2002  
Translated from the Spanish by A. Milsom

**David G. Torres** Critic and independent curator. Curator, with Miguel Von Hafe Perez of Bienal de Pontevedra 2004, asociated curator in Centro de Arte Santa Mónica de Barcelona, ART PRESS's colaborator.