

¿Un poco de todo?

Reflexiones sobre algunos artistas de la Colección MACBA

Chris Dercon

Prólogo

La razón de ser de una institución pública es garantizar a muchas personas la disponibilidad y visibilidad de unos bienes públicos. Su misión consiste en crear un entorno que posibilite en todo momento los dictámenes de y para unos amplios públicos. Una característica central de la historia y esencia del coleccionismo es el hecho de que los coleccionistas particulares realizan elecciones personales: lo mismo coleccionan arte bueno que malo. Por eso es una responsabilidad fundamental de los custodios de las colecciones públicas instruir al público y guiarlo en su estimación de las obras de arte. Esto supone en primerísimo lugar establecer una distinción: por un lado se halla la inmensidad de la producción artística de hoy día –cada vez con mayores paralelismos con los artículos de lujo– mientras que por otro están los logros artísticos que verdaderamente configuran una cultura. Cuando un coleccionista privado coopera con un museo público ha de tener la certeza de que el museo es un espacio donde se crea cultura. Hoy día muchos de los coleccionistas particulares tienen una capacidad de compra superior a la de las instituciones públicas. Contrariamente a la masa de coleccionistas particulares en el mundo actual, una institución pública no puede renunciar a la producción de memoria. Tampoco podemos permitir que la formación de sujetos se metamorfosee en una experiencia-objeto a modo de rendimiento de una inversión. Los museos públicos son el *pharmakon* histórico-artístico, además de social, y no un suplemento de los museos particulares.

Andrea Fraser cuestiona la institución del arte

No hay otro artista de quien yo tenga conocimiento que aborde las violentas tensiones entre los intereses públicos y privados del arte con las que artistas y comisarios contemporáneos han de convivir día a día, con tanta lucidez, precisión y franqueza como

Andrea Fraser. La artista crea unas complicadas performances teatrales, tanto en vivo como grabadas, y complejas conferencias y largos ensayos con abundantes notas, e incluso gráficos, acerca de la contradictoria posición del artista crítico y del discurso crítico sobre el arte. En su obra, Andrea Fraser muestra de manera explícita aquello sobre lo que la gran mayoría de actores, en el actual mundo global del arte contemporáneo, solo se atreven a hacer cábalas o comentar durante las innumerables fiestas de celebración del arte, más en concreto sobre la ambivalencia de su propia autonomía como artistas y con ello sobre la libertad personal, física y sexual que suele asociarse con una carrera artística.

Sin duda, en su pluralidad estructural interna, el museo público moderno genera una representación cultural expandida que supera en mucho las posibilidades de representación política. Al menos hasta hace poco, la mayoría de visitantes de los museos públicos no percibían las obras de arte como objetos primordialmente comerciales, sino más bien como expresiones de un individuo cultivado o de una cultura en su conjunto. Es misión y deber de los museos públicos ayudar a que sus visitantes entiendan los objetos que les están confiados.

¿Son normales Fischli & Weiss?

El teórico del arte pop Diedrich Diederichsen llama plusvalía a este proceso. Se dice que hay plusvalía artística cuando resulta necesario justificar el esfuerzo especial de un artista o bien el esfuerzo que se hace por una obra de arte. Pero sobre todo se habla de plusvalía artística cuando económicamente los sujetos se exceden en sus dispendios y se preguntan si compensa iniciar un procedimiento de recepción costoso y prolongado. La plusvalía artística no es, sin embargo, un beneficio extra para el arte, sino una *conditio sine qua non*. Decir plusvalía artística es la manera de describir el hecho de que el arte tiene una utilidad, que es legítimo o como tal debe ofrecerse, aun cuando su sentido consista, precisamente, en no ser útil.

Un buen ejemplo de diversidad y desplazamiento de esta clase, o digamos un incremento no previsto de la plusvalía artística, es el trabajo de la pareja de artistas suizos Fischli & Weiss. La obra de ambos artistas manifiesta los grandes temas de nuestra vida cotidiana: el tiempo libre, el mundo del trabajo, los viajes, los lugares de deseo del hombre corriente, etcétera; en resumidas cuentas, las cosas más normales. Fischli & Weiss ejecutan sus obras de arte, que cubren la totalidad de los aspectos de la vida y de los campos de interés, con un *understatement* lleno de humor y poesía. Confeccionan una enciclopedia de las seducciones y deseos de imitación de nuestro tiempo que se asemeja a las clasificaciones de un principio científico, pero que sin embargo no pretende investigar ni demostrar nada al margen de los discursos de legitimación del principio de plusvalía artística. Son ambigüedades de difícil comprensión que sin embargo solo salen

plenamente a la luz en una casa pública que desea enfrentarse a estos discursos mediante presentaciones de exposiciones, conexiones con otras obras de arte, mediaciones y eventos. La pregunta que Fischli & Weiss formulan constantemente no es «¿qué es arte?», sino «¿cuándo es arte?». Este trabajo solo logra plusvalía artística porque el arte es útil para algo, porque es legítimo y debe hacerlo patente, a pesar de que su sentido consiste, precisamente, en no ser útil.

Al mismo tiempo, Fischli & Weiss nos invitan a tomar conciencia de que no podemos vivir del modo en que nos imaginaríamos viviendo. Nuestra forma de vivir es en realidad inferior y está llena de contradicciones y fracasos. Lo informe o la forma obtenida a la vez del impulso de hacer una forma bella y de la necesidad de mostrar el fracaso en conseguirla, es eso a lo que llamamos grotesco.

Ulrike Ottinger y los artistas exploradores de la teatralidad

La obra de Ulrike Ottinger funciona en este sentido como las alegorías pintadas por Brueghel. En Brueghel y en Ottinger las figuras y grupos de figuras tienen simplicidad compositiva en el espacio y el tiempo, y no obstante sus curvaturas contienen estructuras de evento extrañamente configuradas. Las escenas de Brueghel y Ottinger son como una especie de reflejo científico de la noción de grotesco, que difiere por completo del sentido del realismo de otros fotógrafos o cineastas de lo grotesco.

Una de las formas más antiguas de teatro es la escenificación de estaciones y procesiones en las que puede verse a una multitud organizada de personas que avanza de manera formal o ceremonial y a menudo carnavalesca. Con el concepto «carnavalesco» el teórico de la literatura Mijaíl Bajtin se refiere a aquellos momentos de actividad colectiva en los que de manera burlesca y mediante acciones, ropajes y accesorios inusuales se transforman las figuras tradicionales, se invierten las jerarquías y se confunden los opuestos. «Está profundamente ligado a experiencias muy antiguas de la humanidad», dice Ottinger, a quien le gusta calificar sus películas como «cine de estaciones».

Lo grotesco significa para Bajtin «una manera nueva de abordar lo cotidiano», y más adelante lo define como «la reducción o rebajamiento del ideal». En origen los seres grotescos solo podían manifestarse al margen de lo que se consideraba normal o canónico. A comienzos del siglo xx esa marginalización había terminado. Lo grotesco pasó a ocupar el centro del arte moderno, dominado por las alusiones sexuales. Justamente la sexualidad era lo que parecía simbolizar el carácter roto, híbrido, al que por lo general propende lo grotesco. Igualmente la fealdad seguía desempeñando un papel primordial en cualquier debate sobre lo grotesco. Lo que resulta feo en lo grotesco no puede designarse como aquello que en el caso de la sinceridad, la verdad o la omnipotencia de la belleza es su mero contrario. La fealdad es una imperfección y por eso es detestable. Y como tal

¿UN POCO DE TODO?

imperfección nos observa y nos amonesta. Sin embargo, podemos protegernos de ella. En lugar de intentar dominar algo feo, una imperfección, podemos sentir una alegría subrepticia aceptándola.

En sus filmes y fotografías Ottinger habla también de «la deformidad como revelador comentario a las formas ideales y viceversa» y como tales las muestra. En *Freak Orlando* (1981) enanos y gigantes, seres bicéfalos y mujeres serradas por la mitad son los protagonistas en un cosmos de seres reales e imaginarios en pie de igualdad todos ellos. Semejante alienación teatral provoca risas contenidas. En el programa del arte contemporáneo ha surgido desde entonces una fantasía teatral de sentido opuesto que une el efecto de extrañamiento de las obras de Bertolt Brecht con un retorno a la magia premoderna tal como propugnaba Antonin Artaud.

Y efectivamente las proyecciones y *tableaux* fotográficos de Ulrike Ottinger o de James Coleman recuerdan a una imitación teatral de la pintura. La fotografía nació, dicho sucintamente, de la estética del teatro. No solamente provienen del teatro muchos de sus inventores y promotores, sino que también sus medios artísticos regresan a puestas en escena teatrales. A propósito del trabajo de James Coleman, Benjamin H.D. Buchloh ha analizado la «proscripción fóbica» de la teatralidad: «Los enemigos declarados de la modernidad [...] han seguido siendo los mismos a lo largo de todo el siglo xx: la narrativa histórica, la representación figurativa, la puesta en escena teatral; en otras palabras, el conjunto de convenciones de la representación y la figuración que la pintura tenía antaño en común con las otras artes, en particular con el teatro y la literatura.» Donde Coleman diferencia su trabajo del arte de la performance es al pasar del pragmatismo un tanto superficial del arte visual a las complejas formas organizativas y de lenguaje del teatro y el cine.

El «cine» de Ottinger y Coleman no es una imitación del cine, sino una forma de cine inestable: fragmenta, rompe, desborda sus límites tradicionales, abandona la pantalla y contamina los mundos del arte contemporáneo y del cine tal como los conocemos, a mitad de camino entre las bellas artes y los medios de comunicación.

Chantal Akerman y el cine «otro»

En 1995 entrevisté a Chantal Akerman para mi documental televisivo *Still/A Novel* (VPRO, Hilversum, 1996) en torno a la pregunta: «¿Ha muerto el cine demasiado pronto o demasiado tarde?» Al cabo de veinte años, la respuesta de Akerman a la pregunta de si el cine está llegando lentamente a su fin sigue siendo válida. Sus palabras dicen mucho de sus sentimientos acerca de su adorado medio, pero también acerca de las incursiones en el campo de las artes visuales que ella y muchos de sus colegas (pensemos en Harun Farocki o Aleksandr Sokurov) han emprendido.

Chantal Akerman: «Las incursiones que hago son simples juegos de niños: si pierdes no te castigan y si ganas es como una fiesta. Y aunque no gane dinero apenas, o nada, tampoco hace ningún daño. Al contrario: no tienes que preocuparte por unos costes de producción elevados o por la venta de pocas entradas. En el mundo del cine todo lo que importa es el dinero. En un museo, o cuando escribes, no tienes que estar pensando a todas horas en el dinero. [...] Esas instalaciones en museos y exposiciones no tienen que recaudar dinero inmediatamente. Siempre puedo hacer cosas distintas. Cuando recibo una invitación para hacer algo, puedo decir sí o no. Y ya se verá lo que sucede, o cuándo. Y por supuesto está el placer intenso de la “primera vez”.»

Lo mismo que la obra de Chantal Akerman, el trabajo del cineasta y teórico cinematográfico Harun Farocki ha ido ganando en visibilidad en las instituciones artísticas e incluso en las galerías de arte, a menudo en forma de instalaciones. En los círculos cinematográficos internacionales Harun Farocki ya estaba ampliamente reconocido como un director de «cine de autor». Sin embargo Farocki deseaba que además de hecha, su obra fuese vista, y por ello se sintió obligado a ensanchar su horizonte y también sus herramientas. Al fin y al cabo, ¿no había sido siempre el credo de Farocki «die Bilder sichtbar machen»? [hacer visibles las imágenes]. Las múltiples reacciones en torno a la significación de la obra de Harun Farocki nos recuerdan cómo en los últimos años el género documental en el cine, pero también en general –pensemos en la obra textual y fotográfica de Allan Sekula– han ganado popularidad entre públicos más extensos y variados. ¿Cómo queremos recordar a Harun Farocki? ¿Como cineasta? ¿Como artista visual? ¡No importa! Hoy día ya no podemos seguir hablando del arte contemporáneo como antes. Hay muchísimas más ubicaciones y formas distintas de arte contemporáneo de cuantas hubo jamás. Lo que es cierto es que la capacidad del arte para perturbar y separar –patrimonios y tradiciones de las vanguardias clásicas– está siendo cuestionada. En vez de eso vivimos el arte del «nosotros», de la capacidad de conectar. Y debido a la rapidez del cambio en la naturaleza tanto material como inmaterial de los objetos artísticos, los límites o fronteras de nuestras colecciones evolucionan constantemente.

Bruce Nauman continúa desmontando cosas

Dan Graham y Bruce Nauman son unos precursores de esta nueva historia del arte. Han puesto patas arriba las artes visuales tanto como John Cage lo hizo con la música, Samuel Beckett con la literatura o Ludwig Wittgenstein con la filosofía. Son pioneros «totales» inmensamente influyentes, desde la performance a las instalaciones y las esculturas pasando por el vídeo. Figuran entre los creadores artísticos más polifacéticos de los últimos cincuenta años. No es por ello sorprendente que desde el comienzo los europeos hayan entrado en su obra con mayor facilidad que los pragmáticos estadounidenses.

¿UN POCO DE TODO?

A mediados de los años ochenta realicé unas entrevistas a Graham y Nauman, grabadas en vídeo, que se han reproducido en diversas publicaciones. A diferencia del «comunicador» Dan Graham, el reservado Bruce Nauman fue reacio a las entrevistas a lo largo de toda su carrera. En 1986 me concedió una en la Kunsthalle de Basilea. En ella confesaba su renovado interés por el vídeo: «Sigo desmontándolo.» Nauman presentaba en Basilea su nueva videoinstalación *Good Boy Bad Boy* (1985), en la que un hombre y una mujer –ambos actores profesionales– se sentaban frente a frente y se elogiaban e insultaban alternativamente. El afamado coleccionista belga Anton Herbert dijo entonces al respecto: «El vídeo es para los jóvenes; los mayores coleccionan los dibujos y esculturas de Nauman.»

CD: «En el invierno de 1968-1969», dice su biografía, «Bruce Nauman está muy ocupado haciendo cintas de vídeo.»

BN: Sí, he hecho una docena de cintas, según creo.

CD: ¿No tuvo problemas con las «imágenes lechosas» del Portapak en blanco y negro?

BN: Bueno, parecía estar bien para el trabajo que hacía. Solo hay que tener en cuenta el tipo de imagen que se va a conseguir. No necesitaba una imagen de mucha resolución. En esa época me interesaba la cualidad ambigua de la imagen. No es una obra autobiográfica. No trata realmente de mí. Mientras lo hacía empleaba sobre todo imágenes de mí pero casi todas las imágenes están o bien boca abajo o no se ve la cabeza o solamente por detrás. Es decir que solo importaba tener la imagen de una figura humana, aunque entonces utilizase la mía. Un poco más tarde, cuando comencé a utilizar a otras personas, era más fácil si había una cara, porque era un actor, y un actor es alguien que no es nadie.

Mientras Bruce Nauman hablaba, las luces de una de sus esculturas de neón se encendían y apagaban sin cesar, lanzando destellos de color sobre su cara y su cuerpo, y él no dejaba de hacer bascular arriba y abajo sus botas vaqueras. Tras quince años de no trabajar con vídeo en absoluto, hacia 1985 el medio parecía haberle dado a Nauman una nueva oportunidad de «desmontar algo» y verle «las posibilidades».

CD: ¿Tiene otros proyectos en vídeo?

BN: No estoy seguro, pero creo que me gustaría hacer algo parecido a la última cinta (*Violent Incident*, 1986) pero empleando a personas vestidas de payasos.

CD: ¿Por qué de payasos?

BN: Al oír que eran actores se me ocurrió que era posible añadir otro nivel de irrealidad. Poner a alguien con traje de payaso cambia el contexto. Es como los payasos de circo, que no siempre son cómicos. Introducir a personas que supuestamente son divertidas o humorísticas de un modo violento puede aumentar la violencia. No lo he

pensado muy a fondo. Quizá es como el teatro japonés. Hay una máscara, y tener una figura detrás de la máscara es más amenazador que una persona enfurecida. Porque hay algo que no conoces y que no vas a averiguar nunca.

¿Cuáles son los contenidos que interesan a Bruce Nauman como artista? Nauman se debate en la duda de un Samuel Beckett sobre si todavía tiene algún sentido preguntar por el sentido. Sería más acertado conectar la cuestión del contenido con la cuestión del método, puesto que es justamente a través de puntos de vista, soportes y medios en cambio constante como se evidencian los contenidos en toda su radicalidad. Los pasillos, las cámaras, la luz de neón o las instalaciones videográficas y sonoras de Nauman no son, como en el caso de artistas contemporáneos mucho más jóvenes, unos espacios de bienestar con sinuosidades esotéricas, sino que se mantiene la comunicación con el espectador.

Dan Graham disfruta con la proximidad

Al igual que Nauman, Dan Graham no se siente atado a un determinado medio. Pero Graham, a diferencia de Nauman, asocia permanentemente las cosas como si la conjunción «y» fuese consustancial a su obra. En 1970 escribe así en «Thoughts on Two Structures» a propósito de la obra de Sol LeWitt: «Ya no hay diferencia entre sujeto y objeto; el objeto es el espectador y el arte, y el sujeto es el espectador y el arte»: lo específico y lo genérico, la ciudad y la naturaleza, el centro urbano y la periferia suburbial, esta foto y aquella foto, escultura y pabellón, público y privado, cultura trivial y cultura elitista, cine y arquitectura, espejos de doble cara o espejos de doble dirección, piedra conmemorativa y vacuna, la colaboración con otros. Graham, sin embargo, introduce adrede una separación («y») a fin de poder mostrar las delimitaciones de las cosas y para mostrar cómo de una se pasa a la otra. Esto le permite al mismo tiempo utilizar una como sustituta de la otra. Por eso toda la obra de Dan Graham irradia una capacidad de comunicación poco menos que sobrehumana; la reinstauración y el mantenimiento de esta capacidad de comunicación son la gran aportación de la obra de Graham.

Las entrevistas en vídeo a Graham se realizaron en distintos años en ciudades y lugares diferentes. Volví a entrevistar a Graham pocos días después que a Nauman, también en Basilea, en medio de su pabellón *Interior Design for Space Showing Videotapes* (1986). Mi última entrevista con él fue en 1991, esta vez en Bruselas, por invitación de la Fondation pour l'Architecture y de su entonces jefe de exposiciones Bartomeu Marí. El título de la entrevista «Disfruto con esa proximidad cuando tomo dos cosas que están muy próximas y las solapo levemente» —aunque completamente diferente de la intención de Nauman de «Seguir desmontándolo»—, es una perfecta descripción de mi verano basiliense de 1986.

¿UN POCO DE TODO?

CD: Aunque es verdad que usted solapa las disciplinas, algunos de nosotros estamos empezando a dividir su trabajo en diferentes categorías: vídeos, fotografías, pabellones... ¿Lo ha advertido?

DG: Soy consciente de ello, pero también me parece que tiene que ver con momentos concretos en los que otros artistas han tenido trayectorias o categorías bastante parecidas. Si uno se fija en Bruce Nauman o en Vito Acconci verá que han probado con diferentes medios según las épocas porque se les abrían unas posibilidades que acaso en otro momento no habían tenido. Creo que los periodos dependen de los medios disponibles, de lo que hacen otros y de lo que espera el público. Esas expectativas se pueden subvertir. Me he servido de muchos medios no porque creyese en ellos, sino sencillamente porque pensé que podía utilizar las expectativas del público levantadas sobre la obra de otros. Por ejemplo, cuando en California se construían espacios de meditación en torno al campo de percepción del espectador individual, a mí me interesaban los espacios con pocos elementos intrigantes. Me interesaba más lo que sucedía cuando los propios espectadores se veían mirándose a sí mismos o mirando a otras personas. Cuando se convertían en sujeto del arte más que en una especie de contexto filosófico o meditativo.

CD: ¿Es importante reinvestigar sus fotos en el contexto del actual interés por la fotografía, como en el caso de la obra de los Becher?

DG: Tengo otra manera de mirar a las cosas que tal vez sea una manera norteamericana. Nunca me parecieron tan interesantes los Becher. Aunque agradables, los encontraba muy limitados. Cuando hice mis fotografías no conocía el trabajo de Ed Ruscha pero me gustó cuando lo descubrí. Lo que me gustaba, supongo, era lo que me gustaba de mi propio trabajo: que estaba hecho como hobby. Ruscha las producía como si fueran libros comerciales, pero en realidad eran libros autopromocionales. También era un gran artista que hacía arte de verdad, pero las fotos eran un pasatiempo. Al final acabaron teniendo una enorme influencia en el diseño de libros y hasta en un arquitecto muy bueno como Robert Venturi. Y después de todo tampoco eran muy serias, eran una broma. Yo lo asociaría con artistas próximos a Ruscha, como Nauman, que usaba las fotos como otra manera de hacer escultura. Creo que Nauman y Ruscha son mucho más importantes que lo que hoy hacen algunos, que me parece formalista, anticuado, que mira hacia atrás a la historia de la fotografía de un modo bastante aburrido y de lo que yo no he sacado gran cosa. Hay gente como Jean-François Chevrier que comparan mi trabajo con el de Walker Evans. La verdad es que no sé, pero sí sé que Evans me gusta mucho. Lo que es enormemente interesante de sus trabajos es que se publicaron en revistas y tuvieron una fuerte influencia sobre el arte pop. Permitía que algunas cosas funcionasen, como la representación de la representación, que era crucial para el arte pop y el arte conceptual. Además, creo que Evans y Ruscha despertaron

el interés por la arquitectura vernácula, haciéndola accesible en medios impresos, tal como Godard utilizaba la arquitectura vernácula o Robert Venturi y Rem Koolhaas. Lo primero que estoy viendo ahora es que mis fotos eran un hobby. Y lo segundo es que tuvieron algo que ver en lo que yo iba a hacer en el arte, eran casi como esbozos. Con *Alteration to a Suburban House* (1978), por ejemplo, mis fotos de casas suburbanas, mis fotografías de lo que sucede cuando hay un espejo tras un cristal que hace de escaparate, tienen un efecto sobre el resultado último.

CD: En la segunda mitad de los ochenta uno veía docenas de proyectos de arte público que invadían las ciudades y los parques. Kasper Koenig sugería hace poco que deberíamos continuar con esas propuestas pero a condición de que les apliquemos algo de cirugía plástica, porque hay por ahí un montón de malos proyectos.

DG: Creo que se han hecho muchas cosas notables. Pero las cosas no siempre salen exactamente como se pensaba que iban a salir. Está claro que se han cometido muchos errores al fichar solo artistas de renombre que luego no lo han hecho tan bien. En cuanto a los museos, me siguen gustando mucho ciertas cosas que se han hecho en exteriores, porque creo que el museo volverá a expandirse por fuera. Me parece que hay que fijarse en las cosas que han funcionado y prescindir de las que no funcionan.

CD: ¿Qué se haga el caos porque puede salir algo de él?

DG: No alimento la esperanza de que vaya a salir «algo», eso me parece corto de miras. La gente no percibe que esa es la forma normal de presentar el arte porque han crecido en una época concreta en la que los museos solo exponían obras maestras. Si vas y miras unos cuantos museos normales, verás que en ellos hay un poco de todo. Y lo que se ve al aire libre es más o menos de parecido nivel.

Epílogo de Hans Haacke

Pocos años después, en 1996, siendo yo el nuevo director del Museum Boijmans Van Beuningen de Róterdam –bien conocido por tener «un poco de todo» en obras antiguas y modernas de los campos de las artes y los oficios– invité a Hans Haacke a comisariar *Viewing Matters: Upstairs*. Haacke ideó una exposición auténticamente personal, a contrapelo de muchos colegas museísticos, en la que como un *artiste provocateur* seleccionó y expuso (y también reclasificó) buena parte de las espléndidas colecciones de Róterdam. Hans Haacke comentó en aquella ocasión: «Entrar en los almacenes de un museo es como visitar una *Wunderkammer*. Artículos de todos los tamaños y valores, producidos por alguien (a veces anónimo) de muy diversas reputaciones y periodos históricos, aparecen colgados indiscriminadamente próximos y reposan íntimamente juntos en las estanterías o en el suelo. La norma que rige es el máximo de amontonamiento. Esta es la colección. El contexto para el que se hicieron estos objetos ya no existe. En algún momento fueron

¿UN POCO DE TODO?

considerados “admirables” y todos merecen que hoy nos admiremos ante ellos. Pero únicamente unos estudios que apelen a todos los campos de la indagación humana –y no solo a la historia del arte– nos darían alguna pista del papel e importancia que tuvieron cuando se hicieron y de cómo su significado cambió con los años (algo que es cierto también de las obras del pasado más reciente).»

Chris Dercon es exdirector de la Tate Modern de Londres y actual director general de la Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz de Berlín.

Nota del autor

Este texto está basado parcialmente en textos anteriores –ensayos más largos, entrevistas, conferencias, en inglés o en alemán– que he venido escribiendo acerca de los temas o artistas mencionados. Las entrevistas completas en vídeo con Dan Graham pueden consultarse en el Repositorio Digital del MACBA.