

**RICARDO TRIGO**

La obra de Ricardo Trigo se orienta en unas coordenadas relativamente similares a la de Ubay Murillo, aunque transita por campos muy diferentes. En todo caso, cualquier analogía que pudiéramos destacar respecto a la obra de Ricardo Trigo debe partir de la plena conciencia de que esta es indiscernible del propio carácter de su autor. Su mezcla de inteligencia y bonhomía le permite mantener un equilibrio entre sarcasmo e ingenuidad extraordinariamente productivo y difícilmente imitable. Ricardo Trigo selecciona cada temporada el “procedimiento de moda” -la “estética” del proyecto y la convocatoria competitiva, la mediación artística, el arte colaborativo, el arte público de incidencia social, la arqueología del presente, el archivo... y, últimamente, la investigación artística y el nuevo materialismo- y lo practica con un grado de rigor y autoconciencia que roza lo paródico.

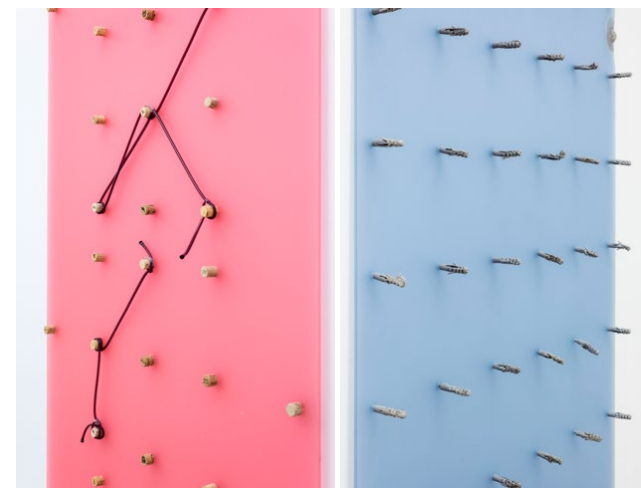
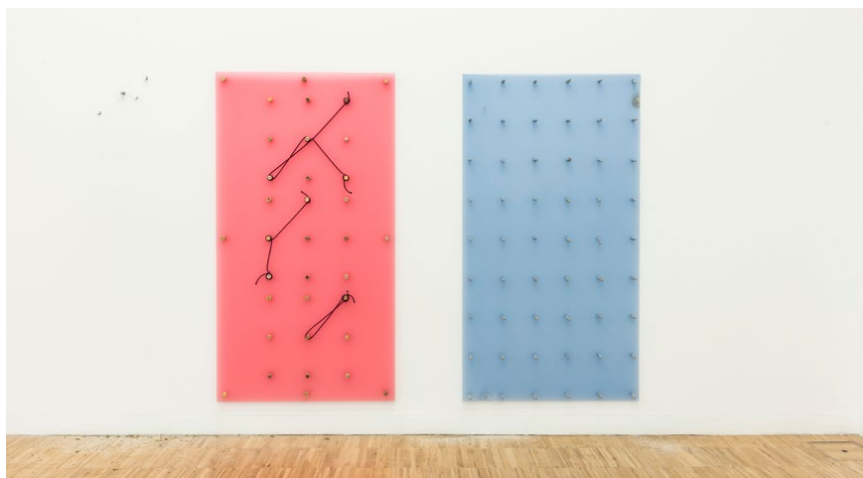
En una primera lectura, Ricardo Trigo parecería el candidato perfecto para ilustrar esa estética de la ocurrencia de la que antes hablábamos, con una marcada tendencia hacia el vértice modal de la posibilidad que le mueve a disponer libremente del catálogo de recursos artísticos que la crisis de la modernidad ha puesto en nuestras manos. Pero mientras cualquier otro traspasaría la frontera del chiste o la monserga, Ricardo Trigo es capaz de instalarnos allí donde surge la duda sobre si los especímenes característicos que genera pueden ser analizados como taxones o son solo híbridos de una raza de laboratorio. Esa indefinición le permite a Ricardo Trigo desarrollar un metaestilo que recorre transversalmente su deriva por las diferentes modas y modismos: un arte conceptual en el sentido más clásico y metacrítico de la palabra. Su arte, más que una definición del arte, parece una definición de la definición de arte. A ver si me explico.

Entre 2002 y 2008 realizó lo que podríamos denominar una obra en formato “archivo *in progress*” que reunía en una página web hoy tristemente clausurada



Ricardo Trigo  
Sin título, 2014  
Óleo sobre lienzo

-www.softwarelife.net- sus muchas y variadas actividades de naturaleza artística. La web en su conjunto terminó convirtiéndose en un portfolio que incumplía de manera sistemática todas las especificaciones de la convocatoria competitiva a la que se enviaba. Los trabajos que en él se recogían recordaban un Fluxus convenientemente renovado e iban desde bajarse una película no excesivamente comercial del E-Mule para cortarles algunos planos relevantes y volverla a subir, hasta pagar con una subvención municipal a proyectos de artes plásticas una multa derivada de dejar mal aparcado un vehículo disfrazado de coche patrulla de la guardia urbana de ese mismo municipio, pasando por un rosario de *flashmobs* (rebautizadas como *absurdmobs*) consistentes en congregar gente desconocida para manifestarse por las cosas más variopintas (porque el sabor de la coca-cola ya no es lo que era, por ejemplo) al objeto de provocar situaciones, relaciones y reacciones no encorsetadas (tanto en los participantes como en las compañías “amenazadas” por estas acciones de protesta). El proyecto –o, al menos, esa fase- acabó con una novela coral *Apios\_PN: archivo de pequeñas interferencias en el orden social de Poble Nou*, producida gracias a otra beca de investigación artística con la que se contrató a colaboradores para fotografiar y grabar trozos de vida de un distrito barcelonés y unirlos luego en un relato rapsódico en el que cualquier parecido con la realidad no era pura coincidencia. La novela, como la mayoría de las obras softwarelife desencadenaba un proceso que incluía una delegación de responsabilidad en desconocidos que hacían de él algo imprevisible e incluso



aleatorio, pero que siempre conservaba la esperanza de encontrar un principio de necesidad que parecía responder a la receta propuesta por Claramonte: dejar que unas cosas nos lleven a las otras. Los trabajos, siempre que era posible, estaban financiados con alguna de las muchas ayudas a proyectos artísticos que comenzaron a proliferar con el cambio de siglo. Esta inmersión en el *mainstream* parecía certificar la convicción de que la expectativa modernista de alienarse de las inercias de la realidad resultaba implausible. Al mismo tiempo, el sistemático despilfarro de todos los beneficios obtenidos por nadar a favor de la corriente parecían alentar la confianza en la posibilidad de mantener la autonomía dentro de la dinámica del sistema. Por eso las obras utilizaban con frecuencia la forma del bucle, que permitía volver las inercias contra sí mismas (como si quisieran traducir en clave posmoderna el proyecto adorniano, netamente modernista, de utilizar el concepto contra el concepto).

Más que desencadenar proyectos, Ricardo Trigo se enredaba en ellos. Sus proyectos políticos no tenían finalidad reivindicativa, sus proyectos participativos no demostraban especial interés por la personalidad de los participantes, sus proyectos promocionales no producían ningún beneficio, sus proyectos conceptuales no generaban ningún conocimiento, sus proyectos colaborativos resultaban profundamente personales, a pesar de que él mismo pareciera un desconocido para sí mismo, incapaz, a pesar de aparecer con frecuencia en sus obras, de impregnarlas de una personalidad marcada. Enredarse en un proyecto solo parecía servirle



18. “Art as art” es un famoso texto de 1962 de Ad Reinhardt, parafraseado después por Kosuth en la fórmula “Art as idea as idea” con la que titulaba sus pinturas de definiciones.

para tirar del hilo, desarrollando luego una disquisición metaartística sobre la artisticidad de los procesos, realizados todos ellos por la periferia del arte (aunque en el corazón de su *complexo* institucional). Ricardo Trigo parece que finge ser artista, aunque en realidad finge que finge ser artista y, por ello mismo, lo es, pero pasando esta condición por un alambique de autoconciencia que descarga su pasión, por una parte, de todo atisbo de ingenuidad y, por otra, de todo lastre de pedante discursividad, dejándose de paso por el camino toda la artisticidad que le impediría contemplar analíticamente su proceso.

En su obra no hay ironía porque es irrelevante saber si el autor se cree o no lo que afirma –ni siquiera resulta evidente que afirme algo-. Como buen artista conceptual, lo que afirma es el arte como arte<sup>18</sup>, que lo que el arte dice es lo que hace. Pero Trigo es un artista conceptual posmoderno en el siglo XXI, en una época en la que el arte que se presenta como arte incluye una expansión disciplinar que desborda también la propia tautología. El arte ya no es arte en una placa de laboratorio, ni en un espacio aséptico, es arte en un contexto reglado cuya convencionalidad solo puede ponerse de manifiesto cuando esas reglas se aplican de una forma suficientemente sistemática. Por eso en el arte de Ricardo Trigo el contenido es la aplicación de las reglas de juego, con la misma convicción que escepticismo. El resultado es tan honestamente lúcido que, a menudo, parece legitimar la propuesta institucional de la que parte, que adquiere una credibilidad que seguramente no merecía: las convocatorias a las que “aplica” (ese anglicismo que parece haberse convertido en un género artístico) o responde –incluidas las mías- suelen ser tan previsibles y sintomáticas que mejoran notablemente con la recreación de Ricardo.

Este proceso metareflexivo culminó en una serie de videos realizados ya tras el cambio de década (del que en esta exposición se muestra *Circuito informacional*, de 2011). Trabajos en los que la tautología conceptual y la lógica del palíndromo se adaptan a la línea de tiempo para narrar su propio proceso de convertirse en obras. Parten, como de costumbre, de un planteamiento –la propia decisión de hacer un video como arte como arte- que desencadena una secuencia de explicaciones que se complican al verse obligadas a incluir las propias explicaciones convertidas ya en parte de la obra a ser explicada... la maraña suele incluir la propia manifestación de repleción del espectador. Las obras son manifiestamente figurativas, llenas de anécdotas e iconos que, no obstante, trabajan solo como ejemplos para una arquitectura abstracta que, sin embargo, no logra contener todos sus paratextos, convertidos en obra en función de esa estructura autoreferente de una clara opacidad. Hoy hasta la tautología se muestra expandida.

Finalmente (o, mejor dicho, por el momento) esta vocación “meta” le ha derivado hacia la última corriente de moda –la investigación artística-, convenientemente sazonada con un aliño de nuevos materialismos –el último grito en filosofía- salpimentado de crítica institucional. Una investigación artística que desarrolla,

19. Vinculado al tratado de Bolonia, que obligó a los docentes de las escuelas de arte europeas a acreditar su trabajo por referencia a los parámetros universitarios de reconocimiento de la producción investigadora.

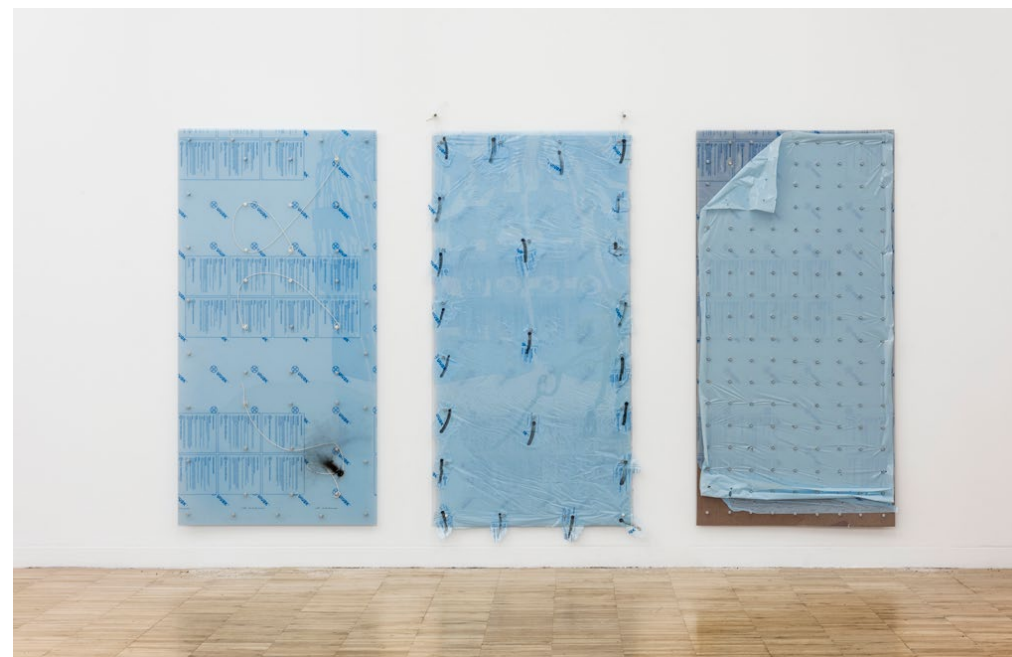
20. La esquizofrenia es una enfermedad que impide aplicar las jerarquías intelectuales que nos permiten discriminar entre todos los estímulos simultáneos que reciben nuestros sentidos.

21. Hasta donde yo sé, los nuevos materialismos, que no sé por qué no se llaman nuevos idealismos, insisten en que tan materiales son las cosas como las relaciones que –mediadas por la memoria y el hábito– se establecen entre las cosas y hacen de ellas tales cosas.

como no, en paralelo a su tesis doctoral, y con una plena conciencia de su dependencia de procesos administrativos con un claro trasfondo político<sup>19</sup>. En aplicación de su tradicional método de trabajo, Ricardo Trigo se mete en un berenjenal, que parte en este caso del presupuesto metodológico de la crítica institucional: poner el fondo en primer plano, dirigir la atención sobre la tramoya que hace verosímil la representación. Estrategia que, en este caso, no se focaliza (directamente) en el cubo blanco sino (aparentemente) en todos los elementos materiales que suelen jugar un papel secundario en el *display* artístico. Su esquizofrenia<sup>20</sup> autoinducida adopta de nuevo una forma casi paródica: no se focaliza en los apoyos conceptuales de la institución arte sino *literalmente* en aquello que sustenta las obras, desde los tacos y tornillos hasta los nuevos materiales que sirven de soporte a las artes visuales, especialmente a la impresión fotográfica –como el poliéster (Vivak®) o el PMMA (plexiglás®)- y la fabricación 3d –como el Terluran® (ABS)-, y que son fabricados por empresas icónicas del desarrollo técnico y científico. Como siempre en Ricardo Trigo, unas cosas le llevan a las otras y la más absoluta literalidad le arrastra a un sistemático rastreo de la genealogía de los materiales<sup>21</sup> que, a su vez, le mueve a investigar la historia de las grandes corporaciones de la industria química, lo que es casi tanto como decir la historia del progreso técnico. Esta deriva termina convirtiendo un simple taco en portador no ya de la obra, sino del discurso en el que esta realmente se sustenta.

El PMMA (polimetilmetacrilato) se ha convertido en un soporte habitual para las imágenes artísticas, especialmente fotográficas. Fue patentado como Plexiglás por Otto Röhm en 1933 y comercializado durante la segunda guerra mundial para la elaboración de las cabinas de aviones de guerra. El oftalmólogo británico Nicholas Harold Lloyd Ridley descubrió que los fragmentos de Plexiglás que se introducían en los ojos de los pilotos de la *Royal Air Force* no provocaban rechazo en el tejido orgánico humano, por lo que se decidió a utilizarlo para el desarrollo de lentes intraoculares. El éxito de las lentes acrílicas animó a la fabricación de dentaduras postizas con PMMA, que actualmente es el material más utilizado en la elaboración de prótesis dentales. Curiosamente, es también el material de los tacos de pared *Fischer*, que son los que soportan las piezas de esta exposición. Una de ellas, *Serial Deductions and Preresolutions*, está realizada con 50 tacos mordidos por una dentadura postiza sobre Vivak®. A título de curiosidad, Ricardo Trigo nos informa de que el taco de pared de plástico fue inventado por el alemán Arthur Fischer que también inventó el flash sincronizado para aparatos fotográficos gracias al que podemos observar en este catálogo las piezas que integraban la exposición.

La empresa Bayer, que ostenta la patente del Vivak®, incluía en sus primeras imágenes publicitarias altas chimeneas humeantes, símbolo en aquel entonces del progreso. Hoy, por supuesto, el humo es sistemáticamente enmascarado en todas estas industrias, altamente contaminantes, que desean pasar por limpias. De ahí



que *Mechanical Miracle*, num. 1 inscriba en un panel de poliéster fabricado por Bayer trazos de humo realizados con una vela sostenida por un brazo robótico. A pesar de que el brazo ejecuta siempre el mismo movimiento, exactamente definido por control numérico, el trazo del proceso químico desencadenado por la llama es tan incontrolable como los propios efectos de un progreso también racionalmente diseñado. Los gestos de humo –derivados de signos extraídos de un documento histórico de la empresa Bayer– se acompañan de reproducciones 3d de tornillos realizados con plástico ignífugo ABS –desarrollado por la petroquímica alemana BASF– de los que se hace colgar la pieza a través de un cable de impresión 3d, también de ABS.

Los tornillos comerciales (Hex, Allen, Phillips, Torx, Pentalobe, etc.) reproducidos mediante tecnología 3d e impresos con Terluran® (ABS), aparecen en varias obras (*Performing Attachments*, *Serial Deduction num. 2* o *Preresolution num. 7*), bien para colgar las obras a la pared o bien como meras figuras (*Serial Deduction num. 2* contiene además una aspirina realizada de forma casera siguiendo un tutorial de YouTube, también sobre soporte Vivak® de Bayer). Los tornillos, siempre ocultos en las obras de arte y en sus “presentaciones en sociedad”, llevan inscrita en su propia forma la memoria del proceso de estandarización y normalización de esa misma sociedad, así como del posterior registro y privatización de estos complejos acuerdos internacionales sobre una tecnificación global que subyace a los desencuentros superficiales entre los humanos. Ricardo Trigo ha



22. Véase la “Conversación entre Ricardo Trigo y David Armengol” en 2016, *Ricardo Trigo, La Capella / BCN Producció*.

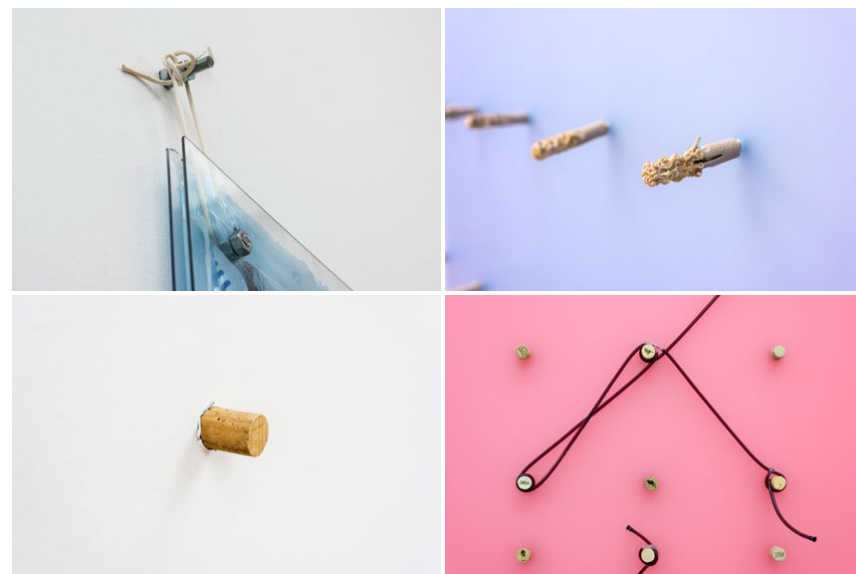
documentado la historia de todos estos procesos<sup>22</sup> y, de paso, ha digitalizado sus resultados para su posterior impresión pirata. De ese modo, saca a colación, por un lado, los esfuerzos corporativos por globalizar la producción pero privatizar un conocimiento que es, en buena medida, fruto del trabajo colectivo; y, por otro, la amenaza que la democratización de los procedimientos de construcción digital supone hoy para esos intentos de restringir el acceso a la información. A propósito de esta reflexión sobre la propiedad no ya del conocimiento sino de los consensos del procomún es de destacar el caso del tornillo Pentalobe -que aparece reproducido en *Preresolution num. 7-*, diseñado por Apple en 2009 para impedir a sus clientes el acceso al *hardware* de sus productos.

Por contraste, en *Handy Rule num. 5 y 6* se dibujan patrones de desbloqueo de terminales móviles con sistema operativo de *software* libre Android, realizados también mediante copias en 3d de distintos tornillos industriales y cables de impresión, o bien mediante vino a granel introducido en mangueras de PVC ocluidas con tapones de corcho. El vino, que no puede faltar en las inauguraciones que se precien, es otro actor secundario de la liturgia artística que pasa aquí a un primer plano mediante un proceso de objetivación. Plexiglás es hoy propiedad de la compañía Evonik, que también comercializa el poliacrilato de sodio, disociado por primera vez en 1966 por Niles Bashaw, Bobby Atkins y Billy Harpe. Este compuesto es capaz de absorber hasta 300 veces su peso en agua, y no es tóxico, lo que lo hace ideal para la fabricación de pañales y nieve artificial. Pero, eventualmente, puede ser utilizado también para solidificar el vino, desplazándolo del ámbito del gusto al de la vista, el espacio natural del arte, lo que le sirve a Ricardo

Trigo para recordarnos la presencia de este componente “estupefaciente-*chic-re*lacional” en los procesos de recepción y legitimación de la cultura. El vino, que procede en su mayor parte de barricas a granel de productores anónimos, adquiere su pedigrí “autorial”, como el arte, en el momento de ser elaborado, embotellado y, sobre todo, etiquetado. Por cierto, según cuenta Ricardo Trigo, gracias al proceso de colonización tecnológica de la industria química inglesa y alemana, España, Portugal e Italia se convirtieron en los mayores exportadores del mundo de tapones de corcho, todavía el material de mayor calidad para la conservación del vino.

Como colofón, el cable ignífugo para impresión 3d, los tornillos impresos, los tapones de corcho y la nieve artificial se queman ceremonialmente en una chimenea de etanol que hace de nuevo visible el humo hurtado.

En fin, toda esta metástasis digresiva –que aquí me remito a resumir muy brevemente- logra que un rumor de malestar (sobre el modo en que las corporaciones se infiltran, literalmente, por todos los agujeros de la vida, incluidos los soportes de la cultura) se escuche de fondo del monocromo modernista. Porque, si nos





distanciamos apenas un par de metros de esta abrumadora información, lo que percibimos son cuadros monocromáticos cubiertos con gestos informalistas, desgarrados matéricos, dibujos posminimalistas o esas retículas que Rosalind Krauss identificó como fundamento repertorial del modernismo. A cierta distancia, Ricardo Trigo parece estar pintando un Rothko sin pinceles, un Millares sin tela, un Tàpies sin cuerpo o un Tuttle de plástico. Quizá se trate solo de un paso más en el largo proceso de vaciamiento modernista.

Ciertamente, el procedimiento de desplazar un elemento de su lugar original para permitirnos ver lo que habitualmente opaca el hábito del significado es característico de las primeras vanguardias. Por otra parte el interés por los elementos portantes –por aquello que sustenta el arte- es rastreable incluso hasta más atrás, hasta el mismo momento fundacional del modernismo, cuando se inició el proceso de vaciado que fue extrayendo del cuadro la figura carismática, el trasfondo sagrado que la legitimaba, los procedimientos plásticos que la representaban, la liturgia que la auratizaba... La aplicación sistemática de la sospecha no habría de parar hasta llegar a la médula misma del soporte de la convicción. Pero pre-

cisamente, esa suspicacia nos hizo pensar que el soporte en realidad no era el lienzo, ni el bastidor, ni la pared del museo, ni siquiera la institución arte, ni los tacos y los tornillos, ni las grandes corporaciones que los fabrican: el soporte que se oculta debajo de la pieza y por detrás de su ámbito pretendidamente autónomo, hasta coincidir con *el sustrato mismo del capitalismo cognitivo*, es *la propia investigación*, la producción de conocimiento como última frontera del proceso de la infiltración corporativa en el mundo de la vida. Lo que Ricardo Trigo pone en evidencia en su trabajo –nunca sabremos si paródico- es que lo que soporta hoy el arte, convertido en investigación artística, es su sometimiento a las nuevas exigencias académicas de rentabilidad científica, a esa encubierta expansión de un estándar productivista que es capaz de encontrar equivalencias, allí incluso donde el dinero ya no llega, que logren aplicar un mismo rasero a cualquier producción del espíritu, ya provenga del campo de las ciencias más aplicadas o del arte más autónomo.

Ricardo Trigo convierte los elementos portantes en objetos de un proceso de investigación, lo que ocurre es que, en el capitalismo cognitivo, es ese mismo proceso de investigación –sometido a pautas de estandarización y homogeneización y él mismo estandarizador y homogeneizante- el elemento que soporta el arte<sup>23</sup>. Con lo que, una vez más, Ricardo nos encierra en un bucle que, si bien no nos libera, por lo menos conspira para tratar de ralentizar su proceso de avance y, de paso, dejarnos entrever que la investigación no tiene solo una dimensión gnoseológica –relativa al conocimiento, la representación y, por lo tanto, el control- sino también una versión epistemológica o modal, relativa a la concepción de modos de proceder, de formas –inteligentes- de hacer lo que todo el mundo hace. Como siempre, Ricardo Trigo aparta nuestra atención de lo relevante para hacernos ver lo realmente relevante. Tras sus intrincados diálogos entre actores secundarios se desliza la forma. La forma –perversa- de operar dentro de las prácticas que se nos imponen, de una manera tal que reaviva la confianza en que el arte siempre encuentre otra forma de producir conocimiento.

23. Esto me recuerda al modo en que Broodthaers describía el papel que jugaba su obra: por una parte, el de “una parodia social de las producciones artísticas, por otra el de una parodia artística de los hechos sociales. Los museos públicos, como por lo demás todas las instituciones culturales, no hacen otra cosa. Creo que un museo ficticio como el mío permite apoderarse de la realidad y de lo que se esconde en ella”. cit. en Catherine David, 1992, p. 221.