



No es lo más natural

ESCRITOS Y TRABAJOS
DE OCTAVI COMERON
(1965-2013)

Índice

Presentación 7
Elisabeth Plantada

Introducción 11
*Tere Badia, Jorge Luis Marzo
y Joana Masó*

**Escritos
de Octavi Comeron** 17

Capas de trabajo (I). El gato de Zizek
y la Pantera Rosa: Apuntes para un debate
de estética [2007] 19

Double Bind. Una introducción a Blue-Collar
Suite No. 2: Lear's Song [2009] 31

Biopolíticas del trabajo
en las prácticas artísticas [2009] 37

Tiene que parecer lo más natural
del mundo [2010] 51

En ningún caso se aplicará este régimen
especial al oro de inversión [2011] 85

Universitat de Barcelona. Datos catalográficos

No es lo más natural : escritos y trabajos de Octavi Comeron : 1965-2013

Referencias bibliográficas
ISBN: 978-84-475-3873-7

I. Comeron, Octavi II. Badia, Tere, ed.
III. Marzo, Jorge Luis, ed. IV. Masó, Joana, ed.
1. Comeron, Octavi 2. Estètica 3. Teoria de l'art

©Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona
Adolf Florensa, s/n - 08028 Barcelona
Tel.: 934 035 430 - Fax: 934 035 531
comercial.edicions@ub.edu - www.publicacions.ub.edu

©BAU, Centro Universitario de Diseño de Barcelona
www.bau.cat

Consejo editorial: GREDITS

Diseño y concepto: Batllegroup
www.batllegroup.com

ISBN: 978-84-475-3873-7

Deposito Legal: B-21.173-2014

Impresión y encuadernación: AGPOGRAF, SA

Queda rigurosamente prohibida la reproducción total o parcial de esta obra. Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede ser reproducida, almacenada, transmitida o utilizada por ningún tipo de medio o sistema, sin la autorización previa por escrito del editor.



Una aproximación a la obra de Octavi Comeron

La obra de Octavi Comeron en el marco de las dinámicas artísticas nacionales e internacionales de las últimas décadas

Jorge Luis Marzo

Tiene que parecer lo más natural del mundo

Tiene que parecer. Ensayo sobre la naturalidad
Joana Masó

Trilogía Post-fordista I: La Fábrica Transparente

Notas sobre La Fábrica Transparente
Jorge Luis Marzo

Trilogía Post-fordista II: Blue-Collar Suite No. 2: Lear's Song

En la búsqueda del retrato de la clase trabajadora.
A propósito de Blue-Collar Suite No. 2: Lear's Song
José María Durán

Double Bind: Contradicciones del artista como productor
o cómo sobrevivir con una cabeza de azúcar si sólo bebes té
Tere Badia

Trilogía Post-fordista III: La Balada del valor de uso

Ley del Arte contra Ley
del Mecenazgo y otros reglamentos
Isidoro Valcárcel Medina

Extractos de la Ley del Arte (1992)
Isidoro Valcárcel Medina

Por qué deberíamos volver a ser cínicos
Anna Moreno

Contrato Común

La imagen de un manantial natural, libre y comunitario
Rubén Martínez

Notas sobre Academy Commons, ac_ *Anja Steidinger y Nicolas Malevé*

Biografía artística e intelectual de Octavi Comeron

Una aproximación a la obra de Octavi Comeron

La obra de Octavi Comeron en el marco de las dinámicas artísticas nacionales e internacionales de las últimas décadas

Jorge Luis Marzo

Tiene que parecer lo más natural del mundo

Tiene que parecer. Ensayo sobre la naturalidad
Joana Masó

Trilogía Post-fordista I: La Fábrica Transparente

Notas sobre La Fábrica Transparente
Jorge Luis Marzo

Trilogía Post-fordista II: Blue-Collar Suite No. 2: Lear's Song

En la búsqueda del retrato de la clase trabajadora.
A propósito de Blue-Collar Suite No. 2: Lear's Song
José María Durán

Double Bind: Contradicciones del artista como productor
o cómo sobrevivir con una cabeza de azúcar si sólo bebes té
Tere Badia

Trilogía Post-fordista III: La Balada del valor de uso

Ley del Arte contra Ley
del Mecenazgo y otros reglamentos
Isidoro Valcárcel Medina

Extractos de la Ley del Arte (1992)
Isidoro Valcárcel Medina

Por qué deberíamos volver a ser cínicos
Anna Moreno

Contrato Común

La imagen de un manantial natural, libre y comunitario
Rubén Martínez

Notas sobre Academy Commons, ac_ *Anja Steidinger y Nicolas Malevé*

Biografía artística e intelectual de Octavi Comeron

La obra de Octavi Comeron en el marco de las dinámicas artísticas nacionales e internacionales de las últimas décadas

Jorge Luis Marzo

La obra de Octavi Comeron se enmarca inicialmente en el contexto del arte español de principios de la década de 1990. La hiperinflación artística provocada por el papel del arte y la cultura durante la transición democrática en España comenzó a desinflarse y se inició el florecimiento de un cierto espíritu de resistencia ante lo que había sido la comunión de la clase artística con el discurso oficial que emplazaba al arte como vehículo de promoción institucional y de los valores adheridos a ésta: educación de la ciudadanía, individualismo como emblema de libertad, despolitización como vía de consenso social. Críticos como José Luis Brea intentaron desarrollar una deconstrucción del aparataje de la posmodernidad conservadora y oficialista de los años ochenta, mediante la elaboración de un conjunto de instrumentos críticos capaces de interpretar apropiadamente el papel de los productores artísticos en el nuevo entramado de una cultura que, al convertirse en cinta transportadora de organicidad institucional y de un proceso de estetización general, era en sí misma fuente de malestar: “*Malestar en la cultura* es el nombre de lo que habitamos, mundo interpretado. Nada sino ella, la propia cultura, puede hacernos posible imaginar un límite a ese malestar, siendo entonces la cultura, al mismo tiempo, su único posible tratamiento”. Brea apuntaba que “el estado de máxima tensión y complejidad que podría estar viviendo el sistema del arte sería al mismo tiempo un estado de neutralización, de caída total del sistema, de estasis fatal”, y que “la cultura en su forma actual se ha convertido en un apéndice banal de la industria del entretenimiento”. Proponía, en consecuencia, que “es tarea del arte trastornar la vida y la conciencia que de ella poseemos de una manera tal que, en última instancia, sirva a la emancipación del ciudadano y a la reconciliación del sujeto con su experiencia”¹.

El final de los alegres ochenta, encarnado en 1992, en los fastos olímpicos, feriales y coloniales, en la inmediata crisis económica que le seguirá y en el Tratado de Maastricht que condenaba a Europa a ser sólo mercado, alumbrará un abundante posicionamiento crítico frente a lo acaecido. Las propias instituciones parecieron cuestionarse algunas de las premisas sobre las que se habían sostenido hasta entonces. Por una parte, surgieron actitudes que, paradójicamente, bebían de las mismas fuentes subjetivistas y desencantadas que habían nutrido la década anterior, pero operando con relación al entorno, explorando las ruinas ya no del sujeto sino del contexto. En 1991, la Fundación “la Caixa” inauguraba en Barcelona una exposición titulada *Al raso. Figuras de intemperie*, comisariada por Miquel Molins y Rosa Queralt, en la que sutilmente se daba por perdida la década a la vista de la “pérdida de la unidad, pérdida del valor de los significados”, y se proponía una revalorización de corte románticista: “Vivir al raso, salir de los límites de lo razonable, vidas a la intemperie, radical desolación, desafiación”². Un tema que empezaría a ocupar a algunos filósofos, como por ejemplo, Rafael Argullol o José Luis Pardo: “La intimidad es lo que queda de la comunidad allanada de la ciudad. Restos, residuos, fragmentos, jirones, trocitos, dispersiones”³. Un año después, “la Caixa” inauguraba otra muestra titulada –extrañamente para el papel que la entidad había tenido en la construcción y legitimación del relato oficialista– *¿Qué se ha hecho de los 80?*.

Por otra parte, surgieron con fuerza miradas de manifiesto andamiaje político. En 1992, el Centre d’Art Santa Mònica (CASM) de Barcelona producirá la exposición *Denonciation*, comisariada por Béatrice Simonot y Liliana Albertazzi, y centrada en actitudes creativas de compromiso social; Mar Villaespesa comisaría ese año *Plus Ultra* en Sevilla, orientada hacia una crítica del colonialismo. Paralelamente, la Galería Moriarty de Madrid presentaba en 1993 la exposición *De interés público*, comisariada por Ana Navarrete. Ese mismo año, la Sala Amadís del Instituto de la Juventud inauguró dos muestras colectivas comisariadas por Carlos Jiménez bajo el título *El compromiso en el arte*. En 1994, de nuevo el CASM producía la exposición *Domini Públic*, comisariada por Jorge Ribalta, y dedicada a dar visibilidad a las propuestas artísticas de compromiso con el entorno social en Estados Unidos e Inglaterra, entre otros contextos, en el marco de las “Guerras de la Cultura” (Richard Bolton) que se produjeron a causa de la expansión de los modelos neoliberales⁴. La década de los noventa también vendrá acompañada de una mayor atención específica a ciertos artistas “sociales” como Francesc Torres (MNCARS, 1991), Krzysztof Wodiczko o Hans Haacke (Fundación Tàpies, 1992 y 1995).

En el ámbito independiente, se abren numerosos proyectos y plataformas que intentarán definir un nuevo orden de gestión, reflexión y actuación. Se tejen redes de Asociaciones de Artistas Visuales; las reflexiones de género renacen, recuperando algunas de las pulsiones aparecidas en los años setenta o impulsadas por la lucha hacia un reconocimiento social; la performance y el arte de acción recobran el aliento; se redoblan las prácticas creativas activistas de corte asociacionista y

colectivo, que a la estela de grupos como Agustín Parejo School, Estrujenbank o Preiswert Arbeitskollegen (Sociedad de Trabajo no Alienado), espacios como El Ojo Atómico, o artistas como Isidoro Valcárcel Medina, buscan desenmascarar los procesos de espectacularización, mediación y fetichización del arte contemporáneo. El mundo del vídeo, o una parte de él, abandonará la inocua ingenuidad de los ochenta para formularse en clave política, como en los trabajos de Gabriel Villota, Marcelo Expósito, Bosgarren Kolektiboa (Marian Ortega y Xabier González) o Arturo *fito* Rodríguez.

En Barcelona, contexto en el que Octavi Comeron se movió habitualmente, la década de los noventa vendrá marcada por el hartazgo olímpico y por el auge de toda una serie de nuevos comportamientos y actitudes. A las salas institucionales o privadas más autónomas (L’Artesà, Metrònom, Sala Montcada, Espai 13...), se sumarán numerosas actividades de performance y accionismo, englobadas muchas de ellas en el Club 7 o a través de la revista-archivo Aire; de vídeo, especialmente alrededor de La 12 Visual y OVNI; de dinámicas multimedia (La Papa, L’Angelot, Fundación Phonos, Sónar...); de publicaciones alternativas (De Calor); nuevos espacios o grupos independientes de gestión o exposición (Gràcia Sonora, Barcelona-Taller, Aparadors...). El CCCB reunirá una parte importante de colectivos independientes que explorarán con gran libertad de acción caminos alejados de lo comercial, y el sistema de becas establecido por el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya desde finales de los años ochenta permitirá que numerosos creadores puedan conocer de primera mano experiencias creativas y de gestión en el extranjero.

Juan Vicente Aliaga comenzará a hablar del “cuerpo enfermo del arte español de los ochenta”. Manel Clot calificó en 1992 a la década como “frágil, inconsistente, aislada, retórica, formalista y excluyente”, ligada a través de “forzados consensos pictóricos, después conceptuales, después pictóricos otra vez, y finalmente escultóricos”. Y remataba, denunciando la “tendencia de los artistas españoles a constituirse en portadores y creadores de lenguajes particulares o individuales antes que en tendencias más o menos homogéneas, y por lo tanto, más grupales, lo cual ha sido –en la peor comprensión que imaginarse pueda– un caldo de cultivo excelente para buena parte de los presupuestos teóricos de la posmodernidad, sobre todo aquellos más deleznable consistentes en primar las cuestiones de la autoría, la multiformidad alegre y variopinta y el eclecticismo feroz como falso trasunto de una indiferencia absoluta hacia las cuestiones de la coherencia y como ejemplo más que sintomático del ya tristemente famoso *todo vale* que tantos estragos ha causado en la escena artística internacional reciente”. Clot proponía entonces, en una línea similar a la de Brea, a Pepe Espaliú, Jordi Colomer, José Maldonado, Joan Rom, Pep Agut, Mabel Palacín-Marc Viaplana, Perejaume, Federico Guzmán, Juan Muñoz o Juan Luis Moraza, como ejemplos de “trabajos alegóricos, neobarrocos, transitivos, fragmentarios, tecnológicos, intertextuales, que trazan

una historia de la subjetividad”, recuperando ideas de Jürgen Habermas sobre la modernidad inacabada o incompleta⁵.

El discurso posmoderno, en casi todas sus variantes, fomentará una exploración de los fragmentos procedentes de la explosión de los grandes relatos modernos. Si en los años ochenta, ese debate se encaró con los grandes verdades de la vanguardia, en los noventa el elemento a deconstruir fue el gran discurso espectacular cultivado en la España socialista. La obra de Comeron, como señalábamos al principio, debe ser comprendida en ese ambiente de abierta disputa con la proyección que el arte había disfrutado en la década anterior. Muchos de los comportamientos surgidos en el cambio de década abundaron sobre la necesidad de desamplificar el volumen atronador de un arte, que al hacerse mero espectáculo de medios, mercados e instituciones, había negado sus posibilidades de reflexión crítica. Una parte importante de las actitudes de entonces pasó por la voluntad de “desartistización” o “desestetización” de las prácticas creativas; recurriendo a espacios no codificados artísticamente; asumiendo temáticas de análisis o confrontación social y política que no eran tan fácilmente manejables por la Institución Arte; mediante actividades y formatos cuya apariencia no era artística; o a través de una reducción de la morfología y semántica de la objetualización artística. Este último es el caso de la obra de Comeron, que ahora abordaremos.

El término “alegoría”, paralelamente, comenzó a poblar textos críticos y *statements* de artista. El concepto, acompañado de referencias a la descontextualización y la contaminación, permitía la asociación o confrontación entre la acumulación de capital y la acumulación de imágenes como vía para atender nuevos modos tanto de análisis como de actuación crítica. Estos renacidos *topoi* argumentales procedían en buena medida de las reflexiones sobre las aparentes similitudes entre producción barroca y contemporánea, espejando ambas dinámicas, y proponiéndolas como vías de trabajo alternativas a las manipulaciones semánticas ofertadas por las imágenes institucionalizadas. En este sentido, el debate neobarroco en España se reorientó a principios de la década de los noventa, adoptando una perspectiva crítica respecto a la frivolidad en la que se movió durante los ochenta, y pasará a convertirse en eje vertebrador de numerosas propuestas intelectuales de mayor reflexión aunque no de gran repercusión.

Ya ha sido señalado por numerosos autores la importancia de las interpretaciones de pensadores como Walter Benjamin acerca de las alegorías como ruinas históricas que parecen quedar libres de toda atadura y susceptibles de relacionarse anacrónicamente entre ellas⁶. Las derivas que aquellas perspectivas alentaron en el arte de principios de los años noventa estuvieron marcadas no sólo por el cruce e hibridación de sentidos y referencias historicistas y teóricas, sino también por fusiones entre formatos hasta entonces territorio de ciertas prácticas conceptuales o posconceptuales, como es el caso, por simplificar, de los diversos ámbitos *fluxus*,

del Arte Povera, de Marcel Broodthaers, o de algunos artistas conceptuales catalanes o madrileños de finales de los setenta.

Numerosos artistas, los exógamos a los círculos establecidos del arte, pero sobre todo los próximos a los circuitos galerísticos e institucionales, harán suyas algunas de las reflexiones procedentes de finales de los setenta, aunque tamizadas por las lecciones derivadas tanto del objetualismo escultórico como de las hibridaciones practicadas en formato de instalación. Comeron, que como todo estudiante de Bellas Artes formado en los ochenta había partido de la pintura, pronto acudió a disposiciones híbridas entre la seca escultura objetual, cercana a la instalación conceptual, la intervención espacial y el uso de la pintura, la fotografía y el vídeo como medios de apoyo. En las intervenciones que realizó en la Galería Antoni Estrany de Barcelona (1992), en la Sala de Exposiciones del Ayuntamiento de Mataró (1992), en la sala Fortuny, del Centre de Lectura de Reus (1994), o en la obra *Límits* mostrada en la exposición *Anys 90. Distància Zero*, en el Centre d'Art Santa Mònica (1994), (Figs. 1, 2, 3, 4) Comeron exploró un tipo de intervencionismo espacial fuertemente marcado por la voluntad de reducir drásticamente el lenguaje redundante del arte. Mediante aplicación puntual de color plano en la pared, volúmenes exentos realizados en madera —que gracias al apego del artista por los procesos artesanales evocan una sobria y experta manufactura de taller de ebanistería—, y estructuras mínimas también de madera y emplazadas en el espacio expositivo, Comeron orientó sus inquietudes a redefinir el tejido mismo del “espacio de difusión del arte”, a operar sobre el propio espacio mediador. Señaló el crítico y comisario Martí Peran que aquellos trabajos se caracterizaban por centrarse “en una suerte de análisis deconstructivo del lenguaje



Fig. 1. Exposición de Octavi Comeron. Galería Antoni Estrany, Barcelona, 1992.

Fig. 2. Octavi Comeron, “Sense títol”, vistas de la instal·lació. Sala d'Exposicions de l'Ajuntament de Mataró, 1992.



Fig. 3. Octavi Comeron, *Obert*. Sala Fortuny, Centre de Lectura de Reus, 1994.



Fig. 4. Octavi Comeron, *Límits*, instalación. Moqueta, óleo y pintura al óleo sobre tela. Exposición *Anys Noranta. Distància Zero*, comisariada por José Luis Brea, Centre d'Art Santa Mònica. Barcelona, 1994.



Fig. 5. Octavi Comeron, Vistas de la exposición *Normal*. Sala Montcada, Barcelona, 1990.

del arte, paradigma de las alegorías vacuas y de los dispositivos retóricos”⁷.

Perpendicular a esa severa voluntad analítica, comenzó a aflorar en sus proyectos una manifiesta tendencia al reduccionismo artístico, esto es, a reducir el potencial flujo de luz artística proyectada por las obras a fin de desligarse de algunas ataduras que le permitieran –a él y al espectador– mantener un diálogo más sincero y acaso más directo. A Comeron siempre le interesó más la estética que el arte, porque –vale la pena subrayarlo– la estética es el estudio de la percepción del arte en su entorno, no del arte mismo, que correspondería a la historia del arte. Este será un aspecto fundamental en su quehacer y que constituirá un elemento clave en la fortaleza conceptual y política de su discurso.

Ya en la exposición del artista en la Sala Montcada de la Fundación “la Caixa”, en 1991, titulada significativamente *Normal*, comenzó a dar algunas claves de lo que sería su pensamiento y laborar futuro en relación a un cierto taponamiento de los influjos artísticos. (Fig. 5) La exposición, montada a modo de “pequeños sistemas” en relación, mostraba, entre otros objetos, una sencilla mesa de madera sobre la que habían unas pequeñas masas de harina; unos pequeños estantes encima de los cuales se encontraban pastillas de jabón; sobre la pared se presentaban cuatro largos palos de madera pulida y barnizada que asemejaban remos o a elementos rústicos de soporte –un guiño explícito a la manufactura de corte artesanal, funcional o popular–; y en el suelo, unas macetas con yeso. La *normalidad* se presentaba como una estrategia de adelgazamiento de las expectativas artísticas, introduciendo los objetos y materiales como formas “en ciernes” sobre los que podría discutirse su potencial evolución (o no) a un estado “superior”. El

filósofo Eugenio Trías destacaba lo siguiente en uno de los textos del catálogo de la exposición: “Que la supresión de todo ‘valor añadido’, incluida la plusvalía estética, decorativa o supernumeraria, pueda llegar a ser vía de rescate del arte, esto constituye para nosotros una evidencia. Ante nuestros ojos reconocemos entonces lo normal, objetos familiares, tiestos, ensamblajes, masas compactas de harina o de pastelina. Lo importante es saber hasta qué punto esas pistas nos permiten despegar”⁸.

Efectivamente, Comeron deseaba reducir lo más aparentemente artístico para lograr una mayor claridad estética, siempre que lo estético fuera entendido como el conjunto de circunstancias y estructuras sociales, económicas y políticas que mediaban en la percepción del fenómeno artístico. Algunos críticos de arte pronto comprendieron el mensaje. Luis Casado, escribiendo en *El País* acerca de la exposición de la Sala Montcada, reconocía que “*Normal* esconde tras su grafía un sentido de anodina neutralidad, un cierto afán de aproximar el arte a la vida desde la exaltación de lo rutinario”, mientras subrayaba que había en la muestra “empeño desculturizador, desmitificador frente a las experiencias artísticas más místicas, santificadoras y fervorosas que caracterizan algunos modos últimos de acercamiento a lo estético”. Pero finalizaba preguntándose si todo ello “no pueda ser reflejo de una ausencia de verdadero ingenio”⁹. Ciertamente, una parte de la crítica se manifestó aturrida ante este tipo de aproximaciones, pues dismantelaba en parte la visualidad inherente a la que tradicionalmente está sujeta el objeto artístico.

Luis Francisco Pérez, por su parte, señalaba en sendos artículos sobre *Normal*, que ésta “otorgaba a la idea de lo anodino –sin vulgaridad– y de lo doméstico –sin condicionamientos peyorativos– un perverso atributo de *artisticidad*”, al tiempo que calificaba el trabajo del artista “como una de las creaciones plásticas más calvinistas que el último arte español haya podido crear. Pero sería un calvinismo que debería más a las sayas de los santos de Zurbarán que a una hipotética influencia de moralismo reformista. Esta escueta mesa provista de diferentes panes secos nos sitúan en el centro de un universo donde sólo la figura del hombre existe como medida de todas las cosas. En la obra de Comeron, un sujeto ausente nos recuerda insistentemente el abandono del ser, y su voz discurre por entre las piezas de un artista en mi opinión tan inclasificable como extraordinario”¹⁰. Anotemos que la referencia de Pérez a Zurbarán no es un mero elemento de retórica literaria sino que se enmarca en el creciente interés de aquellos días, antes comentado, por un *conceptismo* alegórico deseoso de poner coto a las soflamas visuales de la década anterior y que para ello hizo suyas algunas herramientas del conceptual –deconstrucción del lenguaje y simplicidad funcional–.

Si hay un trabajo de Comeron que propone –o mejor dicho, que exhibe– de manera radical esa autolimitación de su propia expansión artística acaso sea *Hidden Piece* (1998, ver imagen de portada). El artista emplazó en medio del espacio central del Palau Sant Jordi de Barcelona una pequeña pieza rectangular de madera barnizada, cuya superficie asemejaba parquet, lo que le confería una forma cercana



Fig. 6. Octavi Comeron, *Disturbing Exposure*, 2001.



■ (Rundrawing) 'Work-time'

Programa informàtic que genera una xifra que s'acumula des del zero fins l'infinit durant el temps en que està exposada. Interval de canvi: 1,2 segons.



■ (Rundrawing) 'Spectre'

Programa informàtic en el que apareix el text del Manifest Comunista de Marx i Engels. Les paraules apareixen seqüencialment a la pantalla amb un interval de canvi de 2,1 segons (una velocitat excessivament lenta que impossibilita la seva lectura).



■ (Rundrawing) 'Beauty'

Programa informàtic en el que apareix a la pantalla seqüències aleatòries d'ordenacions de les lletres de la paraula 'beauty'. Interval de canvi: 0,4 segons.

Fig. 7. Octavi Comeron, *Rundrawing* (serie), 1999-2005.

al palé. La pieza, expuesta durante todo un día en un pabellón completamente vacío de público, y fotografiada por el artista desde las gradas superiores, reunía con extraordinaria potencia toda una serie de antagonismos: lo mínimo del objeto enfrentado a lo masivo del espacio; el trabajo versus el espectáculo; lo artesanal frente a lo industrial. La dimensión imposible de la pequeña plataforma de madera rodeada del espacio descomunal del pabellón parecía describir con sorprendente eficacia el mundo mismo del arte; por un lado, definía la desequilibrada relación entre la producción creativa y la productividad impulsada por el entorno mediador del arte; por otro, subrayaba la potencialidad de la mínima intervención para dismantlar, para obstruir, la retórica de la cultura como espectáculo.

Es, en este sentido, que la obra de Octavi Comeron puede ser calificada de *obstruccionista*, de *negacionista*. Obstruccionista, porque obstaculiza voluntariamente ser interpretada bajo los habituales criterios formales y contextuales del Espacio Arte sin haber pasado antes por un análisis de sus formas de producción; porque se resiste a ser engullida por un espectáculo que dirime sus medios a fuerza de eludir la reflexión sobre los objetivos que persigue. Negacionista, porque no desea engrasar el fluido mundo de las correas de transmisión que hace que las apariencias adquieran paulatina y virtualmente valor añadido; porque —nos remitimos aquí al capítulo dedicado a *La Fábrica Transparente*— la respuesta de Comeron ante la teoría posmoderna que interpreta que la cultura ha rebasado sus clásicos terrenos acotados y se ha convertido en un manto simbólico que lo penetra todo no fue otra que disminuir la potencia de la luz emitida por el artista, no tanto para proteger parcelas supuestamente gremiales sino para no contaminar el cielo con luminiscencias inde-

seadas a fin de percibir mejor las constelaciones nocturnas, o si se quiere, brumosas, ilusionistas.

*

Durante el último tercio de la década de los noventa, Comeron empezó a situar el tema del trabajo, de las sutiles analogías entre el trabajo artístico y las condiciones de sus productores y los procesos generales de transformación en el mundo laboral neoliberal, como eje central de su pensamiento y obra. Peran resumió acertadamente el meollo conceptual de la obra de Comeron: "El arte como modelo del trabajo inmaterial y, por extensión, de los nuevos modos de la economía productiva; pero también como sector donde imperan las formas de la precariedad laboral, las ambigüedades contractuales e incluso un ámbito donde la naturaleza del producto no impide su circulación económica ordinaria"¹¹. Se sucederá, sin grandes prisas, toda una serie de proyectos: el mencionado *Hidden Piece* (1998), *Disturbing Exposure* (2001)¹², las series *Rundrawing* (1999-2006)¹³, *Work&Beauty* (2002)¹⁴, la serie *Blue-Collar* (2004-2006), o *La Fábrica Transparente*, éste último tanto en su formato de reflexión escrita (1999-2010) como en el de videoinstalación (2006)¹⁵. (Figs. 6, 7, 8, 9) El hilo conductor que tejió aquellos trabajos era el análisis de los nuevos escenarios laborales como espacios biopolíticos, indagando sus paralelismos con la práctica artística.

El universo referencial con el que Comeron se dotó para atacar intelectualmente la cuestión de lo productivo en la cultura pasaba por Michel Foucault, Slavoj Žižek, Maurizio Lazzarato, Jacques Rancière, Jacques Derrida, Fredric Jameson, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Toni Negri, Bifo (Franco Berardi), Paolo Virno, Michael Hardt, Giorgio Agamben, Hannah Arendt, Max Horkheimer, Theodor Adorno, Georges Bataille, David Harvey, George Yúdice,



Fig. 8. Octavi Comeron, *Work&Beauty*, 2002.



Fig. 9. Octavi Comeron, *Blue-Collar*. Óleo sobre tela, 132x92 cm, 2004.