

# ACUMULACIÓN ADMINISTRATIVA, DERROCHE ESTÉTICO

FRANCISCO JAVIER SAN MARTIN

26

I  
G  
N  
A  
C  
I  
O  
  
U  
R  
I  
A  
R  
T  
E



*Ignacio Uriarte: The History of the Typewriter recited by Michael Winslow, 2009. Video HD, loop, 20'52". © Micky Rosy Ritcher.*

Al entrar en la Sala Rekalde de Bilbao y previsiblemente en La Panera de Lleida, donde la actual exposición de Ignacio Uriarte se mostrará próximamente, el espectador se encuentra sumergido en un murmullo, quizás ininteligible en un primer momento, pero que seguramente identificará enseguida como el teclear de una máquina de escribir. Al acercarse a la primera pieza sobre la pared, podrá ver un sobre administrativo desplegado, con una ventana transparente para el destinatario, mostrando su elemental arquitectura, o una progresión de números ascendente sobre la pared que muestra los sucesivos tamaños de tipo expresados en puntos tipográficos. Sobres, letras ordenadas por tamaño, sonido de máquinas de escribir: estamos en una oficina, una empresa de gestión, una consultoría, un estudio de publicidad o cualquier otro espacio administrativo ligado al sector terciario. De cualquier manera, en el espacio de Bar-

tleby, el paradigma de oficinista creado en 1853 por Herman Melville<sup>1</sup>.

Volviendo a la exposición, el tecleo de la máquina no es solo de una, sino de una secuencia de 62, desde una Barlock Mod. 4 de 1895, hasta una Olympia Monika Deluxe de 1983. Y tampoco son las máquinas reales, sino su sonido imitado por Michael Winslow, un actor especializado en efectos sonoros. Se trata de *The History of the Typewriter recited by Michael Winslow*, una película de algo más de 21 minutos, una suerte de accidente geográfico en el *soundscape* urbano o también, según la feliz expresión de Dick Clark *The original soundtrack of our lives*, un sonido que ocupa toda la exposición y que efectivamente funciona como la BSO de nuestras vidas. A través de un mecanismo inverso al del *son trouvé*, utilizado por primera vez en 1917 por Erik Satie en su composición para *Parade* de Jean

*Works de Ignacio Uriarte puede visitarse hasta el 16 de octubre en la Sala Rekalde de Bilbao, y en el Centre d'Art La Panera de Lleida a partir del 26 de enero hasta el 15 de abril de 2012.*

# 1983 OLYMPIA MONIKA DELUXE

27

I  
G  
N  
A  
C  
I  
O  
  
U  
R  
I  
A  
R  
T  
E

*Ignacio Uriarte: The History of the Typewriter recited by Michael Winslow, 2009. Video HD, loop, 20'52". © Ignacio Uriarte y la galería Nogueras Blanchard, Barcelona.*

Cocteau, en la que empleó precisamente una máquina de escribir como instrumento musical, Ignacio Uriarte recrea, a través del artificio de la representación, el murmullo seco y opaco del espacio administrativo.

## Arte de oficina

*“En contestación a mi aviso, un joven inmóvil apareció una mañana en mi oficina. Reveo esa figura: pálidamente pulcra, lamentablemente decente, incurablemente desolada. Era Bartleby”  
Herman Melville, Bartleby, el escribiente<sup>2</sup>.*

Hay una cierta tradición moderna, al menos desde los años sesenta del siglo pasado, fascinada por la iconografía administrativa en el arte, que sería el reflejo del protagonismo del sector terciario de la producción frente al secundario, del capitalismo de la información frente al capitalismo industrial. Tomando diferencias respecto al heroísmo industrial de las vanguardias históricas, que podríamos ejemplificar en la *Torre* de Vladimir Tatlin o la estética maquinista extendida un poco por todos los centros de vanguardia, comienzan a aparecer en representaciones pictóricas y, especialmente, en instalaciones, desde el comienzo de la Guerra Fría, como muestra de un nuevo *confort* propiciado por el capitalismo, la moqueta, los sofás de sala de espera o las plantas de oficina, espacios iluminados con neón, ficheros y mobiliario de oficina: elementos del nuevo paisaje administrativo que comienzan



Ignacio Uriarte: *The A4 cycle*, 2004. *Hojas de papel A4 enrolladas, dimensiones variables.* © Ignacio Uriarte y la galería Nogueras Blanchard, Barcelona.

a aparecer en la obra de Dan Flavin, en las esculturas de Richard Artschwager<sup>3</sup>, en las instalaciones de Marcel Broodthaers y posteriormente en el trabajo de Philippe Thomas, en la vertiente más funcionarial del arte relacional y de forma más documental en las fotografías vertiginosas de Andreas Gursky o los espacios post-metafísicos de Thomas Demand. También en forma de instalaciones propositivas, como en los muebles y espacios de Tobias Rehberger o Andrea Zittel, entre muchos otros.

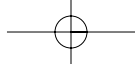
Esta línea se encuentra más próxima al espacio funcional, iluminado y adornado con plantas y paneles publicitarios que pusieron en escena artistas como Guillaume Bijl en los años ochenta o Philippe Thomas en los noventa. Se trataría de reproducir el nuevo espacio aséptico en el que se producía y transmitía la información corporativa. Guillaume Bijl, especialmente en sus “composiciones encontradas” de finales de los setenta, ampliaba literalmente el concepto de *ready-made* desde el objeto manufacturado hasta el espacio tridimensional y, a través del ejemplo próximo de Marcel Broodthaers, cuestionó la actualidad de los espacios expositivos del arte, convirtiendo, por ejemplo, una galería en autoescuela o las salas de un museo en dependencias administrativas de la presentación de un nuevo partido político. Pero fue posiblemente Philippe Thomas el artista decisivo, el que aunó una estética de moqueta y mobiliario funcional, con una profunda reflexión sobre los procesos administrativos trasladados a la gestión de obras de arte. En *Les Ready-Made appartient à tout le monde*<sup>®</sup>, una agencia de asesoría fundada en 1987, Philippe Thomas ofrecía servicios de intermediación entre el artista y el coleccionista, de modo que este último, una vez firmado el contrato con la agencia, figuraba de pleno derecho como autor de la obra.

Otro ejemplo más evolucionado, aunque mucho menos conocido, es de *Premiata Ditta*, una empresa artística fundada por Vincenzo Chiarandà en Milán a finales de los setenta y a la que se unió Anna Stuart Tovini en 1984 para formar una corporación con participación fluctuante y composición sectorial muy diversa, que aún se mantiene activa. Durante los primeros años, la única actividad de la empresa se centró en la autopromoción: una empresa real, dada de alta en el registro de actividades económicas, dedicada a emplear los recur-



Ignacio Uriarte: The A4 cycle, 2004. Hojas de papel A4 enrolladas, dimensiones variables. © Ignacio Uriarte y la galería Nogueras Blanchard, Barcelona.

sos corporativos para establecer una relación específica entre artistas-empresarios y público-consumidores, para crear nuevas relaciones y sinergias en el campo artístico-corporativo. Su trabajo consiste en la presentación de documentos de su existencia real-legal y sobre las estructuras ligadas a su existencia como empresa artística. El material gráfico que surge de esta operación es presentado en el interior de un *stand* de feria –con su estética provisional y ultra-codificada– en el que se muestran gráficos de evolución, paneles explicativos y vídeo-presentaciones, además de material impreso como trípticos, comunicados de prensa o publicidad inserta en revistas sectoriales. Los visitantes del *stand* reciben una carpeta con resultados de sondeos, gráficos y comentarios, todo marcado por la identidad *Premiata Ditta*. Las inserciones publicitarias solían contener, además de un texto de presentación, un cupón para expedir pidiendo más información sobre las actividades de la empresa. En uno de ellos podemos leer: “La materia prima de *Premiata Ditta* es la relación con las personas y el medio ambiente [...] *Premiata Ditta* analiza cuidadosamente sus objetivos, diseña acciones especiales de promoción y establece una relación constante con su público con el fin de consolidar su marca registrada. Todos tenemos un papel que desempeñar en *Premiata Ditta* ¡y eso te incluye también a ti! ¡Envía el cupón ahora!”.

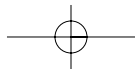


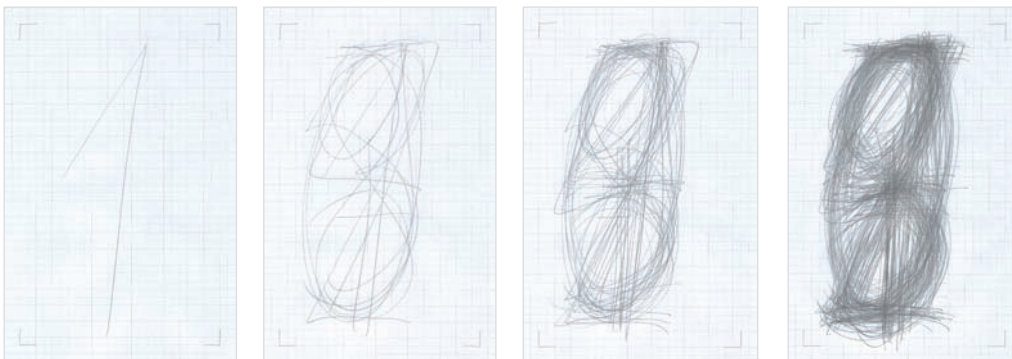
Citamos este ejemplo para remarcar más claramente cómo –en una comparación de planteamientos y resultados– el trabajo de Ignacio nada tiene que ver con esos prototipos ni con los desarrollos posteriores de la estética relacional. A pesar de su aséptica presentación y de sus procesos racionales de ideación, hay mucho de *metafísica* de la organización en sus obras, mucha fascinación por conceptos como infinito, duración, oscuridad, lo aleatorio y lo derivado, que lo alejan de una estética funcionalista. No conocemos el nombre de la empresa para la que están realizadas esas hojas Excel, no sabemos a qué productos o servicios se refieren sus gráficos... solo nos presenta la acumulación de datos y el paso del tiempo de la jornada laboral de una oficina anónima que más tiene que ver con el espacio descrito por Herman Melville que con la atmósfera controlada y diáfana de una oficina funcional.

Bartleby prefiere no hacer nada, mientras que Ignacio Uriarte, simplemente, prefiere perder el tiempo con sus pasatiempos computacionales. Premiata Ditta y otros proyectos afines, pretendían abordar con su operación el conjunto del funcionamiento empresarial, mientras que Ignacio Uriarte –quizás más humilde, pero desde luego, más sutil– restringe su campo de actuación al terreno puramente administrativo, a los protocolos cotidianos de funcionamiento corporativo. No tanto a la empresa en su aspecto global de organismo económico como a su funcionamiento cotidiano, a su respiración en forma de pequeños residuos de gestión.

Lo específico del trabajo de Ignacio Uriarte es que aunque se encuentra profundamente inmerso en el capitalismo inmaterial, sus herramientas de trabajo son inequívocas –podríamos decir provocativamente– físicas y especialmente precarias. No hay sofisticación informática, no hay *software* específico ni tecnología punta, sino humildes hojas Excel; no hay láser ni inteligencia artificial, sino lápices Faber-Castell, no hay, en definitiva, ofimática, sino oficina, y su arte parece ofrecer una paradójica versión *poverta* del *Business Art*. Y lo que no hay, puesto que no hace falta y porque sus piezas no tratan de mimetizarse con la gestión empresarial, sino reconsiderar alguno de sus protocolos administrativos para abordar, desde una perspectiva específica, cuestiones como el tiempo, la lógica generativa o la abstracción.

Hay una segunda línea de trabajo que, en lugar de los espacios, se adentra en los objetos característicos de la administración: los “calendarios” de On Kawara, los relojes de Darren Almond, los gráficos empresariales de *Premiata Ditta*, los códigos de barras de Philippe Thomas, las pantallas led de Jenny Holzer, los *tickets* de Ceal Floyer o los logotipos de General Idea, que ya no muestran el ambiente o el mobiliario de la oficina, sino más bien los paquetes de información procesados y emitidos por el dispositivo de la administración. Ignacio Uriarte profundiza en esta segunda línea que más que mostrar un paisaje, pretende destilar los protocolos característicos de la información.





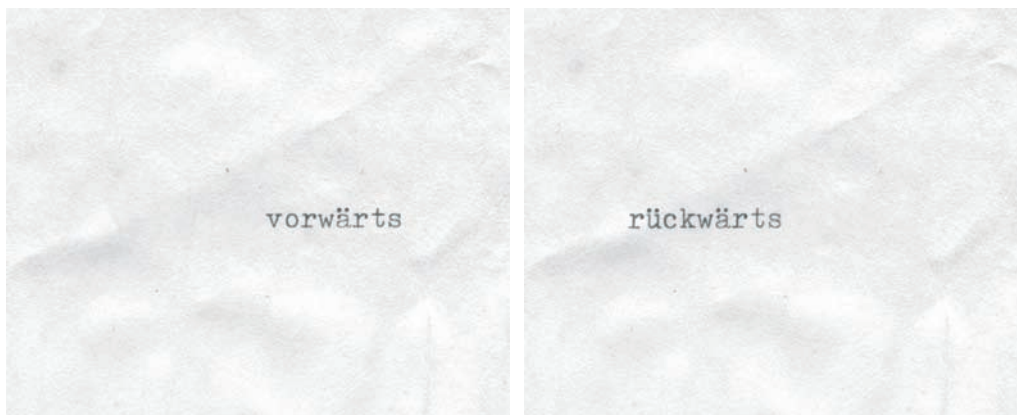
Ignacio Uriarte: *Accumulative clock*, 2006. Animación, loop, 60", y dibujo, 29,7 x 21 cm. © Ignacio Uriarte y la galería Nogueras Blanchard, Barcelona.

### Uno y tres relojes

“Encontré a *Bartleby* silencioso, sentado sobre la baranda.  
 –¿Qué está haciendo ahí, *Bartleby*?– le dije.  
 –Sentado en la baranda–respondió”  
*Herman Melville*, *Bartleby*, el escribiente.

Una de las técnicas heurísticas del trabajo de Ignacio Uriarte se refiere a la dimensión temporal, tanto en su sentido aritmético de medición, como en el más abstracto de transcurso. El tiempo constituye en su obra un atajo mental para vislumbrar la realidad o, al menos, poner en relación la cerrada rutina burocrática con el aliento de la vida. El tiempo aparece como registro y como soporte, pues el propio artista ha declarado que su pretensión central consiste en “estructurar contenidos en el tiempo”, pero también como transcurso, pues su ritmo vital-artístico, más que a impulsos, se mueve en la pretensión de registrar la *reiteración* de los hábitos, a través de un trabajo sin incidentes, sin excesos, sin locura.

En algunos casos aparece de manera literal, en forma de películas que laten con ritmo de reloj, como *Accumulative clock*, o en instalaciones en las que un reloj aparece como elemento figurativo y la medición del tiempo se convierte en el tema central, como en *60 seconds*. En otros casos, en forma de presentaciones espaciales de avance/retroceso que se convierten en muestrarios cronológicos de antes/después, como en *worwärts rückwärts*, o incluso en dimensiones temporales del retrato, como en *All the Days of Taka Ishii*, ejemplo emblemático de *work in progress*, pues su forma y dimensión corre paralela a la vida del retratado. Aunque los relojes y los procesos aritméticos de contar están muy presentes en su trabajo, hay otras muchas piezas en las que no aparecen aparatos de medida o calendarios, pero en los que la sugestión temporal se hace patente, a través de la duración, la progresión o la variación en el interior de una serie.



Ignacio Uriarte: *worwärts rückwärts*, 2005. *Video, loop, 16'*. © Ignacio Uriarte y la galería Nogueras Blanchard, Barcelona.

Si bien la variedad del *display* es evidente, la imagen del tiempo que ofrece el trabajo de Uriarte tiende a enunciarse de forma tautológica, no tanto como medición capaz de ofrecer un resultado, sino más bien como medición en el propio acto de medir. No se refiere en absoluto a la subjetividad en el paso del tiempo, a la brumosa percepción individual, condicionada por la experiencia psicológica, sino exclusivamente a sus diferentes formas de medida. Por remitirnos a los ejemplos que hemos citado, *worwärts rückwärts* corrige una de las imperfecciones más flagrantes de los relojes de esfera, en los que las agujas realizan un recorrido circular que las conduce indefectiblemente al punto de partida. En el modelo propuesto por Uriarte se plantea una nueva dimensión espacial del reloj en la que los conceptos de pasado y futuro se identifican con “hacia atrás” y “hacia delante”, adecuándose mejor a la intuición espacial que tenemos del tiempo. *Accumulative clock* es una animación en blanco y negro de un minuto de duración. Cada décima de segundo, es decir, en 600 ocasiones, aparecen a tiempo real las cifras del 0 al 9, pero en lugar de acumularse como en un cronómetro, se solapan en el mismo espacio formando rápidamente una maraña ininteligible, más tupida a medida que avanza el tiempo. En este caso, como en el anterior, Ignacio Uriarte nos permite visualizar la irreductible solidaridad entre tiempo y espacio, entre transcurso y extensión, pero también alimenta una imagen más inquietante, la relacionada con la barroca y la metáfora del tiempo destructor que todo lo borra. Si el paso del tiempo se traduce en confusión y oscuridad sobre la pantalla del reloj que lo mide, la eternidad implicaría en este dispositivo el negro más *profundo* que nos quepa imaginar. Por último, *60 seconds* muestra un aspecto estrictamente tautológico de la medida del tiempo. Se trata de un gran reloj de cuatro metros de diámetro, formado a su vez por 60 relojes de muñeca digitales, de manera que cada uno de ellos ocupa en el círculo la posición correspondiente a los minutos. A pesar de que visualmente es casi imposible no evocar uno de

los característicos círculos de piedras de Richard Long, su sentido parece diametralmente opuesto, pues a la dimensión geológica de los círculos del artista británico y su carácter cósmico, Uriarte opone la instantaneidad urbana de sus dispositivos digitales; frente a la virtual eternidad de la piedra, la precariedad obsolescente de un reloj



Ignacio Uriarte: 60 seconds, 2005. 60 relojes de pulsera, ø 400 cm aprox.  
© Ignacio Uriarte y la galería Nogueras Blanchard, Barcelona.

barato fabricado en Asia. Además, frente a la ineludible circularidad del tiempo de Long, y la idea del eterno retorno, imperturbable y eterno, el reloj de Uriarte se encuentra animado por una energía interna y una *inexactitud* que inyecta entropía en su medición: cada uno de los relojes del reloj va adelantado un segundo, de manera que el tiempo actual se expande hacia el futuro inmediato en el sentido de las agujas del reloj y hacia el pasado inmediato en el contrario. Cada hora, un pitido circular –imagen sonora de la pescadilla que se muerte la cola, recorre el círculo. *60 seconds* es un dispositivo que reenvía tanto a la retórica tautológica del reloj de relojes como a sus imperfecciones, es decir, su programada *inexactitud*, o como quería Marcel Duchamp, su “distensión de las leyes físicas”. Con ello desmiente una posible mitificación de la eficacia administrativa e introduce la debilidad intrínseca a las medidas.

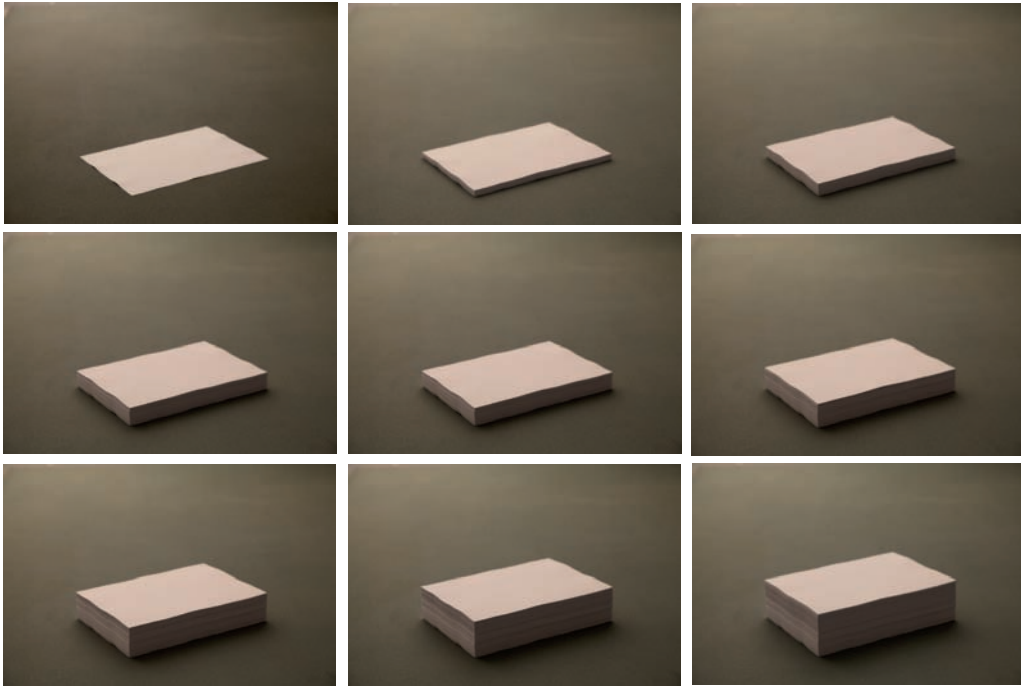
### Contar, descontar

*“Al principio Bartleby escribía extraordinariamente.  
Yo, encantado con su aplicación, me hubiera encantado  
aún más si él hubiera sido un trabajador alegre.  
Pero escribía silenciosa, plácida, mecánicamente”  
Herman Melville, Bartleby, el escribiente.*

El trabajo administrativo se realiza con la materia prima de la información, sobre la que se aplican los procesos característicos de filtrado y reorganización: clasificar, diferenciar, archivar..., pero uno de los básicos y más característicos es el de *contar*: la aritmética de

beneficios y pérdidas, de pedidos y envíos, de estadísticas y existencias; contar es el mínimo común denominador de cualquier actividad administrativa. Y es inseparable de la noción de tiempo. Y lo es, al parecer, desde los orígenes de la cultura humana. “Las raíces de la escritura se remontan al hecho de contar, que, a su vez tuvo que ver con la capacidad de establecer una actividad basada en la idea de tiempo”<sup>4</sup>. Los primeros indicios de escritura que se conservan en la actualidad son muescas en piedras o huesos que aparentemente registraban los días transcurridos entre las fases de la luna. Todo parece indicar que los primeros procesos de escritura respondieron a una necesidad de registrar la sucesión temporal. Posteriormente, ya en época histórica, en la escritura cuneiforme de Mesopotamia, aparecen tablas que clasifican reyes y dinastías, es decir, formas de fijar el presente en relación a una secuencia de hechos históricos. Así pues, la cultura humana puso a punto simultáneamente los mecanismos del número y la palabra, la aritmética y la sintaxis; la escritura tiene su origen en la capacidad clasificatoria del lenguaje, su posibilidad de cuantificar. “El interés por generar listados cada vez más exhaustivos derivaba en realidad de una forma de juego intelectual que buscaba controlar y organizar aquellas categorías de la experiencia recién percibidas”<sup>5</sup>. Desde esta perspectiva, contar es una actividad hiper moderna —el trabajo de las computadoras—, pero también arcaica, situada al principio y al final en el imaginario simbólico del lenguaje. Y una película como *Arabic Numerals* muestra de forma gráfica y sintética este doble componente de nuestro sistema de contar y su relación con el tiempo. El artista describe su pieza de la siguiente forma: “Esta secuencia fotográfica representa escultóricamente nuestro método de contar en números árabes: los tres dígitos ascienden en forma de montones de fotografías acumuladas hasta el 9 para volver de golpe al 0 original. 1000 números equivalen a 10 minutos lo que convierte el vídeo en reloj decimal”<sup>6</sup>.

En 1966, Dan Graham confeccionó una extraña tabla de medidas con la que pretendía abarcar el conjunto del mundo físico. Expresando todas las cantidades en millas, en lugar de las medidas específicas para las grandes magnitudes —años luz— y para las mínimas —micras o nanómetros—, incluyó en orden descendente desde la distancia que separaba su posición hasta el borde del universo conocido, un trillón de millas, hasta la distancia correspondiente entre su córnea y su retina, aproximadamente 98 milmillonésimas de millas. Por aquellos años, en el interior de la práctica conceptual se fue generando una suerte de sub-práctica específicamente orientada a la computación, en la que esta actividad supuestamente básica podía adoptar una estrategia deconstructiva, como los *Poem Schema* del propio Graham, o un acusado sentido poético, como *I mille fiumi più lungui del mondo*, un libro clasificatorio realizado por Alighiero e Boetti entre 1970 y 1977. Posiblemente las piezas más características de esta estética del contar en el sentido de una visualización física del tiempo sean *One Million Years (Past and Future)*, un listado de dos millones de



*Ignacio Uriarte: A Stack, 2010. Animación en DVD, loop, 2'34". © Ignacio Uriarte y la galería Nogueras Blanchard, Barcelona.*

años hacia atrás y hacia delante, realizado por On Kawara, contados desde 1969, fecha de su realización<sup>7</sup>, y especialmente el proyecto *1965, 1 to ∞*, del recientemente fallecido Roman Opalka<sup>8</sup>.

Repasemos ahora piezas como *Papierballfall*, la papelera sobre la que caen pedazos de papel progresivamente disminuidos; *A Stack*, un vídeo de animación en el que, sobre un escritorio vacío, un montón de hojas crece a un ritmo de 25 hojas por segundo, hasta alcanzar la altura equivalente a 2000 hojas para, inmediatamente, comenzar a decrecer a ritmo idéntico; *Black and White Squared Monochrome*, un brevísimo vídeo de 24 segundos, proyectado en *loop*, en el que un papel cuadrículado vacío se va llenando progresivamente de tinta negra hasta formar un monocromo negro, para inmediatamente comenzar a borrarse hasta el monocromo blanco inicial. En todas ellas, el tiempo y el acto de contar se hace y se deshace, se infla y se desinfla, en un proceso que en alguna ocasión el artista ha relacionado con la respiración. Después de una acumulación inicial, con lo que tiene de inversión en trabajo y creación de formas, el proceso cambia de dirección –descontar, en lugar de contar– y vuelve a su estado inicial, como si “nada hubiera pasado”, puesto que las piezas no quieren sumarse a una dinámica de acumulación primitiva, sino visualizar los procesos de suma y resta, de antes y después, de ida y vuelta.



Ignacio Uriarte: BIC Cycle, 2010. Bolígrafo sobre papel, 9 elementos, 65 x 65 cm c/u. © de las galerías Vigfús Birgisson e ið, Rejkyavik.

### Estética del tedio

*“Sí, Bartleby, quédate ahí,  
detrás del biombo, pensé;  
no te perseguiré más;  
eres inofensivo y silencioso  
como una de esas viejas sillas;  
en una palabra,  
nunca me he sentido en mayor intimidad  
que sabiendo que estabas ahí”*

*Herman Melville, Bartleby, el escribiente.*

Los monocromos realizados con bolígrafo BIC no imitan nada y nada representan, excepto el tedio de su realización. Solo se producen biológicamente en la superficie –alejados de cualquier connotación estética– como extensión en el espacio y duración en el tiempo, como constatación de una monotonía que se materializa como superficie coloreada. El cambio de color, entre el negro, rojo, azul y verde, que parecería quizás una promesa de vitalidad y variación en el proceso, acaba inmediatamente en decepción, pues la gama de color, limitada a la ofrecida por la propia marca de bolígrafos, implica únicamente una variación sobre lo mismo, en términos de un *display* empresarial. La “inspiración”, si es que algún rastro de este mito romántico subsiste en este tipo de trabajos, ya no entra furtivamente por la ventana del estudio-oficina, sino que se amolda a la oferta instrumental de una marca. La superficie de los dibujos está ocupada por una maraña de garabatos circulares, es decir, una ocupación mecánica del espacio en la que significativo y significado –aún siendo arbitrarios, como quería Saussure– se hacen idénticos en una superficie sin relieve y sin profundidad, en la que también toda subjetividad y especialmente todo deseo, han sido excluidos. Esta presencia de lo real –el garabato mecánico– conduce paradójicamente, ya que se trata en definitiva de un garabato “personal”, a la disolución del yo, a la anulación de una subjetividad convertida en mancha opaca, una sombra sin perfil.

En la estética romántica, situada en las antípodas del trabajo de Ignacio Uriarte, la *inspiración* que el artista esperaba febrilmente en su taller constituía la materialización del *deseo* y la promesa del goce. Pero, como en el caso de sus precedentes conceptuales, Uriarte trata de superar el concepto sublime de creación, sustituyéndolo por otros más afines a los conceptos de ideación, producción o proceso técnico. Este protocolo sigue rigurosamente alguna de las *Sentences on Conceptual Art* de Sol LeWitt, como: “La voluntad del artista es secundaria con respecto al proceso que él mismo pone en marcha desde la idea hasta la terminación”. Sin “voluntad artística”, se diría que estas piezas carecen del mínimo estatus



de lo creativo y que provienen del impulso inconsciente de la desidia, de la monotonía de la jornada laboral, del aburrimiento. Desidia de quien hace el garabato mecánico en la hoja de papel, que corresponde con la falta de estímulo en el espectador cuando contempla una superficie en la que nada se le ofrece, que no alberga ningún tipo de promesa.

Pero en la práctica de Ignacio Uriarte, la rutina no es un vicio a suprimir, sino un tiempo a ganar,

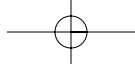
un derroche de producción administrativa perversamente desviada hacia el arte. Y es a través de esta referencia o esta inclusión en el arte, como, en palabras del propio artista, “la rutina sobrevive, se hace legible y recreable para cualquier espectador”. Expuesto a emociones débiles, el espectador se ve privado de clímax, sujeto a la intensidad de baja frecuencia de una exaltación plana. Si Jean-Luc Godard pudo declarar, a comienzos de los años setenta, que “El cine es como la vida, pero suprimiendo las partes aburridas”, Uriarte le responde con una dosis de hiperrealidad, que no contempla ningún corte entre trabajo y ocio, entre placer y dolor.

Ante una película como *Arabic Numerals*, una película en la que se amontonan sucesivamente los dígitos del 1 al 999, cuando han transcurrido ya algunos instantes y el espectador ha comprendido la mecánica de la pieza, se encuentra ante un dilema: o bien darse por satisfecho y marcharse, pues comprendida la lógica del funcionamiento queda claro su desarrollo y su previsible final; o bien, fascinado por la monotonía de los dígitos cayendo en sus montones correspondientes, permanecer hasta el final de la proyección, como un trabajador mirando fijamente el reloj de la oficina mientras espera la hora de salida o un internauta que observa anestesiado la progresión de la barra de estado mientras se carga una página.

Después de asistir a una de las primeras *performances* que se realizaron en el Nueva York de la postguerra, Marcel Duchamp, sorprendido, escribió a un amigo: “Los *happenings* han introducido en el arte un elemento en el que nadie había pensado: el aburrimiento. Hacer una cosa para que la gente se aburra mirándola, ¡nunca había pensado en ello!”. *Nunca había pensado en ello*: la ironía de Duchamp se expresa con exacta y educada precisión. Aunque hay que precisar que no es cierto, ni mucho menos, su afirmación de nadie



Ignacio Uriarte: BIC Cycle, 2010. Bolígrafo sobre papel, 9 elementos, 65 x 65 cm c/u. © de las galerías Vigfús Birgisson e i8, Reykjavik.

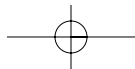


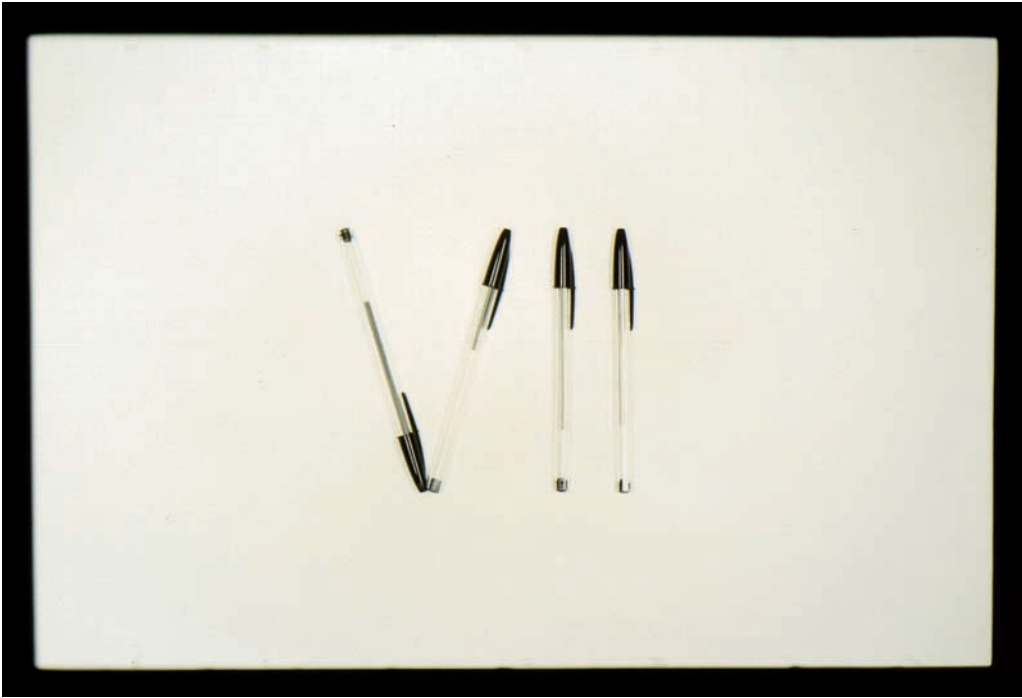
había pensado en el aburrimiento como componente de la obra de arte hasta la llegada del *happening*. Durante sus últimos años, Erik Satie, íntimo amigo de Picabia y participante activo en Dada Paris, teorizó concienzudamente sobre la posibilidad de componer piezas destinadas al aburrimiento, o incluso, como en sus composiciones para *Musique d'Ameublement*, a la indiferencia del público. En su prefacio para *Sports et Divertissements*, Satie declara haber compuesto una coral “grave y conveniente” dirigida a todos los “retorcidos” y los “embrutecidos”. Para continuar: “Esta coral es una especie de amargo preámbulo, una suerte de introducción austera y nada frívola. He puesto en ella todo lo que sé sobre el aburrimiento. Dedico esta coral a todos los que no me aman. Me retiro”. Y en un extracto que contiene notas sobre la *Música de mobiliario*, Satie escribe: “El artista no tiene el derecho de disponer inútilmente del tiempo del espectador. El artista merece respeto, pero ciertamente el espectador lo merece aún más. Pero el público venera el aburrimiento. Para él, el aburrimiento es misterioso y profundo. Una cosa curiosa: contra el aburrimiento, el espectador se encuentra sin defensas. El aburrimiento le calma. ¿Por qué será más fácil aburrir a la gente que entretenerla?”<sup>10</sup>.

### Capitalismo del conocimiento

*“Los domingos, Wall Street es un desierto; cada noche de cada día es una desolación. Este edificio, que en los días de semana bulle de animación y de vida, por la noche retumba de puro vacío, y el domingo está desolado”*  
Herman Melville, *Bartleby, el escribiente*.

El capitalismo del conocimiento o capitalismo inmaterial se centra en la producción, tratamiento y distribución de información y servicios y en ese sentido, a diferencia del capitalismo histórico, relega la mercancía a un segundo término. Salvando las naturales distancias, algo semejante se puede enunciar si enfrentamos el arte conceptual con la pintura y la escultura que predominaron en las vanguardias históricas y las neovanguardias de postguerra. Enfatizando la primacía de la idea y la dimensión del arte como actividad de conocimiento antes que de fruición estética, el arte conceptual relegó también a un segundo plano al objeto artístico y propició la “desmaterialización” de la obra de arte, que adquirió en muchas ocasiones la forma de textos, proposiciones lingüísticas o información, dando un rodeo sobre los peligros retóricos ligados a la imagen. Así pues, trasladando el lenguaje económico al arte, nos encontramos con obras que dejaban de lado la seducción y la subjetividad ligadas a la mercancía y se inclinaban hacia la información. Como ha escrito Guillaume Désanges, “Siguiendo una deriva paralela a la economía, ciertas formas de arte no han hecho sino imitar los procesos que tendían a hacer creer que todo se había convertido

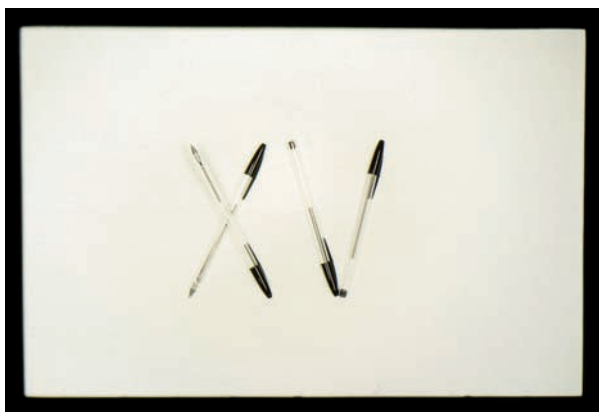




Ignacio Uriarte: XL (40), 2009. *Proyección de 40 diapositivas. Colección particular, San Sebastián.*

en ‘servicios’<sup>11</sup>. Si el punto culminante de esta desmaterialización del objeto artístico, que albergaba en muchos casos también un decidido componente anti-mercado, se sitúa en el sexenio 1966-1972<sup>12</sup>, debemos concluir que en esta ocasión la práctica artística se adelantó a la económica, inmersa aún plenamente en el consumo de bienes, en su carrera por el predominio de la información sobre la mercancía, de los servicios sobre los objetos. Aunque este no es el problema fundamental. Independientemente de la primacía o no del arte sobre la economía de servicios, lo verdaderamente importante es que ambos procesos de desmaterialización son paralelos y están profundamente relacionados. Como resume Guillaume Désanges, “Nueva economía, nuevos sistemas de planificación, nuevas representaciones”.

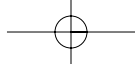
El capitalismo del conocimiento conlleva, en los centros avanzados de la economía moderna, la desaparición del proletario como figura social y de la clase obrera como agente político, sustituida por el administrador, el gestor, el consejero o el experto: aquellos que en el origen de la administración fueron llamados *white collar* han devenido en los modernos *knowledge workers*. También en el arte que acompaña a esta desmaterialización de la mercancía desaparece el obrero del arte, sea el de perfil glamouroso, como Henri Matisse o Cy Twombly, sea el de perfil proletario, como Alexander Rodchenko o Joseph Beuys, de quien Thierry de Duve escribió un acertado artículo titulado *Joseph Beuys o el último proletario*<sup>13</sup>.



*Ignacio Uriarte: XL (40), 2009. Proyección de 40 diapositivas. Colección particular, San Sebastián.*

En su cruzada calvinista contra la representación, el arte conceptual suprimió radicalmente el color del mundo e intentó penetrar en la estructura y funcionamiento del lenguaje a base de textos, diagramas, listas, mapas, horarios y recorridos, porcentajes y estadísticas, conduciendo de esta forma la actividad artística hacia un terreno de autoevaluación, de indagación sobre su propia naturaleza. Cuarenta años después, sus herederos han tomado variadas direcciones. En primer lugar los que, deslumbrados por la efectividad estadística de la acumulación de datos, han derivado hacia la cultura del archivo, o los que, deslumbrados por las posibilidades públicas de la expansión del campo artístico, ensayan diferentes facetas de lo relacional. Los que integran algunos elementos del conceptual en instalaciones de tipo escultórico o arquitectónico, como Monica Bonvicini, Tatiana Trouvé, Damián Ortega o Philippe Parreno, o incluso integrándola en la pintura, como Luc Tuymans. Aquellos que han derivado alguno de estos conceptos hacia la narración fílmica, como Aernout Mik o Anri Sala, sin olvidar a los que han optado

por el espectáculo, como Maurizio Cattelan o Damien Hirst, por citar solo a dos estrellas mediáticas. Y los que se mantienen más o menos fieles a la documentación o la acción conceptual, como Ignasi Aballí o Jorge Macchi. En este contexto, los trabajos de Ignacio



Uriarte se benefician de una cierta ortodoxia del minimalismo y del primer conceptual, como la equivalencia tautológica, la extrema abstracción y la desmaterialización del objeto. Pero quizás sea especialmente el sentido de *procesualidad* lo que mejor le identifica con esa ortodoxia. Si en el conceptual histórico “la idea genera arte”, en el trabajo de Ignacio Uriarte la idea ha devenido un algoritmo capaz de desencadenar un protocolo de acciones lógicas que configuran la obra. “El artista no puede imaginar su arte, ni percibirlo, hasta que su obra esté completa”: tanto o más que a su propio creador, Sol LeWitt, esta sentencia es aplicable al trabajo de Ignacio Uriarte.

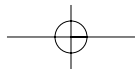
El principio de realidad ya no se sustenta en un objeto *–ready-made–* o en una representación *–hiperrealismo–* sino en la transposición directa de procesos cotidianos al trabajo del arte, una transposición que evita cualquier transcendencia metafórica y deja al objeto resultante en campo de nadie, en un espacio soltero: ya no se trata propiamente de gestión administrativa, pero tampoco, si lo situamos fuera del contexto artístico, resulta fácil verlos como trabajo de arte. Las piezas de Ignacio Uriarte reenvían tanto a la tradición tautológica del arte conceptual –un reloj construido con relojes– como a la *System Theory*, es decir, aquellos mecanismos autónomos que “anulan el discurso narrativo, la legitimación exterior y el metalenguaje, en cuanto que ellos mismos son simultáneamente lenguaje y metalenguaje”<sup>14</sup>.

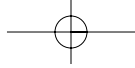
*Sonatine bureaucratique*<sup>15</sup>

*“Imaginen mi sorpresa, mi consternación, cuando,  
sin moverse de su ángulo, Bartleby, con una voz  
singularmente suave y firme, replicó:  
–Preferiría no hacerlo”  
Herman Melville, Bartleby, el escribiente.*

El orden burocrático, su protocolo silencioso, su terror a una confrontación con la realidad de la transacción de mercancías, de objetos o de cuerpos, hacen inviable la negociación entre proyecto y experiencia. El orden burocrático vive solo. Amparado en la tautología de sus normas de conducta, es ciego a la realidad y sordo a la experiencia de la vida: vive encerrado en un paradójico autismo de flujo de información.

Constatada la irrealidad de la oficina, la pregunta que me planteo respecto al trabajo de Ignacio Uriarte es una de las cuestiones recurrentes en el arte contemporáneo desde la operación de Andy Warhol con la estilización de la realidad cercana y prosaica: tantas veces nos hemos preguntado si Warhol estaba realmente fascinado con las *Brillo Box* o las latas de sopa *Campbell's* o por el contrario, las situaba en el escenario de la alta cultura para deplorar la imparable banalización de la vida en la época del consumo masivo. ¿Verdadera-

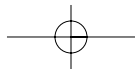




mente Ignacio Uriarte está fascinado con los protocolos burocráticos, con la melodía de arranque de Windows, con los *markers* fluorescentes y las áridas cuadrículas de Excel o, al contrario, solo los emplea como una forma de crítica subliminal a la desmaterialización del capitalismo?<sup>16</sup> ¿Las muestra solo como una forma de visualizar la distancia crítica que le separan de ellas? En buena medida, la estrategia de Uriarte, a pesar de la cuidadosa indiferencia de sus opciones, esconde una dimensión perversa, puesto que si los propagandistas del capitalismo del conocimiento hacen énfasis en su virtualidad, en su inmaterialidad, con lo que conlleva respecto a un discurso sobre lo sostenible, él, con sus clips de oficina o sus bolígrafos BIC, se centra en su aspecto más prosaicamente material, en su dimensión de objeto, su carácter podríamos decir, *aún* industrial, inspirado por la lógica del *proyecto*. Un paisaje administrativo *low tech*, incluso dulcemente anacrónico.

En cualquier caso, frente a una Estética de la *información* como la propuesta por Abraham Moles o Max Bense entre los años cincuenta y setenta, que promovía una deconstrucción del flujo informativo con el fin de aislar elementos capaces de construir un contrapoder semiológico, en la Estética de la administración de Ignacio Uriarte siempre sopla sobre la nuca el aliento del poder. En la jerga periodística, *administración* es sinónimo de gobierno, especialmente referido al estadounidense, paradigma del poder; poder de administración sobre el caos de la realidad. E incluso en este sentido del gobierno, Ignacio Uriarte plantea sus obras como un “programa”, un conjunto de actuaciones tendentes a un resultado preciso. El artista negocia su sumisión a los presupuestos de partida del proyecto. Sin procesualidad, la obra *cerrada* avanza ciegamente sobre los raíles de su enunciado, sobre sus condiciones de partida, en un movimiento de desposesión de la individualidad y anulación del azar.

Pero si, una vez conducido al campo de la realidad, la superficie uniforme del buen gobierno está recorrido por grietas y pliegues que interrumpen su funcionamiento exacto, también el espacio administrativo está habitado por un número imperceptible de eso que Marcel Duchamp denominó *inframince*, diferencias inapreciables entre objetos y situaciones de gestión. En la máquina de café, al apretar la misma tecla de “descafeinado cortado” se obtienen diferentes niveles de café y quizás en esta pequeña diferencia se esconda la metáfora de todas las desigualdades sociales. Dos rotuladores de la misma remesa, como los melancólicos relojes que Félix González Torres instaló en una oficina<sup>17</sup>, nunca escriben idéntica cantidad de trazos, como no son idénticos una fotocopia y su original. La oficina, que creó la ilusión del control, se encuentra asediada secretamente por estos pequeños desajustes que permiten sentar las bases de una crítica general a su funcionamiento. Aprovechando estos desajustes de cantidad, de disimilitud entre original y copia, de percepción del tiempo o de la posición, es como Ignacio Uriarte saca partido de estas *grietas* de la administración.



## Autoría y derroche

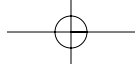
*“El rumor es este: Bartleby había sido un empleado subalterno en la Oficina de Cartas Muertas de Washington, de la que había sido bruscamente despedido por un cambio en la administración”*  
Herman Melville, *Bartleby, el escribiente*.

La disfuncionalidad de la oficina moderna remite indudablemente al Bartleby de Herman Melville, paradigma de la presencia improductiva, que reaparece al siglo siguiente en las figuras desoladas que Franz Kafka manipula en sus relatos, en los que esa improductividad de Bartleby, que tiene mucho o todo de rebeldía, acaba aplastada por el peso de una maquinaria omnipotente y siniestra, tan presente como invisible, que en todos los idiomas cultos ha dado lugar al adjetivo “kafkiano”.

Bartleby es una presencia constante, insidiosa, pero también volátil. Su tozuda presencia en la oficina de Wall Street es tenaz y su figura ocupa por entero la narración, pero Melville no nos ofrece más información física o psicológica del personaje, excepto su actitud indolente, su determinación de no realizar las tareas administrativas que se le asignan, junto a su voluntad, aparentemente contradictoria, de permanecer ininterrumpidamente en la oficina. En este sentido, Bartleby es un personaje “sin atributos” y sin actividad, un héroe apático, pero tozudamente presente. Pero, aún en el caso de que este héroe inactivo hubiera accedido a realizar las tareas que el director le adjudicaba, su condición de mero escribiente en una oscura oficina no le hubiera permitido acceder a un estadio de autoría.

En el contexto de una estética de servicios gráficos, el viejo concepto de *autoría*, cuya muerte tan certeramente anunció Roland Barthes en 1968, tiende a revitalizarse bajo la idea de *identidad* [corporativa]. Y también, si la aparición de un nuevo tipo de lector implicaba la muerte del autor, la identidad corporativa que subyace a las narrativas burocráticas de Uriarte, ya no reclaman un lector, un espectador abstracto o un coleccionista, sino más bien la figura de un *usuario*.

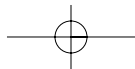
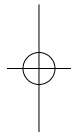
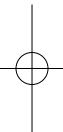
Uno de los arquetipos en la disolución de la autoría moderna se refiere al abandono del trazo personal, de la caligrafía que individualiza el modo de hacer de un artista concreto. El minimalismo, con sus bordes duros y sus superficies impersonales, ejemplifica a la perfección esta estética próxima al anonimato que, en buena medida debe a la estética “seca” del *ready-made*. Pero, buena parte de las piezas de Ignacio Uriarte no solo están hechas a mano, sino que basan buena parte de su eficacia estética precisamente en su manualidad obsesiva, fanática, sin concesiones. Hojas de papel cruzadas por una apretada trama de líneas paralelas, superficies monocromas cubiertas de huellas de garabatos realizados con un bolígrafo sin tinta. Son, con todo, piezas manuales, pero sin el valor añadido de la ma-

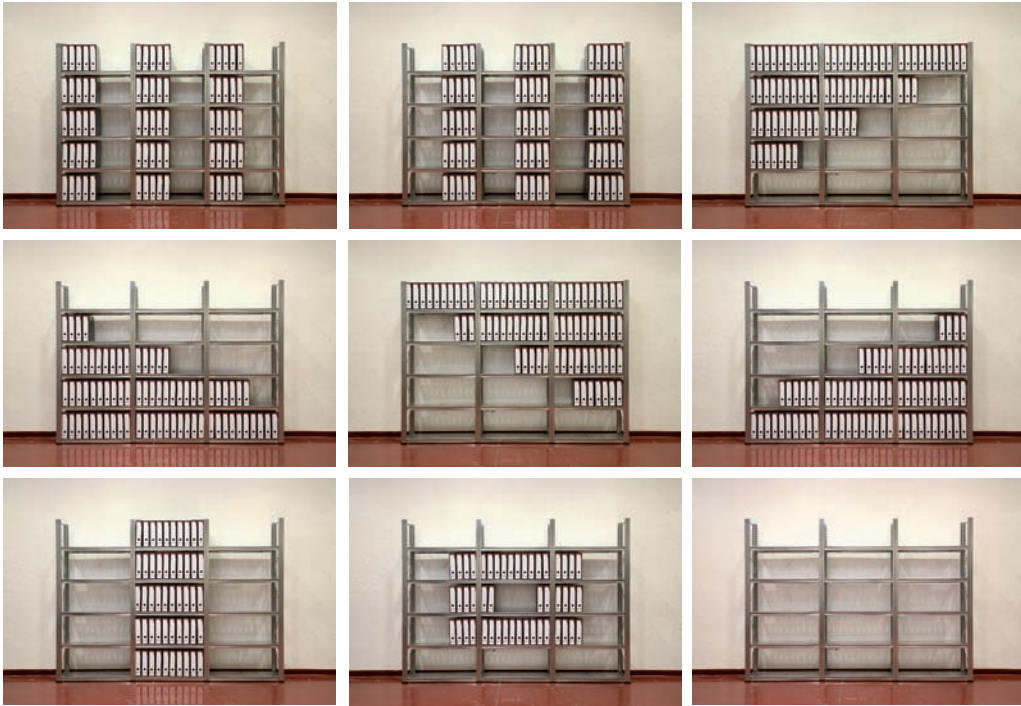


nualidad gestual del expresionismo, trazos de lápiz o bolígrafo en los que no se expresa una individualidad que quiere salir a la superficie, sino en los que actúa la fuerza de concepción de un proyecto. Caligrafía anónima en el contexto de una autoría débil.

No es esa siniestra fila de burócratas sin rostro y de gestos mecanizados en un espacio claustrofóbico, tan propios de época del robot de comienzos del siglo XX, la que evocan las piezas de Ignacio Uriarte. La *unheimlich* kafkiana, sugerida en imágenes inolvidables de George Grosz o Raoul Hausmann, tiene como contrapartida, una visión ligada a la operación *duchampiana*, en una estética más próxima a la sequedad que a lo siniestro, al placer de lo improductivo que a la voluntad de catástrofe, al *Criadero de polvo* de Duchamp, por resumirlo en una pieza histórica. Hastiado del largo y tedioso trabajo sobre el *Gran vidrio*, en el que trabajaba ya desde hacía cinco años, Marcel Duchamp colocó en 1920 la parte inferior de la pieza en posición horizontal, entre dos caballetes, abrió un pequeño ventanuco de su estudio neoyorquino y no apareció por allí en varios meses. A la vuelta, pidió a su amigo Man Ray que fotografiara, con la débil luz de una única bombilla, el polvo depositado durante ese tiempo. Dejar de hacer para que el no hacer haga: la inactividad se convierte en el germen de una obra física. No solo por la fotografía resultante, que Duchamp firmó como Rose Sélavy, sino también porque empleó parte de este polvo, convenientemente tamizado, como pigmento para fabricar óleo con el que cubrió ciertas secciones de la obra definitiva. Desde esta figura clave del *Criadero de polvo* y el placer de lo improductivo, muchas de las piezas de Ignacio Uriarte, especialmente aquellas en las que un rayado o un garabato monótono recubre la totalidad de la superficie, podemos interpretarlas desde la perspectiva de desobediencia al horario y boicot de la productividad empresarial. Hojas Excel que en lugar de consignar datos —precios, productos, horarios— despliegan todas las variantes de las celdas, pero sin ningún dato en su interior, muestran indudablemente su componente de *derroche* de la jornada laboral, de la gestión de lo inútil. O, por poner un ejemplo más figurativo, *Papierballfall*, una breve película en la que 60 bolas de papel arrugado caen en una papelera vacía con un intervalo de un segundo, parece sistematizar irónicamente la imagen más característica del administrativo holgazán, ocupado en encestar bolas de papel arrugadas en la papelera de la oficina.

Este derroche de tiempo no se realiza como confrontación agónica con el poder, sino al contrario, con la sutileza inapreciable de la dosis homeopática: un poco de orden administrativo contra el Orden, una dosis de sistema operativo contra los operativos del Sistema. De manera que, con este remedio curativo, se evidencia la arbitrariedad de todo sistema. El arte de Ignacio Uriarte se presenta como pequeños informes del terror burocrático, píldoras de entropía negativa utilizadas para curar a la realidad de la tiranía de la gestión. Aunque a primera vista no resulte evidente, la práctica artística de Ignacio Uriarte con material árido y repetitivo esconde un componente de humor sutil y se inscribe en el registro de la



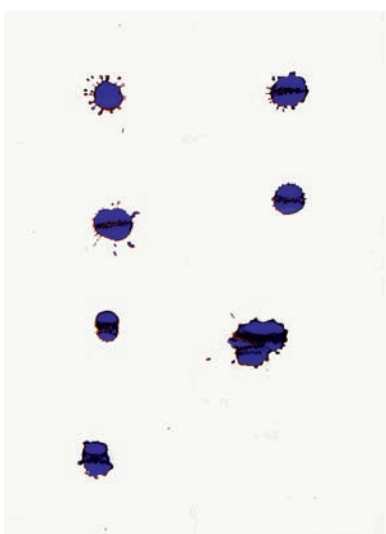


Ignacio Uriarte: *Archivadores en Archivo*, 2007. *Video, loop, 8'21"*. © Ignacio Uriarte y la galería Nogueras Blanchard, Barcelona.

ironía. En una reciente entrevista, el artista pone un ejemplo muy “plástico”: “Cuando a un niño se le da una orden, como ‘¡Ponte recto!’, en señal de protesta, a veces se endereza de manera tan exagerada que se convierte en parodia del propio orden. Yo soy ese niño enderezado sobremanera”.

Contar, clasificar, distribuir. El *orden* es uno de los imperativos de un espacio de gestión administrativa: disponibilidad de los flujos de información, análisis, acumulación, clasificación y archivado. Y también, la disponibilidad de esa información, la tarea de recuperación. *Archivadores en Archivo*, una de sus piezas más celebradas, es un buen ejemplo de esta estética del derroche por hipertrofia administrativa. Una película de ocho minutos, realizada cuadro a cuadro, muestra una estantería metálica llena de archivadores que se van ordenando siguiendo diferentes patrones y ritmos previsibles que, a cámara rápida, adquieren un cierto aire de coreografía humorística. Hipertrofia del orden, convertido en multiplicidad de órdenes, derroche de clasificación, puro juego administrativo de “ese niño enderezado sobremanera”. Si Bartleby prefiere no hacerlo, Uriarte lo hace y lo repite, lo modifica y lo vuelve a modificar, lo invierte y lo vuelve a enderezar: una actividad circular que conduce al punto de partida, como si nada hubiera sido hecho.

Como esa pequeña rebeldía *por exceso* de celo, en el arte de Ignacio Uriarte hay un tipo de resistencia al orden establecido, diferente que en Bartleby, “pero igual de pequeñobur-



Ignacio Uriarte: 80 blots, 2008. Proyección de diapositivas y dibujos, lápiz y tinta sobre papel. © Ignacio Uriarte y la galería Nogueras Blanchard, Barcelona.

guesa, cortés y tragicómica”. Muchas de las operaciones de gestión de Ignacio Uriarte consisten en soluciones a problemas no planteados, desarrollos de modelos no solicitados, como si, aislado en una isla de gestión, el artista habitara una oficina fantasma dedicada al ocio y el juego, una oficina en la que aún laten los ecos de otros espacios improductivos. Si *Bartleby el escribiente* manifiesta que “preferiría no hacerlo”, Duchamp contesta: “No hay solución porque no hay problema”.

Pero esta dinámica del derroche del horario, se solapa con otra de signo contrario. Seguramente en la obra de Ignacio Uriarte hay también un rastro subterráneo de ética protestante, un impulso que le conduce a cuidar la *dignidad* y el *decoro* de sus producciones, a pesar de la pobreza de los materiales y los procedimientos empleados. Lo que sí se hace patente en casi todas sus piezas es una gran inversión en tiempo, una ética del trabajo que no se desanima ante la repetición y la monotonía de los procesos formativos de la obra. Pero además, incidiendo en el aspecto más físico de su trabajo, es interesante resaltar el empleo de materiales precarios —lápices, bolígrafos BIC, cartuchos de tinta, clips de oficina, etc.— pero, simultáneamente, una renuncia radical a cualquier estética de la precariedad figurativa, tal y como se ha impuesto en las instalaciones de las dos últimas décadas: amontonamiento de objetos deteriorados, cinta americana, papel de aluminio, etc. Creo que el concepto de decoro ilustra perfectamente esta componente de su trabajo.

Si detectamos en su trabajo el discurrir de un tiempo plano, sin picos ni valles emocionales, sin nada parecido a un clímax de actividad, también la aproximación psicológica a su actividad es emocionalmente plana, sin sobresaltos afectivos, sin abruptas irrupciones de la anhelada inspiración. Este bajo perfil emocional, junto al empleo de herramientas y de recursos artesanales limitados, configuran el arte de Ignacio Uriarte como paradigma de la actividad burocrática. En algunas piezas en las que se permite un mínimo de aleatoriedad —en la serie *Blocs*, por ejemplo, que consiste en arrancar sistemáticamente hojas de cuader-

nos siguiendo siempre un mismo patrón de rasgado, configurando una especie de oleaje o de relieve topográfico; o en *80 blots*, otros tantos borrones de tinta azul sobre papel, obtenidos escurriendo una pluma estilográfica— todo el “desgarro” del papel o todo el azar evidenciado en los borrones de tinta caídos desde cierta altura, queda anulado o, al menos, equilibrado, a través del proceso de repetición estadística de la diferencia.

Pero es, sin embargo, de estas limitaciones de partida, de donde surge una oscura y áspera poética moderna. Quizás haya influido en esta poética de Uriarte, su residencia en Berlín, una ciudad estado de escasa tradición industrial, en la que empresas de asesoría, relaciones públicas, programación web o publicidad han liderado su renacimiento empleando la abundancia de jóvenes hiperformados en estas áreas, llegados de todas partes de la Alemania reunificada y del resto de Europa ■

*Notas al pie:*

<sup>1</sup> Aunque la novela corta de Melville suele ser conocida como *Bartleby, el escribiente*, no está de más recordar, en el contexto de este ensayo sobre la obra de Ignacio Uriarte, que su título completo es *Bartleby the Scrivener: A Story of Wall Street*, un relato localizado en el centro neurálgico de la economía de servicios.

<sup>2</sup> Las citas de *Bartleby*, el escribiente provienen de la traducción de Jorge Luis Borges, Ediciones Siruela, Biblioteca de Babel, Madrid, 1984.

<sup>3</sup> Richard Artschwager, 1965: “De la formica arrancó todo. La formica, ese gran material tan feo, el horror de su época, y que a mi empezó a gustarme de pronto, porque estaba harto de ver tantas maderas hermosas ... Así que cogí un trozo de formica, algo llamado nogal blanqueado y, como era duro y brillante, parecía la imagen de un trozo de madera”.

<sup>4</sup> Michael E. Hobart y Zachary S. Schiffman: *Information Ages, Literacy, Numeracy and the Computer Revolution*, 1998, citado en Jorge Luis Marzo: “Cultura del registro”, en AA. VV.: *Culturas de Archivo*, Fundació Antoni Tàpies, Universitat de València y Universidad de Salamanca, 2002, p. 159-169.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Ignacio Uriarte: *Works, catálogo de la exposición en la sala Rekalde y Centre D'Art La Panera, comisariada por Javier Hontoria, julio de 2011-abril de 2012*, p. 90.

<sup>7</sup> *One Million Years* es una colección de 20 volúmenes dividida en dos partes: *One Million Years (Past)*, realizada en 1969, contiene un listado de años desde el 998.031 a. de C. hasta el presente, y *One Million Years (Future)*, creado en 1981 y que enumera los años desde 1996 hasta 1.001.995. El conjunto de las dos secciones abarca un período de dos millones de años. El subtítulo dedicatoria para la primera parte *One Million Years (Past)* es “Para todos aquellos que han vivido y muerto”, mientras que el de la segunda parte, dedicada al futuro, más sintético y personalizado es: “Dedicado al último”.

<sup>8</sup> *Opalka* dividió su tarea en una serie de *Détails*, lienzos de 196 x 135 cm que rellenaba de su apretada escritura blanca, desde el cero hasta el 5.607.249 que había pintado cuando falleció. Nótese que la proporción de los lienzos es prácticamente idéntica a las de una hoja DIN A4, el formato administrativo por excelencia y cómo este formato, llevado a las proporciones de una pintura que ocupó una vida, hacen de *Roman Opalka* una especie de *Bartleby* a la inversa.

<sup>9</sup> Ignacio Uriarte: “Statement”, en <http://www.ignaciouriarte.com/texts/texts/statement.pdf>.

<sup>10</sup> Valérie Lefebvre: *Erik Satie et les arts visuels, Maîtrise d'Histoire de l'Art*, 1987/88. Université de Paris-Sorbonne, Institut d'Art, Paris.

<sup>11</sup> Guillaume Désanges: “Soft Office: Fétichisme, Capitalisme, Art Contemporain”, *Trouble*, núm. 3, 2003.

<sup>12</sup> Lucy R. Lippard: *Seis años. La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, (1973), Akal, Madrid, 2004.

<sup>13</sup> Thierry de Duve: “Joseph Beuys, or *The Last of the Proletarians*”, *October*, núm. 45, verano de 1988, p. 47-62.

<sup>14</sup> Loredana Parmesani: “Più vero del vero. Il reale come consenso, il reale come contratto”, *Flash Art*, núm. 168, junio-julio 1992, p. 73-75.

<sup>15</sup> *Sonatine bureaucratique* es una composición para piano de Erik Satie, que falsifica la *Sonatina Op. 36* núm. 1 de Muzio Clementi.

<sup>16</sup> La posición del artista se decanta inequívocamente por la primera opción. Ver Ignacio Uriarte: “No tengo nada que criticar”, entrevista de Javier Díaz Guardiola, ABC, 21 de julio de 2011, donde Uriarte toma claramente opción por la primera de las hipótesis—simple fascinación por los protocolos de la gestión—aunque, por experiencia, también podemos desconfiar de esta posición tan clara. El propio Andy Warhol abrió el camino a este tipo de ambigüedad.

<sup>17</sup> Félix González Torres: *S/T (The Perfect Lovers)*, 1991. Dos relojes funcionan juntos sobre la pared, perfectamente sincronizados. Pero la mínima diferencia en la carga de la pila—inframince—les conduce a su irremediable desincronización: en determinado momento, uno de ellos se detendrá, mientras el otro se verá obligado a seguir funcionando.