

---

## El arte de los ochenta y las exposiciones. Reflexiones en torno al fenómeno de la exposición como medio para establecer los significados culturales del arte

---

ANNA GUASCH

En una época carente de hegemonías como la de los años ochenta, una época dominada por el nomadismo, el «todovalismo» y la imperiosa necesidad de revisar, releer y «palimpsestear» el pasado, las exposiciones y su dinámica se imponen como uno de los instrumentos de mayor alcance y precisión en manos de los gestores culturales a la hora de radiografiar el presente, realizar una prospección de futuro, conformar sensibilidades, encauzar los gustos, encumbrar artistas o relegarlos al silencio y también, por qué no, configurar nuevos modelos museográficos e incluso modificar el comportamiento de los artistas ante el hecho artístico y social.

Como fenómeno cultural renovado, las *eighty's exhibitions*, con todos los tentáculos e intereses, restan todavía por valorar y sobre todo resta medir la incidencia que han tenido en la transformación de la plástica finisecular que nos invade. Pero lo que sí puede decirse es que en el seno de las vanguardias históricas, lo que desde el Fauvismo al Surrealismo fueron los manifiestos, o lo que en el contexto de las neovanguardias generadas a raíz de la Segunda Guerra Mundial eran las proclamas de críticos e historiadores, en la postmodernidad son las exposiciones. Desde la iniciativa pública, aunque también desde la privada, éstas se han convertido en los instrumentos preferidos de la política de promoción cultural a la hora de presentar y encumbrar a unos determinados artistas, imponer unas modas y marcar los cauces del discurrir de la praxis artística.

A nadie se le oculta el concepto de exposición como un instrumento de poder, un poder que han sabido utilizar muy bien los comisarios, los gestores culturales y las instituciones que los han arropado. En los ochenta las exposiciones han gozado de un apenas pocos años antes impensable reclamo publicitario, del que han sabido aprovecharse sagaces comisarios, como Harald Szeemann, Jean Hoet, Achille Bonito Oliva o Dan Cameron, entre otros. Éstos se han convertido en los auténticos oráculos que han apadrinado artistas y han creado, a veces artificialmente, otras no, escuelas, tendencias y grupos. Tendríamos que retroceder casi tres décadas en el tiempo para encontrar un protagonismo similar por parte del crítico-comisario, pero en aquel caso —nos estamos refiriendo a las figuras de Clement Greenberg y Harold Rosenberg—, el poder del crítico se ceñía

casi exclusivamente a la capacidad persuasiva de sus palabras y de sus escritos. En la década de los ochenta, la exposición se ha impuesto, no obstante, como un nuevo medio en la difusión de ideas y, en muchas ocasiones, ha aparecido estrechamente vinculada a la figura de su comisario hasta el extremo de que éste ha llegado a convertirse en su único y exclusivo reflejo. Significativas pueden resultar en este sentido las opiniones de Harald Szeemann sobre el concepto de exposición: «Mi vida está al servicio de un medio y este medio no es la imagen que es ella misma realidad, sino la exposición que presenta esta realidad»<sup>1</sup>.

En un coloquio celebrado en 1994 en Zürich, Bernhard Fibicher<sup>2</sup> hablaba del «hacedor de exposiciones» (*Ausstellungsmacher*), del organizador de exposiciones, del comisario o del *curator* como una figura «ineludible» en la escena contemporánea, en la realidad como el actor principal de esta «commedia dell'arte», como la figura que de más poder ha gozado en la compleja trama del arte de los años ochenta: «es como si –afirma Fibicher– el comisario se expusiera él mismo, ofreciendo un espectáculo de sus propias visiones y obsesiones, manipulara a los artistas y utilizara la exposición como un puro instrumento de poder»<sup>3</sup>. Ilustrativa al respecto puede considerarse la siguiente opinión sobre Harald Szeemann: «Todos los artistas quieren ser cada uno por su parte más dios que el otro, pero en el caso de Szeemann, es un super-dios, un super-artista el dirigente de la exposición, que tiene todo el poder porque él lo sabe todo como Dios»<sup>4</sup>.

De ahí la necesidad de establecer una tipología a la hora de aproximarnos a las exposiciones y separar de entrada las que denominaríamos exposiciones de «autor» en las que el comisario vende, a veces subliminalmente, otras no, su propio producto, sus propios artistas, de las de «tesis», en las que se presenta un discurso cargado, en muchas ocasiones, de «energías artísticas primordiales», para crear y fomentar el debate y la discusión.

También una exposición, tal como apunta Germano Celant, puede ser observada bajo diversos ángulos teóricos. Una exposición puede ser un libro cuyas ilustraciones sean las obras de los artistas seleccionados, así como la manera en que éstas se disponen en el dispositivo museográfico, y cuyo texto se confunda con un discurso articulable y analizable en tanto que escrito: «Cuando te dispones a

---

<sup>1</sup> Declaraciones de H. Szeemann contenidas en SZEEMANN, H., *Écrire les expositions* (prefacio de Michel Baudson), Bruselas, 1996.

<sup>2</sup> FIBICHER, B., «Symptom Ausstellungsmacherei», contribución al coloquio *Berufsbilder in der Kunstgeschichte*, en *L'art esposé. Quelques réflexions sur l'exposition dans les années 90, sa topographie, ses commissaires, son public et ses idéologies*, Sion, 1995 (Cantz), p. 273.

<sup>3</sup> FIBICHER, B., ob. cit., p. 273. Según Fibicher habría tres razones que explicarían y justificarían la omnipresencia del «hacedor de exposiciones»: un cambio en la institución «museo», la justificación del nuevo comisario como consecuencia de la lógica de la noción de postmodernidad y finalmente el comisario como una presencia necesaria en una sociedad caracterizada por un creciente consumo cultural.

<sup>4</sup> Palabras pronunciadas en un film sobre Harald Szeemann realizado con motivo de la *Documenta 5* de Kassel (1972). Cit. por FIBICHER, B., ob. cit., p. 274.

preparar una exposición, es decir, un escrito —sostiene G. Celant—, pienso que tienes que plantear diversas cuestiones respecto a los prolegómenos y a la presentación de tu texto. Puede haber una función de información, intentando ofrecer una visión panorámica de un fenómeno o de una historia del arte contemporánea, y, en este caso, tu posición participa de una actitud “parcialmente” objetiva; o bien tu lectura de esta misma situación puede afirmarse de manera “fuerte”, es decir, obedecer a una visión personal y subjetiva, que “fuerza” la interpretación del contexto (...). Yo prefiero la segunda posición, crítica y teórica. No obstante, en muchas ocasiones una exposición no es solamente la expresión de una visión intensa, sino que también se impone en función de la situación cultural, internacional y nacional»<sup>5</sup>.

La promoción del arte como sostén de la identidad cultural y nacional, el desarrollo creciente del mercado del arte y la expansión de una doctrina que considera el arte como un instrumento de comunicación llevaron a tres estudiosos del tema, Bruce W. Ferguson, Reesa Greenberg y Sandy Sairne<sup>6</sup>, a afirmar que han sido las exposiciones internacionales las que más han contribuido a fundar una nueva era de política cultural. En este sentido, y ante la cada día más patente imposibilidad de presentar visiones panorámicas y totalizadoras<sup>7</sup>, y ante el cansancio y hasta el abuso de las visiones subjetivistas, «de autor»<sup>8</sup>, en los últimos años de la década de los ochenta y en la de los noventa se han buscado nuevos diseños de exposiciones en las que el museo, el cubo blanco y la primacía de la pintura han sido suplantados por nuevos y múltiples espacios alternativos.

Éstas serían las llamadas anti-exposiciones (*non-exhibition exhibition*), o, en palabras de Mary Jane Jacob, la «exposición expandida» (*scattered site exhibition*)<sup>9</sup>. Exposiciones realizadas en lugares públicos, en espacios que en ocasiones tienen que ver con la industria del tiempo libre, en inmuebles abandonados, edificios públicos, viejas industrias, talleres, apartamentos e incluso hoteles, que según Johanne Lamoureux funcionan como el «pendant» urbano de los espacios naturales de los artistas *land* en su peculiar alternativa al arte de la galería, del museo y, por tanto, del arte como valor mercantil<sup>10</sup>.

<sup>5</sup> Entrevista de Catherine Millet a Germano Celant, en *Art Press*, octubre, 1981, n. 52. Vid. MILLET, C., *Le critique d'art s'expose*, Nimes, Éd. Jacqueline Chambon, 1995, p. 128.

<sup>6</sup> FERGUSON, B.W; GREENBERG, R.; NAIRNE, S., «Mapping International Exhibition», versión modificada del texto aparecido en *On Taking a Normal Situation*, Amberes, 1993, p. 135-152. Vid. *L'art exposé*, p. 200.

<sup>7</sup> Uno de los últimos ejemplos de exposición totalizante sería la realizada en Bonn, en 1994, *Europa, Europa*, exposición que pretendía ofrecer una amplia panorámica del arte realizado en los ex-países de la Europa del Este a lo largo del siglo XX.

<sup>8</sup> Uno de los últimos ejemplos de una megamuestra concebida en base a la personalidad del comisario fue la Documenta IX de Jean Hoet (1992). El propio Jean Hoet escribió al respecto: «Esta Documenta será buena, será increíblemente buena, ya que está dirigida por un loco».

<sup>9</sup> JACOB, M. J., «Making History in Charleston», en *Places with a Past*, Nueva York, 1991, p. 5.

<sup>10</sup> LAMOUREUX, J., «The Museum Flat», *Public*, invierno de 1988, p. 78. En *L'art exposé*, p. 211.

*Chambres d'Amis*, en la que Jean Hoet durante tres meses del verano de 1986 utilizó un total de 50 casas y apartamentos de Gante como forum artístico, fue en este sentido una de las primeras macro-exposiciones realizadas fuera del contexto museo/galería: «¿Una nueva tentativa, se interroga Hoet, de llevar a término el viejo sueño de la vanguardia y de reconciliar el arte con la vida de todos los días, con la verdadera vida? ¡Al contrario! *Chambres d'Amis* sólo tenía un único fin: confrontar la dinámica y la inmediatez visual de una casa habitada con la neutralidad intemporal y el aislamiento del museo»<sup>11</sup>.

Analizar las exposiciones de la última década supone pues una suma de miradas subjetivas que en último término acaban conformando una visión objetiva sobre el nuevo arte, el nuevo comportamiento del artista y la respuesta del mercado. En este sentido quizás uno de los rasgos más destacados del fenómeno expositivo de los años ochenta sea su enorme capacidad de convocatoria, de coleccionistas evidentemente, pero también de galeristas, que han visto modificadas sus expectativas mercantiles en función de si sus artistas eran o no seleccionados, pero sobre todo de aficionados ávidos de conocer las novedades, el último estado de la cuestión sobre determinados aspectos de la creación.

En todo caso, nadie puede negar que las exposiciones se imponen como vehículos para la producción y diseminación de conocimiento y, en último término, para la creación de significados. Como se afirma en un reciente texto publicado en torno a esta cuestión<sup>12</sup>, las exposiciones, en especial las de arte contemporáneo, parte espectáculo, parte acontecimiento histórico-social, no sólo constituyen un lugar privilegiado en la política artística en la que toda significación es construida, conservada e incluso en ocasiones deconstruida, sino que acaban estableciendo y administrando los significados culturales del arte.

## LAS EXPOSICIONES DE LOS INICIOS DE LA DÉCADA

El fin del ciclo de la modernidad que precipitaron las distintas experiencias conceptuales supuso la definición de otro marco, el de la postmodernidad, en el que se afianzaron las experiencias pictóricas, así como la consolidación de una sensibilidad transida de aires calientes y de fórmulas expresionistas, lo cual quedó patente en las distintas exposiciones que se sucedieron a partir de fines de los años setenta.

En 1981, *Westkunst*<sup>13</sup>, presentada en Colonia y comisariada por Kaspar Köning,

<sup>11</sup> «Chambres d'Amis», en KLÜSER, B.; HEGEWISCH, K. (eds.), *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreissig exemplarischer. Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts*, Frankfurt y Leipzig, Insel Verlag, 1995, p. 238 ss.

<sup>12</sup> GREENBERG, R.; FERGUSON, B.W.; NAIRNE, S. (eds.), *Thinking about Exhibitions*, Londres y Nueva York, Routledge, 1996, p. 2-3.

<sup>13</sup> *Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939* (cat. exp.), Museen der Städt, Colonia, 30 mayo-16 agosto 1981.

supo poner, entre la gran diversidad de propuestas producidas por el mapa «occidental», el acento en la nueva identidad artística germánica, borrada a raíz de la Segunda Guerra Mundial y recuperada con los nuevos expresionismos. La muestra, aunque abarcaba un amplio arco cronológico —desde 1939 hasta 1981—, así como una concurrencia internacional de artistas que los ochenta iban a consagrar —Borofsky, Chia, Cucchi, Daniels, Paladino, Salle, Schnabel, West, entre muchos otros— sirvió de trampolín a una generación de artistas alemanes hasta aquellos momentos desconocidos fuera de sus fronteras, que al margen de influjos foráneos, habían sabido conectar el arte a unas raíces autóctonas y diferenciales. Según Jean-Marc Poinso, *Westkunst*, al igual que *Paris/New York*, *Paris/Berlin*, *Paris/Moscou* y *Paris/Paris*<sup>14</sup>, nació con el objetivo de reescribir o de hacer avanzar la escritura de la historia, en el sentido de proponer un balance que redistribuía las obras y los acontecimientos de la segunda mitad del siglo XX. *Westkunst* no sólo acabó por imponer «su» propia historia del arte occidental en una única manifestación, sino que aportó también «su» peculiar tesis para organizar una nueva temporalidad en el arte contemporáneo<sup>15</sup>.

Entendida, al igual que *Westkunst*, más como un hecho sociológico que como un producto de laboratorio firmado por el *curator* de turno, la muestra *A New Spirit in Painting*<sup>16</sup>, celebrada en «territorio neutral», Londres, confrontó el quehacer de lo que en aquellos momentos se denominaba el arte de las nacionalidades, es decir, el arte de italianos, alemanes y americanos que practicaban una figuración esencialmente expresionista, al lado de viejos «maestros», como Guston, De Kooning, Matta, Hélion, Balthus e incluso el último Picasso. A excepción de aspectos relacionados con la sensibilidad que separaban a los latinos de los artistas del norte, los organizadores no habían establecido ninguna filiación o familia cultural y estilística: el reto, tal como apunta J. M. Poinso<sup>17</sup>, consistió en encontrar en un pasado desordenado, el de las vanguardias, a los artistas y a las ideas que una historia demasiado simplista de la modernidad y un cierto sector de la crítica, así como distintos conservadores de museo habían hecho naufragar. La exposición se propuso, además, tal como señalaba el propio título, dejar constancia de la nueva sensibilidad, del nuevo espíritu con el que se abría la pintura de los ochenta, un espíritu que más que por el futuro se interesaba por someter el pasado a procesos de citación, en una actitud claramente favorecedora de la deconstrucción, de la simulación, el «apropiacionismo» y el eclecticismo.

Con estos precedentes, la que inauguró el nuevo formato de «exposición de autor», con una clara estrategia reactivadora del mortecino mercado, fue la que a

<sup>14</sup> *Paris/New York* (1977), *Paris/Berlin* (1978), *Paris/Moscou* (1979), *Paris/Paris* (1981), Centre Georges Pompidou, París.

<sup>15</sup> POINSOT, J. M., «Les grandes expositions. Esquisse d'une typologie», en *L'oeuvre et son accrochage*, *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 1986, ns.17/18, p. 123.

<sup>16</sup> JOACHIMIDES, C. M.; ROSENTHAL, N.; SEROTA, N., *A New Spirit in Painting* (cat. exp.), Royal Academy of Art, Londres, enero-marzo 1981.

<sup>17</sup> POINSOT, J. M., ob. cit., p. 132-133.

principios de 1982 organizó en Modena el crítico italiano Achille Bonito Oliva. Éste, partiendo de la idea de exposición como instrumento propagandístico, impulsó el lanzamiento internacional de una tendencia presentada como expresión de una personalidad nacional y autóctona, la transvanguardia italiana, de la mano de cinco artistas, Chia, Cucchi, Clemente, Paladino, Tatafiore, los únicos que a juicio de Bonito Oliva podían encarnar el nuevo prototipo de artista «neomanierista», de artista nómada como alternativa al modelo de artista *povera* defendido por G. Celant.

Planteada con carácter internacional y transatlántico, la exposición *Transvanguardia: Italia/America* mostraba un deseo de cohabitación entre los conceptos de internacionalidad y localismo: «La transvanguardia europea y americana en sus diferencias ha desarrollado una estrategia que pasa por el internacionalismo de las vanguardias históricas y de las neovanguardias y por los territorios de las culturas nacionales y regionales»<sup>18</sup>.

Dicha exposición, seguida de *Avanguardia/Transavanguardia 1968-1977*<sup>19</sup>, celebrada pocos meses después en Roma con texto firmado por Bonito Oliva, abría así una nueva vía, la de las corrientes expresionistas, figurativas y autorreferenciales que, en el mismo 1982 recibirían plena confirmación en el marco de la Documenta 7 de Kassel<sup>20</sup>, comisariada por Rudi Fuchs.

Fuchs, en su apuesta personalizada y no mediatizada directamente por el mercado, presentó, en un difícil equilibrio entre la exposición de tesis y la macromuestra, una estudiada «puesta en escena» dominada por la masiva presencia de pintores, una llamada al orden que distribuyó en cuatro grandes bloques: el de la transvanguardia italiana, el del nuevo expresionismo alemán, el de la escultura inglesa, aparte de aportaciones aisladas de artistas «indiscutibles», como Jan Dibbets, Emilio Vedova, Andy Warhol o Carl Andre. La Documenta 7, que el propio R. Fuchs consideró un *bateau ivre*, nombre que evocaba una seductora tradición de gusto y de discriminación, se propuso evitar una exposición «nerviosa»: es decir, una exposición prisionera en las mezquinas guerras del estilo o de las costumbres. De ahí el subtítulo añadido por el propio Fuchs, que reflejaba una voluntad de orden y de atmósfera en calma: «Un lugar en el que nuestros héroes, después un largo viaje a través de los siniestros valles y bosques sombríos llegan por fin al Jardín Inglés y a la puerta de un espléndido palacio»<sup>21</sup>.

---

<sup>18</sup> BONITO OLIVA, A., *Transavanguardia: Italia/América* (cat. exp.), Galleria Civica d'Arte Moderna, Modena, 21 marzo-2 mayo 1982. En la exposición de Modena estuvieron presentes, entre otros, los artistas americanos Schnabel, Basquiat, y los italianos Clemente, Chia, Cucchi, De Maria y Paladino.

<sup>19</sup> BONITO OLIVA, A., *Avanguardia / Transavanguardia 1968-1977* (cat. exp.), Roma, Mura Aureliana, abril-julio 1982.

<sup>20</sup> FUCHS, R., *Documenta 7* (cat. exp.), Kassel, junio-septiembre, 1982.

<sup>21</sup> FUCHS, R., Introducción en el catálogo de la *Documenta 7*, Kassel, p. XV.

R. Fuchs fue, además, uno de los primeros, después de Bonito Oliva, en tomar conciencia del nuevo poder del *curator* que ponía su sello personal, en un proceso similar al artista que firma su obra, en todos y cada uno de los procesos seguidos en la confección de una exposición, desde el planteamiento del concepto y del argumento teórico a la selección de los artistas y finalmente a la fase del montaje.

Si hubiera que considerar la Documenta 7 en el ámbito de las exposiciones «de prospección», con todo el riesgo que ello suponía, la exposición que a finales de 1982 se celebró en el Martin Gropius Bau de Berlín, *Zeitgeist*<sup>22</sup>, se inscribió en otro modelo expositivo, el de la exposición como fiel constatación y reflejo de una realidad ya consolidada o en vías de consolidación. *Zeitgeist* pretendió encarnar el nuevo Espíritu de los Tiempos, un espíritu que despedía a la razón y daba la bienvenida a la subjetividad, a lo visionario, lo erótico, lo alucinatorio y que quería dejar constancia del cambio de sensibilidad operado en la escena artística del momento.

En *Zeitgeist* convivían aquellos que todavía fijaban su mirada en un orden vanguardista, como Joseph Beuys, Andy Warhol y los *poverta* italianos junto con aquellos que se consideraban eufóricos, liberados de las cadenas de una estricta dieta estética y reclamaban una máxima subjetividad y una sensual inmediatez.

Entre estos últimos destacaron, por un lado, el grupo de transvanguardistas italianos (Chia, Cucchi, Clemente, Paladino) y el de los neoexpresionistas germánicos (los *Neue Wilde* de Colonia, Bömmels, Dahn i Tannert, y los *Heftige Malerei* de Berlín, Baselitz, Lüperzt, Salomé, Fetting, Hödicke, Middendorf), y por otro el grupo de artistas norteamericanos de la *New Image* (Rothenberg, Barlett, Zucker, Jenney, Africano, Moskowitz), que se había consolidado a raíz de la exposición *New Image Painting*, comisariada por Barbara Rose y celebrada en el Whitney Museum de Nueva York en 1979. En resumen, *Zeitgeist* no sólo fue una apuesta radical en favor de la nueva sensibilidad epocal o una respuesta simbólica a una situación de crisis generalizada<sup>23</sup>, sino uno de los primeros y más destacados intentos, dentro del fenómeno expositivo de los ochenta, de concebir una exposición como un «objeto de culto» a partir de la estrategia de la seducción («El choque de las imágenes debía provocar la unanimidad de los sentidos»<sup>24</sup>) y de la consideración del comisario como «sumo sacerdote».

---

<sup>22</sup> JOACHIMIDES, C. M. y ROSENTHAL, N., *Zeitgeist* (cat. exp.), Martin Gropius Bau, Berlín, 15 octubre 1982/enero 1983.

<sup>23</sup> El Martin Gropius Bau, edificio neoclásico con funciones museables, había sido centro de operaciones del estado mayor nazi y a pocos metros de su fachada principal corría el muro que dividía la ciudad en dos.

<sup>24</sup> Jean-Marc Poinot sostiene que gran parte de los esfuerzos de los organizadores se concentraron en enfatizar la puesta en escena de un entramado casi teatral en que obras, exposición, edificio y catálogo asumían el mismo valor. Vid. J. M. POINSOT, ob. cit., p. 136.

## LA CONTRIBUCIÓN ESPAÑOLA

La respuesta de las instituciones culturales españolas, y de alguna que otra iniciativa privada ante el asentamiento internacional de este cambio de sensibilidad apoyada en un retorno a la pintura de maneras expresionistas, no se hizo esperar. El arte español hizo gala de una capacidad receptora que, con alguna que otra excepción puntual, como la protagonizada por los informalismos de los sesenta o los conceptualismos de finales de los sesenta y principios de los setenta, no era moneda de pago en el mundo del arte.

El arte español sintomatizó casi simultáneamente en el tiempo con las grandes propuestas internacionales y ya desde 1982, en el marco de la recién inaugurada Feria de Arte Contemporáneo ARCO, no cesaron de llegar las nuevas «modas» europeas y americanas. La Obra Cultural de la Caja de Pensiones, en su sede de Madrid inauguraba a principios de 1983 la que podría considerarse carta de presentación de la transvanguardia italiana: *Italia. La Transvanguardia*<sup>25</sup>. A. Bonito Oliva, su comisario, presentó el trabajo de siete artistas que, utilizando las tradiciones, la historia de la cultura sin excepciones, cumplían las exigencias formales y conceptuales del nuevo manierismo de finales de siglo XX.

El mismo año, también en Madrid, el Palacio de Velázquez del Retiro exhibió una panorámica del último arte norteamericano, *Tendencias en Nueva York*<sup>26</sup>, que congregó a los pintores de la *new image*, representados por Hunt, Jansen, Moskowitz, Rothenberg y Sultan, del graffiti (Haring, Scharf), así como a los neoexpresionistas Salle, Schnabel y Fischl. De la muestra, con una selección de obras de primerísima calidad y con una escenografía que resaltaba los grandes formatos, la crítica especializada destacó la presencia de Schnabel y Salle, el primero con sus collages a base de mosaicos y el segundo con sus palimpsestos y sus imágenes transparentes, las propuestas que mejor enlazaban con los ideales y valores que imponía la recién estrenada postmodernidad.

Un año después, el Ministerio de Cultura y la Fundación La Caixa, reconociendo implícitamente la idea del nuevo arte ligado a las nacionalidades, presentaron, de la mano del crítico alemán Christos M. Joachimides, que antes había comisariado con éxito *A New Spirit in Painting* y *Zeitgeist*, una emblemática exposición, *Origen y Visión. Nueva Pintura Alemana*<sup>27</sup>, con los más reconocidos artistas alemanes del momento (Baselitz, Dokoupil, Fetting, Immendorf, Kiefer, Penk). La muestra permitió al público, primero de Barcelona, y después de Madrid, entrar en contacto con las dos diferentes generaciones de pintores, con los diferentes núcleos

---

<sup>25</sup> *La Transvanguardia* (cat. exp.), Sala de Exposiciones de la Caja de Pensiones, Madrid, febrero-marzo 1983.

<sup>26</sup> *Tendencias en Nueva York* (cat. exp.), Madrid, Palacio de Velázquez, Parque del Retiro, 11 octubre/1 diciembre 1983.

<sup>27</sup> *Origen y Visión. Nueva pintura alemana* (cat. exp.), Barcelona, Centre Cultural de la Caixa de Pensions, 5 abril/6 mayo 1984 ; Madrid, Palacio de Velázquez, Parque del Retiro, 21 mayo/29 julio 1984.

geográficos (Berlín, Colonia) y con las diferentes corrientes (pintura salvaje, nuevos salvajes, *Hefitige Malerei*, etc.) dentro del neoexpresionismo germánico.

El arte español del momento no sólo actuó de receptáculo pasivo, de escaparate inerte de los nuevos aires de época, aires cálidos, liberados de la dieta conceptual, potenciadores de una sensualidad y subjetividad desconocidas. En él se generó una corriente de sintonía que propició muy tempranamente la aparición de una primera generación de artistas expresionistas que bajo el calificativo de *Joven Plástica española* rivalizaba con sus homólogos europeos y americanos, e incluso tomaba la iniciativa de exportar en exposiciones como *New Images from Spain*, celebrada en el The Solomon R. Guggenheim Museum, de Nueva York (1980)<sup>28</sup>, *Spansk Egen-Art*<sup>29</sup>, que recorrió los países escandinavios, *Art Espagnol Actuel*<sup>30</sup>, itinerante por cuatro ciudades francesas, *5 Spanish Artists*<sup>31</sup>, en Nueva York, *Espagne 87. Dynamiques et Interrogations*<sup>32</sup>, en el marco de *Cinq Siècles d'art espagnol*, celebrada en París, *Época Nueva: Painting and Sculpture from Spain*, que recorrió cuatro ciudades norteamericanas<sup>33</sup> las grandes promesas, después hechas realidad, del arte español, entre ellas Miquel Barceló, Ferran Garcia Sevilla, José M<sup>a</sup> Sicilia, Juan Manuel Broto, Juan Uslé, Juan Carlos Savater, Susana Solano o Juan Muñoz.

## LAS EXPOSICIONES DE LA SEGUNDA MITAD DE LOS OCHENTA: CAMBIO DE TEMPERATURA

Si los alemanes fueron los primeros en ser expresionistas, en reclamar el derecho a la impetuosidad, a lo místico, a lo erótico, a lo irracional, también fueron los primeros en dejar de serlo. Así, ya en 1986 la primera versión de *Prospect* en Frankfurt<sup>34</sup> difundió de la mano de su director, P. Weiermair, una nueva imagen del arte alemán sometido a procesos de enfriamiento, de conceptualización, de vuelta al análisis, a una revisión de la razón y a una recuperación de las neovanguardias de los años 60, desde el Pop hasta el Minimal.

<sup>28</sup> *New Images from Spain* (cat. exp.), The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, marzo-mayo 1980.

<sup>29</sup> *Spansk Egen-Art* (cat. exp.), Liljevalchs Konsthall, Estocolmo, 14 octubre 1983/8 enero 1984; Malmö Konsthall, Malmö, 4 febrero/4 marzo, Kunstnerens Hus, Oslo, 19 mayo-1 julio.

<sup>30</sup> *Art Espagnol Actuel* (cat. exp.), Palais des Arts, Toulouse, 14 abril/27 mayo 1984; F.R.A.C des Pays de Loire, Fontevraud, 8 julio-2 septiembre; Musée d'Art Moderne, Estrasburgo y E.N.A.C., Niza, febrero-marzo 1985.

<sup>31</sup> *5 Spanish Artists* (cat. exp.), Artists Space, Nueva York, 13 abril/31 mayo 1985

<sup>32</sup> *Espagne 87. Dynamiques et Interrogations* (cat. exp.), ARC Musée d'art moderne de la Ville de Paris, París, 10 octubre/22 noviembre 1987.

<sup>33</sup> *Época Nueva: Painting and Sculpture from Spain* (cat. exp.), The Chicago Public Library, Chicago, 16 abril/18 junio 1988; Akron Art Museum, Ohio, 27 agosto/23 octubre; Meadows Museum, Dallas, Texas, 8 diciembre 1988/29 enero 1989; Lowe Art Museum, Coral Gables, Florida, 16 febrero/17 abril 1989.

<sup>34</sup> *Prospect '86* (cat. exp.), Frankfurter Kuntsverein, Frankfurt am Main, 9 septiembre/2 noviembre 1986.

En Estados Unidos, las primeras voces disidentes no se hicieron esperar. Nuevos espacios expositivos vinculados a la iniciativa privada y ubicados en la zona del East Village, el «tercer distrito», junto al Uptown y el Soho, como las galerías *Nature Morte*, creada en 1982 por un colectivo de artistas, y la *International with Monument*, abierta en 1984 por otro artista, Meyer Vaisman, contribuyeron, con la presencia de jóvenes y no demasiado conocidos artistas, Sherrie Levine, Ross Bleckner, Louise Lawler, Robert Gober, Allan McCollum, Peter Halley, Jeff Koons, Ashley Bickerton, Sarah Charlesworth, Richard Prince o el colectivo *General Idea*, a difundir una estética, plural y hererodoxa, una neobjetística «de vitrina», volcada en el paisaje artificial y consumista de una sociedad altamente industrializada.

Este cambio de rumbo en el devenir de las artes plásticas quedó confirmado internacionalmente en la *Documenta 8* de Kassel de 1987, la documenta de Manfred Schneckenburger<sup>35</sup> que dio la bienvenida a nuevos medios, la arquitectura, el video, las instalaciones, las performances, el diseño, con todo lo que ello significaba de carpetazo al ya «anquilosado» soporte pictórico. La de Schneckenburger se conoce como la que mejor conectó con el sentir de la época y la que, a través de la recuperación de un personaje como Joseph Beuys, fallecido el año anterior, acabó por confirmar el nuevo protagonismo de una escultura implicada en lo social, lo cultural y lo antropológico. La presencia de Verduyck, Artschwager, Boltanski, Lavier, Kruger, Merz, Group Material, Pitz, Cragg, Woodrow, entre más de 400 artistas seleccionados —entre los que tampoco faltaban algunos expresionistas de principios de década, muy pocos, como Kiefer, Cucchi o Fischl— confirmó este nuevo estado de cosas, un retorno a los procesos de trabajo reflexivos, racionales, antisensoriales, centrados en una citación mucho más selectiva, que incluía gamas de medios «fríos», la geometría, el minimal, el conceptual y la abstracción *hard edge*.

Un año antes de que se inaugurara la *Documenta 8* de Kassel, Barcelona fue escenario privilegiado de un suceso que marcaría no sólo un cierto cambio de gustos, sino el paso de una sensibilidad pictórica «caliente» a otra «fría y objetiva». Dan Cameron, un joven crítico norteamericano, militante del arte surgido en las nuevas galerías de Nueva York y Chicago, presentó en *L'art i el seu doble*<sup>36</sup> el trabajo de quince artistas americanos vinculados al nuevo «arte conceptual» y a las «nuevas preocupaciones semióticas del arte postmoderno». El capitalismo, el feminismo, la reproducción mecánica y electrónica, las implicaciones filosóficas de la tecnología de fines del siglo XX, el papel creciente de los medios de comunicación, la reproducción mecánica y electrónica y, en general, aspectos hasta entonces excluidos del discurso artístico convencional, latían entre los trabajos de Halley, Schuyff, Taaffe, Kruger, Charlesworth, Lawler, Sherman, Levine, Gober, Steinbach, Koons, tanto desde la pintura, la escultura, la fotografía, la neobjetística, la instalación.

<sup>35</sup> *Documenta 8* (cat. exp.), Kassel, 12 junio/20 septiembre 1987.

<sup>36</sup> *L'Art i el seu doble. Panorama de l'Art a Nova York* (cat. exp.), Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 27 noviembre 1986/11 enero 1987.

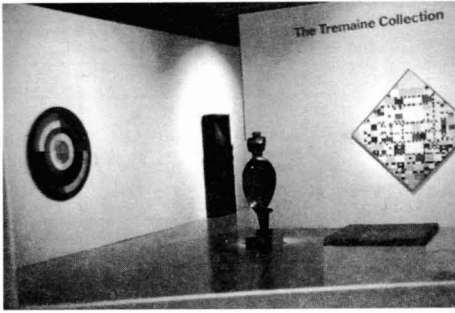


Fig. 1. Louise Lawler en *L'art i el seu doble*, Barcelona, 1986.



Fig. 2. Bill Woodrow en *Metropolis*, Berlín, 1992.



Fig. 3. Mike Kelley en *Documenta IX*, Kassel, 1992.

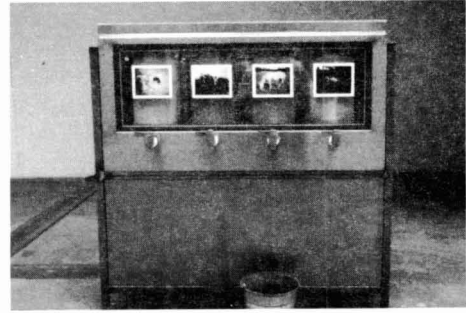


Fig. 4. Richard Prince en *Documenta IX*, Kassel, 1992.

Vista con una cierta distancia temporal, *L'art i el seu doble*, una modélica exposición «de concepto», que catapultó a la fama a su comisario, no sólo sirvió de plataforma para mostrar las inquietudes estéticas que se estaban consolidando en el mundo artístico de Manhattan, sino algo mucho más importante, aportó los elementos teóricos de reflexión que centraron el nuevo discurso artístico español en torno a aspectos como la ironía, la simulación, la apropiación y la manipulación de formas de arte pretéritas.

En el plano intercontinental, una nueva confirmación de los códigos de época vendría avalada por un proyecto conjunto germano-americano, la muestra *BiNationale* celebrada en 1988<sup>37</sup>, una doble mirada hacia el arte alemán y americano de finales de los ochenta. En la muestra, los escultores neo-minimalistas, Knebel, Bruno K. y Klingelhöller convivían con el grupo de artistas que utilizaban la fotografía como medio artístico para, a través de ella, recuperar el gastado concepto de pintura de género (Ruff, Huber), con los que practicaban la neoabstracción

<sup>37</sup> *BiNationale. American Art of the Late 80s* (cat. exp.), The Institute of Contemporary Art, Museum of Fine Arts, Boston, 22 septiembre/27 noviembre 1988 ; Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 10 diciembre 1988/22 enero 1989; *BiNationale. Deutsche Kunst der späten 80 er Jahre*, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 24 septiembre/27 noviembre 1988; The Institute of Contemporary Art, Boston, 16 diciembre 1988/29 enero 1989.

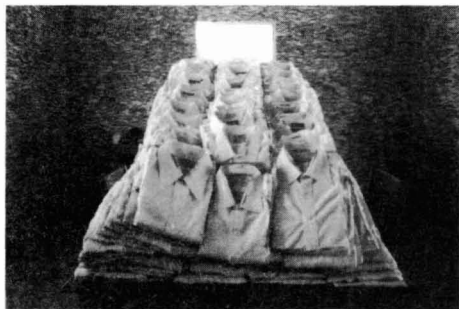


Fig. 5. Ann Hamilton en *El jardín salvaje*, Madrid, 1991.

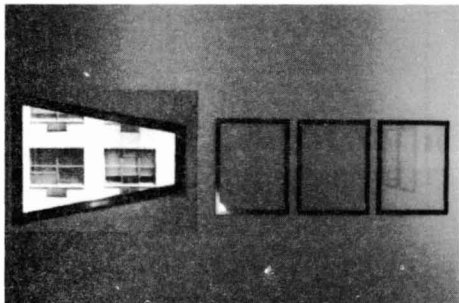


Fig. 7. Dawn Fryling en Biennial Whitney, Nueva York, 1991.

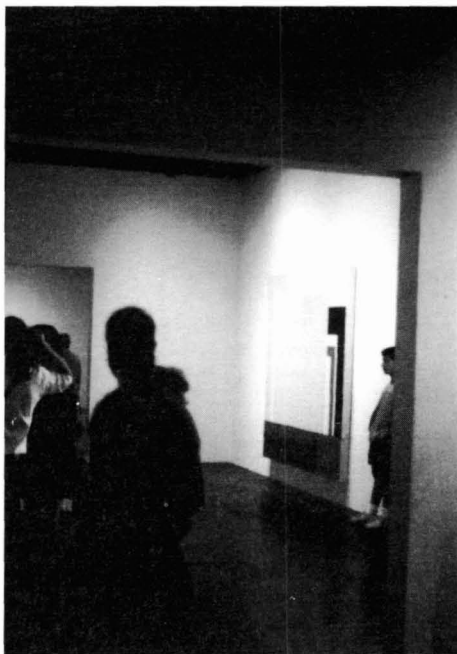


Fig. 6. Peter Halley en *Biennial Whitney*, Nueva York, 1991.

(Bauch) y en fin los que trabajaban en el terreno de la neobjetística (Fritsch, Herold, Trokel).

El mismo año, en Berlín la muestra *Zeitlos* (Intemporal)<sup>38</sup>, comisariada por el influyente Harald Szeemann, tomando la exposición como un método de transmitir e imponer conocimiento y pensamiento a la cultura como «totalidad», centraba de nuevo su programa de investigación a través de escultores del panorama internacional (en la selección de Szeemann sólo figuraba un pintor, R. Ryman), Vercruyse, Laib, Mucha, Beuys, Judd, Le Witt, entre otros, en una recreación de una escultura silenciosa y en una apropiación del espacio ambiental similar a la propuesta por el minimal americano: «En *Zeitlos*, el abandono de la autonomía de la obra procede del deseo de la creación paralela de un paisaje de esculturas en un espacio cerrado: un poema escultural en la sala. Un acto de alto voltaje, que sólo se puede llevar a cabo en estrecha colaboración con los artistas»<sup>39</sup>. *Zeitlos* y su invocación a un tiempo lejano, intemporal, eterno, venía a cerrar el ciclo iniciado en 1982 con la muestra *Zeitgeist*, una apología de lo temporal, lo epocal, de lo fijo y lo concreto, en clara alusión al Espíritu de los Tiempos.

<sup>38</sup> SZEEMANN, H. (ed), *Zeitlos, Hamburger Bahnhof in Berlin* (cat. exp), Berlín, 22 junio/25 septiembre 1988.

<sup>39</sup> SZEEMANN, H., *Écrire les expositions*, ob. cit., p. 128-129.

En Italia, Achille Bonito Oliva, no ajeno a los nuevos tiempos, había convertido su transvanguardia de cálida en fría, de autóctona en internacional y cosmopolita. Así, en 1987 comisarió la muestra *Nuovi territori dell'arte-Europa/América*<sup>40</sup>, en la que presentó a un grupo de artistas americanos y europeos unidos por un redescubierto culto al objeto, a su fetichismo y a sus implicaciones con la sociedad consumista e industrial. Los artistas presentes en la muestra –Bickerton, Clegg & Guttman, Dimitrijevic, Dokoupil, Förg, Halley, entre otros– apostaron por nuevos objetos que podían ser manipulados, reconsiderados, metamorfoseados, reconstruidos, reproducidos, alterados o simplemente presentados, en la más directa vía duchampiana, aunque también latían otras influencias, como las de Warhol, desde la mirada americana o la de Joseph Beuys, desde la óptica europea.

En España, diversas instituciones, como la Fundació La Caixa, tanto de Madrid como de Barcelona, el Centre d'Art Santa Mònica, la Fundació Miró, el Museo Reina Sofía y el IVAM valenciano intentaban puntualmente contemporanizar con los grandes eventos internacionales. Exposiciones como *La raó revisada*<sup>41</sup>, *To Be and not to Be*<sup>42</sup>, *Allò bell allò sinistre*<sup>43</sup>, *El Jardín Salvaje*<sup>44</sup>, *Passages de l'Image*<sup>45</sup>, *Electronic Art. Imatges en moviment*<sup>46</sup>, mostraron tanto prácticas neominimales como los nuevos usos de la fotografía, el arte practicado en Colonia, las instalaciones en el seno del último arte americano, o los nuevos usos de la tecnología y del video.

La entrada en los noventa, precedida por un «boom» artístico sin precedentes y por un proceso de especulación de funestas consecuencias para el mundo del arte, animó y propició el diseño de grandes, o mejor, grandilocuentes exposiciones que, más que como apuesta o prospección de futuro, funcionaron como escaparates, como macroespacios en los que simplemente –que tampoco era poco– se radiografiaban las maneras artísticas, las corrientes y las actitudes de finales de la anterior década. *Metropolis*, celebrada en Berlín con carácter internacional<sup>47</sup>, y la *1991 Biennial Exhibition*, de Nueva York, ceñida al ámbito del arte norteameri-

<sup>40</sup> BONITO OLIVA, A., *Nuovi territori dell'arte. Europa/América* (cat. exp.), Roma, 1987.

<sup>41</sup> SCHMIDT-WULFFEN, S., *La raó revisada* (cat. exp.), Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 28 septiembre/13 noviembre 1988.

<sup>42</sup> ALTAÍÓ, V.; GRANDE, Ch., *To be and not to be* (cat. exp.), Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, abril/mayo 1990.

<sup>43</sup> LEBRERO-STALS, J., *Artistes de Colònia. Allò bell, allò sinistre* (cat. exp.), Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 24 enero/4 marzo 1990.

<sup>44</sup> CAMERON, D., *El Jardín Salvaje* (cat. exp.), Sala de Exposiciones de la Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 22 enero/10 marzo 1991.

<sup>45</sup> BELLOUR, R.; DAVID, C.; VAN ASSCHE, C., *Passages de l'Image* (cat. exp.), Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 12 febrero/28 marzo 1991.

<sup>46</sup> KLOTZ, HEINRICH, *Electronic Art. Imatges en moviment* (cat. exp.), Fundació Joan Miró, Barcelona, 2 julio/6 septiembre 1992.

<sup>47</sup> JOACHIMIDES, C. M.; ROSENTHAL, N., *Metropolis. International Art Exhibition* (cat. exp.), Martin Gropius Bau, Berlín, 20 abril/21 julio 1991.

cano<sup>48</sup>, ambas de 1991, presentaron el trabajo de artistas de dos o tres generaciones, la mayoría consagrados, con los que se podía acabar recomponiendo un paisaje plagado de «neos», de interés por el hombre, la naturaleza, la tecnología, la religión, el sexo, la propia realidad, la historia del arte y con un reconocimiento implícito a todo un verdadero triángulo de maestros, Duchamp, Beuys y Warhol. La exhaustividad con que se plantearon ambas exposiciones hizo que en las dos abundaran todo tipo de lenguajes y medios expresivos, pintura, escultura, escultura-instalación, neobjetística, fotografía, video. Quizá la única diferencia de la Bienal Whitney respecto a *Metropolis* fue la potenciación en la primera del arte social (Tim Rollins, Group Material), cuestionador del mercado y directamente implicado en el postmodernismo activista.

La primera exposición de la década de los noventa planteada con una clara intención «prospectiva» y cargada de teoría fue la itinerante *Post-Human* (1992)<sup>49</sup>, que se centró en la experiencia del cuerpo desde una pluriperspectiva, desde la manipulación genética, la cirugía plástica, el ejercicio físico, la cosmética, el dolor, la enfermedad, la prótesis, la ropa, y sobre todo el sexo, en una versión en ocasiones autocomplaciente y narcisista.

También en el verano de 1992 en la ciudad alemana de Kassel se abría la Documenta IX<sup>50</sup>, una macromuestra con un proyecto «débil», con un carácter a la vez panorámico y a la vez prospectivo, y con una clara intención de involucrar, hecho que después se repetiría en la Bienal de Venecia de 1993<sup>51</sup>, dos elementos en conflicto: norte-sur, oriente-occidente, pobreza-riqueza, lo cual implicaba la presencia en las citadas exposiciones, junto con los artistas y las opciones internacionales «ya consagradas», del arte de las minorías étnicas y raciales, de las producciones artísticas de pueblos lejanos (India, China, Africa negra, América hispana, Indios americanos) habitualmente postergados de ellas.

Las cuestiones relativas a la identidad, a la diversidad cultural, a la «diferencia» se han integrado en una buena parte de exposiciones llamadas «transculturales» que parten de la exposición como lugar de coexistencia, cohabitación y diálogo entre artes y culturas dispares. *Magiciens de la Terre*<sup>52</sup>, concebida como un encuentro entre objetos del Primer y Tercer Mundo, aunque en un principio se basó en los criterios de un equilibrio en la selección de artistas con un 50% del «centro», y otro 50% de la «periferia», no obstante no hizo sino desarrollar, tal como expu-

---

<sup>48</sup> 1991 *Bienal Exhibition* (cat. exp.), Whitney Museum of American Art, Nueva York, 2 abril/30 junio 1991.

<sup>49</sup> DEITCH, J., *Post-Human* (cat.exp.), FAE-Musée d'Art Contemporain, Lausana, 14 junio/13 septiembre 1992. Itinerante por Rivoli (Torino), Atenas y Hamburgo.

<sup>50</sup> HOET, J., *Documenta IX* (cat. exp.), Kassel, 13 junio/20 septiembre 1992.

<sup>51</sup> BONITO OLIVA, A., *XLV Esposizione Internazionale d'Arte. Punti Cardinali dell'arte*, La Biennale di Venezia, Venecia, 14 junio/10 octubre 1993.

<sup>52</sup> MARTIN, J.-H., *Magiciens de la terre* (cat. exp.), Centre Georges Pompidou, París, 18 mayo/14 agosto 1989.

so Gavin Jantjes, una conciencia occidental y «eurocéntrica» como un cirujano disecaría su propio cuerpo sin anestesia: «Reveló que la mirada eurocéntrica está sujeta a problemas bien distintos, incluso conmovedores cuando se proyecta sobre lo que es culturalmente “otro”, sobre sus contradicciones y metodologías. Es a la vez una ilusión y un error histórico pensar que la igualdad en la arena cultural está justificada por el solo hecho de que todo el mundo comparta el mismo espacio expositivo»<sup>53</sup>. Este peligro de producir, en pleno proceso postcolonial, nuevos *ghettos* étnicos en lugar de reconocer y poner en evidencia las diferencias culturales y raciales de la confrontación cultural se puso especialmente de manifiesto en el marco de la *Documenta IX* de Jean Hoet, confrontación que contribuyó si cabe a aumentar las jerarquías y las clasificaciones habituales y a perpetuar las estructuras obsoletas propias de la mentalidad colonizadora de occidente. Una excepción en este orden de cosas, que continuó en otras propuestas como *Cocido y crudo*, comisariada por Dan Cameron (Madrid, 1994), y aún podría considerarse la muestra *Parallel History*<sup>54</sup>, un proyecto interdisciplinar lanzado por el espacio alternativo Exit Art de Nueva York, que se propuso presentar distintas obras en el contexto en el que fueron creadas: «Debemos explicar y mostrar –comentan los responsables del espacio Papo Colo y Jeanette Ingberman– la obra de los artistas que no son extraños en la realidad en la que ellos viven y trabajan, es decir, a partir de su cultura y no en un proceso de ir desde el exterior hacia ella: una «historia paralela» que se encuentra en interacción constante con la corriente dominante de la cultura (...). Es una manera democrática y más equitativa de entrar en relación con el arte, pues la sociedad actual es irrevocablemente el producto de experiencias y de reencuentros que invaden el domino cultural»<sup>55</sup>. Con el objetivo de revitalizar un sector olvidado por la historia del arte contemporáneo, que sin embargo tenía capacidad de modificar sustancialmente la cultura americana, *Parallel History* integró los productos culturales fuertes del Norte y los marginales y secundarios del Sur en un *unicum*, basándose en la creencia de que una sociedad, y consiguientemente su arte, no puede desarrollarse sino integrándose en un todo, al margen de todo tipo de prejuicios y partiendo de la base de que no existen más periferias ni zonas marginadas.

Las bienales Whitney de Nueva York<sup>56</sup> y la II Bienal de Lyon<sup>57</sup>, con las que se cerraba el año 1993, aunque con propósitos y resultados bien distintos, parecían

<sup>53</sup> JANTJES, G., «Red rags to a bull», en *The Other Story. Afro-Asian artists in post-war Britain*, Londres, The Hayward Gallery, 1989.

<sup>54</sup> COLO, P. y INGBERMAN, J., *Parallel History* (cat. exp.), Exit Art, Nueva York, 2 noviembre/14 diciembre 1991.

<sup>55</sup> Vid. *Kunstforum*, vol. 108, p. 217 ss, y 224 y ss, en *L'art exposé*, p. 234 y 239. Una de las más recientes publicaciones que trata el arte desde una perspectiva global en la que convergen lo étnico, el cuerpo y la identidad cultural es *Strategies for Survival- Now!*, Lund, (Suecia), 1995.

<sup>56</sup> *1993 Biennial Exhibition* (cat. exp.), Whitney Museum of American Art, Nueva York, 4 marzo/20 junio 1993.

<sup>57</sup> DACHY, M.; RASPAIL, T.; PRAT, T., *Et tous changent le monde* (cat. exp.), Deuxième Biennale d'Art Contemporain, Halle Tony Garnier, Lyon, 3 septiembre/13 octubre 1993.

consolidar un modelo expositivo que no apostaba, como ocurría con las exposiciones del momento de «euforia», tanto por unos nombres, los «imprescindibles» en toda selección, aquellos que eran valores seguros en un mercado cada vez más en crisis, sino por unas ideas, por un argumento que ponían en pie, a través del montaje y sobre todo del catálogo, pieza imprescindible que funciona como una realidad autóctona respecto al propio discurso expositivo. Si la Whitney sorprendió a todos por la radicalidad y la dudosa artísticidad de muchas de sus propuestas, comprometidas con los grandes problemas sociales que azotaban a la sociedad norteamericana, el Sida, la homosexualidad, los problemas de las minorías étnicas y raciales, en cambio la de Lyon apostó por un discurso estrictamente artístico, presentando y enfatizando algunas de las grandes vías por las que ha discurrido la historia del arte en el siglo XX y buscando un paralelismo «dentro del puro contexto artístico» entre figuras y aportaciones de las vanguardias históricas (Duchamp, Malevich, Schwitters, Moholy-Nagy) y sus supuestos equivalentes en el arte más contemporáneo.

A. Guasch  
Universitat de Barcelona

#### RESUMEN

Aquest article consta de dues parts. A la primera part s'aborda l'exposició com un mitjà en la difusió i imposició d'idees, com un instrument en mans de gestors culturals a l'hora d'imposar tendències, de confirmar llenguatges, de consagrar els artistes en un determinat context social. En el text s'arriba a una primera conclusió que, en part espectacle, en part esdeveniment històric-social, les exposicions dels vuitanta, tant si es tracta d'exposicions d'autor com de tesis, acaben imposant-se com a vehicles en la producció i disseminació de coneixement; en una paraula, en la creació de significats culturals. A la segona part es planteja un recorregut per algunes de les exposicions més paradigmàtiques realitzades tant a Europa com a Amèrica al llarg de la dècada dels anys vuitanta, des de *Westkunst* (Colònia, 1981) o *A New Spirit in Painting* (Londres, 1991), fins a la *Bienal Whitney* de Nova York, de 1993, o la *II Bienal de Lyon*, també de 1993. L'exposició en cap cas s'estudia com un fet tancat en ell mateix, sinó en diàleg constant amb les distintes tendències, llenguatges i moviments de cada moment; l'exposició com un instrument per radiografiar els discursos artístics dels vuitanta: el pas de l'expressionisme càlid de la primera meitat de la dècada (pintura salvatge alemanya, transavantguarda, figuració lliure) a la postmodernitat freda recorreguda per una doble tradició, nominalista i reduccionista, i d'aquesta a l'art narratiu de principi dels vuitanta (el cos, el feminisme), així com al recent fenomen del multiculturalisme.

#### ABSTRACT

The article is in two parts. In the first of these the exhibition is analysed as a medium for the diffusion and imposition of ideas –an instrument in the hands of cultural managers for imposing trends, confirming languages and providing artists with recognition in a given

social context. It is concluded that the exhibitions of the eighties –part spectacle, part socio-historical event– including both exhibitions of individual artists and those based round a theme, eventually became vehicles in the production and dissemination of knowledge and the creation of cultural meaning. In the second part a review is undertaken of some of the most significant exhibitions in Europe and America in the eighties, including: Westkunst (Cologne, 1981), A New Spirit in Painting (London 1991), the Whitney Biennial (New York, 1993) and the Il Lyon Biennial (1993). None of these exhibitions is studied as an event in its own right but rather as part of an ongoing dialogue with the various tendencies, languages and movements of each moment –the exhibition as an instrument for analysing the artistic discourse of the eighties, the shift from the warm expressionism of the first half of the decade (wild German painting, transavant-garde, free figures) to the cold postmodernism with its dual tradition –nominalist and reductionist– and from here to the narrative art of the beginning of the nineties (the body, feminism) as well as the recent phenomenon of multiculturalism.