

OPERAR EN EL LÍMITE: “PLUS ULTRA”, UNA PROPUESTA CURATORIAL CRÍTICA DENTRO DE LA EXPO’92

Lola Visglerio Gómez

Universidad Autónoma de Madrid

Data de recepción: 2019-06-01

Data de recepción: 2020-05-09

Contacto autora: dolores.visglerio@uam.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3177-1038>

RESUMEN

“Plus Ultra” fue un proyecto de arte contemporáneo desarrollado dentro del Pabellón de Andalucía de la Exposición Universal de Sevilla de 1992. Los responsables del proyecto, la comisaria Mar Villaespesa y la empresa de producción cultural BNV, pretendían adoptar una postura reflexiva para con las connotaciones neocoloniales de los festejos. A través del análisis del lugar que el proyecto ocupó en el entramado artístico-cultural y de los condicionantes sociopolíticos que lo atravesaron, este artículo pretende alinearse con recientes trabajos de investigación sobre el arte español de los años ochenta y noventa que han valorizado experiencias –como “Plus Ultra”– tradicionalmente olvidadas por la historiografía oficial. Examinaremos las injerencias y censuras a las que “Plus Ultra” se enfrentó, lo cual permitirá conocer las posibilidades, los límites y las contradicciones de una propuesta curatorial crítica desarrollada dentro de un marco celebratorio y multitudinario como el de la Expo’92. Este análisis permitirá asimismo ponderar la capacidad de intervención que las instituciones políticas locales, regionales y estatales tenían en el contexto para propiciar, condicionar o frenar iniciativas de arte contemporáneo.

Palabras clave: “Plus Ultra”, Pabellón de Andalucía, Expo’92, arte crítico, censura

ABSTRACT

“Plus Ultra” was a contemporary art project developed at the Andalusian Pavilion at the Universal Exposition of Seville in 1992. Curated by Mar Villaespesa and produced by the cultural production company BNV, the project offered a critical eye on the neocolonial undertones of the celebrations. This text draws on recent critical research into the Spanish art scene of the 1980s and 1990s and which has assessed experiences – “Plus Ultra” among them – that have largely been overlooked by official historiography. In doing so, it offers an analysis of the project’s position in its artistic, cultural and socio-political milieu. In analysing the outside interference and censorship to which the project was subjected, this paper reveals the possibilities, limitations and contradictions of a critical curatorial proposal developed within a large-scale and celebratory setting such as Expo’92. It also seeks to gauge the extent to which local, regional and national political institutions were able to foster, influence or constrain contemporary art initiatives in this context.

Keywords: “Plus Ultra”, Andalusian Pavilion, Expo’92, critical art, censorship

Introducción¹

Desde hace ya varios años son cada vez más los autores y las investigaciones que, desde distintas disciplinas y con diversos enfoques, están volviendo la mirada hacia la escena del arte español de los años ochenta del pasado siglo, con la intención de marcar distancias con las lecturas excesivamente "entusiastas" que habíamos heredado de la época y de alumbrar, así, nuevos relatos historiográficos que permitieran cuestionarlas, enriquecerlas y transformarlas². Estas voces han identificado muy certeramente cómo en dicha década se volvió, en las esferas más oficialistas del sistema artístico, a una línea despolitizada del arte (Marzo 1995; Albarrán 2009, 49-57), orientada a una fácil inclusión del mismo en el mercado (López 2004) y caracterizada por la absorción y aplicación acrítica de discursos foráneos y por la obstinación por alinearnos, por fin, con lo que estaba sucediendo en la esfera del arte internacional (Marzo 2005, 72-76; Verdú 2008, 941-944).

Gran parte de ese entusiasmo reverberaba aún a principios de la década siguiente, con los eventos mediáticos y multitudinarios del *annus mirabilis* (Badía y Marzo 2006, 13) de 1992, que se irguieron casi como un espejismo en medio de la crisis económica que ya empezaba a asolar al país³. La Exposición Universal de Sevilla (Expo'92), celebrada ese año, aparecía de alguna manera fuera de lugar, puesto que parecía adscribirse más a la deriva celebratoria y festiva de la década anterior que a la difícil situación social y económica que estaba por venir⁴. El espíritu triunfalista de la Expo'92, un "mega-acontecimiento mezcla de gran almacén, feria y parque de atracciones", en palabras de Juan Antonio Álvarez Reyes (2013, 15), nacía con el objetivo de proyectar, tanto dentro como fuera de nuestras fronteras, una imagen renovada y moderna de España (Borja y Mascareñas 1992; Chacón 1992), al tiempo que parecía ignorar la fragilidad del tejido artístico y cultural que le daba sustento.

La Expo'92 trató de mantener una línea discursiva y una imagen pública homogénea y auto-complaciente, en la que se transmitía una visión "persistentemente optimista" de la emergencia del mundo moderno y del progreso de la humanidad (Maddox 2004, 3). Para Giulia Quag-

gio (2016), la relectura de la historia de 1492 que la Expo'92 y, a través de ella, el PSOE —el partido que estaba, por entonces, en el poder— plantearon trataba de recordar la "modernidad" del descubrimiento y, de camino, la de la propia España socialista, a la vez que intentaba matizar y hacer diplomáticamente provechoso ante la comunidad internacional "el oscuro balance del pasado colonial español" (Quaggio 2016, 120). Para evitar cualquier desviación en la exhibición de dicha imagen pública, la Expo'92 trató de silenciar e incluso censurar, en la mayoría de los casos con éxito, cualquier intento de poner en cuestión alguno de los principios expuestos⁵.

No obstante, en todo evento perfectamente hilado y orquestado pueden aparecer fisuras que, si no hacen que todo el edificio se venga abajo, sí desestabilizan sus cimientos. Unos hombres-anuncio paseando el eslogan "I love analfabetismo" por el Pabellón de Andalucía de la Expo'92 o un gran telón colgado sobre la fachada del Museo de Arte Contemporáneo en pleno centro de Sevilla, cubierto con preguntas incómodas como "¿Hay mejor negocio que el negocio del espectáculo? / Sin historia el museo ordenará el tiempo de manera uniforme y canónica ¿es posible un orden uniforme sin un estado disciplinario?", son hechos aislados, pero que se inmiscuyen en la escenografía urbana cuestionando todo aquello que la Expo'92 estaba dando por sentado. Se trata de dos propuestas artísticas —la primera de Estrujenbank, la segunda del colectivo Juan Delcampo— de las muchas que conformaron "Plus Ultra", un proyecto de arte contemporáneo que, entre el 6 de mayo y el 8 de octubre de 1992, formó parte de las iniciativas llevadas a cabo por el Pabellón de Andalucía de la Exposición Universal de Sevilla de 1992.

Las exposiciones, conferencias, talleres y demás actividades de los que constó el proyecto no han gozado de una revisión y relectura dentro de la historiografía del arte español contemporáneo, a pesar de que, contemplados desde una perspectiva actual, fueron una propuesta pionera en el contexto andaluz de los noventa. El único análisis en profundidad realizado sobre "Plus Ultra" lo encontramos en el libro *La exposición como recolonización. Exposiciones de arte latinoamericano en el Estado español (1989-2010)*,

resultado de la tesis doctoral de Francisco Godoy Vega (2018). En él, el autor se centra, principal pero no únicamente, en los artistas y exposiciones de "Plus Ultra" que abordaron de forma más clara los discursos sobre el arte latinoamericano. No obstante, la información y los análisis críticos contenidos en dicho libro han resultado fundamentales para la redacción de este texto.

Un proyecto de las dimensiones y complejidad de "Plus Ultra" requeriría de un análisis mucho más extenso del que podemos incluir en este artículo. Es por eso por lo que en esta ocasión nos centraremos en el estudio histórico-artístico o estilístico de las obras y artistas participantes, sino en el análisis crítico de la imbricación que tuvo el proyecto en el entramado artístico-cultural del momento, así como, en especial, de los condicionantes sociopolíticos que lo embargaron. Este abordaje metodológico nos permitirá responder a algunas de las preguntas que atraviesan esta investigación: ¿cuáles fueron los problemas y las contradicciones a los que tuvo que enfrentarse "Plus Ultra" como proyecto curatorial para adaptarse a un marco como el de la Expo'92 y qué estrategia se siguió para resolverlos?; ¿cuál era el poder y la capacidad de intervención de las instituciones políticas locales, regionales y estatales en el contexto para propiciar, condicionar o frenar iniciativas de arte contemporáneo?; ¿cuáles fueron las posibilidades y los límites de una exposición crítica desarrollada dentro de un marco celebratorio y multitudinario?; ¿de qué manera la recuperación y el análisis de experiencias como "Plus Ultra", tradicionalmente olvidadas por la historiografía, pueden evidenciar los caminos que se han seguido en la construcción de la historia del arte contemporáneo en el Estado español?

"Plus Ultra", más allá del límite

"Plus Ultra" fue un proyecto de arte contemporáneo que constó de cuatro exposiciones: *Américas*, comisariada por Berta Sichel en el monasterio de Santa Clara de Moguer, Huelva; *Tierra de Nadie*, comisariada por José Lebrero Stals en el Hospital Real de Granada; *Intervenciones*, desarrollada en monumentos históricos de siete provincias andaluzas y *El artista y la ciudad*, en el entorno urbano de Sevilla; las dos últimas comisariadas por Mar Villaespesa. "Plus Ultra" se

completó con un programa de conferencias, una exposición documental y unos talleres impartidos por algunos de los artistas participantes. El proyecto en su conjunto fue comisariado por Mar Villaespesa y producido por BNV Producciones⁶. La difuminación de los límites entre las labores de curaduría y producción que caracterizó el trabajo de ambos agentes hace necesaria una pausa para reseñar brevemente sus trayectorias.

Mar Villaespesa, almeriense, se formó en Filología Hispánica en Madrid y, tras haber cursado un posgrado en Estados Unidos, inició su trabajo como crítica y comisaria de arte a principios de los años ochenta, habiéndose dedicado previamente a la enseñanza secundaria (Díaz y López 2015, 20). Su carrera se vinculó especialmente al ámbito andaluz, aunque no de forma exclusiva, estableciendo una relación muy estrecha con el ambiente artístico sevillano. Escribió textos y comisarió a muchos de los artistas incluidos dentro de la llamada "Generación de Sevilla" –Guillermo Paneque, Rafael Agredano o Pepe Espaliú, entre otros–; con muchos de los cuales contaría posteriormente para "Plus Ultra". Desde finales de los ochenta, Villaespesa abogó por una regeneración del arte español hacia posiciones más comprometidas con el contexto local, político y social del momento. Este cometido fue canalizado a través de su labor como crítica de arte –por medio de los proyectos editoriales *Figura* (1983-1988) y *Arena Internacional del Arte* (1989)⁷– y de su trabajo como comisaria –en exposiciones como *El Sueño Imperativo* (Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1991) o *100%* (Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, 1993). Es esta actitud comprometida la que serviría de nexo con las preocupaciones que movieron a Miguel Benlloch y a Joaquín Vázquez a fundar BNV.

BNV Producciones es una empresa de producción cultural creada en Granada en 1988 pero que se trasladó a Sevilla a partir del año siguiente. A los dos primeros miembros se unió, ya en 1991, Alicia Pinteño. Benlloch y Vázquez habían creado en la capital granadina *La Fábrica del Sur* (1989), revista gracias a la cual conocieron la existencia de *Arena Internacional* y, por extensión, de Mar Villaespesa. A partir del contacto con la comisaria comenzarían a trabajar en arte contemporáneo, iniciando su andadura con la ya mencionada

exposición *El Sueño Imperativo*. Hasta ese momento, su único acercamiento a la producción cultural había consistido en la colaboración en dos exposiciones celebradas en Granada, *Arte de diario, diseñadores andaluces* y *Alhambra: últimas miradas*, ambas de 1989 (Vázquez 2018).

Durante sus años universitarios en dicha ciudad, tanto Benloch como Vázquez participaron en diferentes movimientos activistas, militando en el Movimiento Comunista (MC). El cambio de orientación de ambos productores desde el activismo político al mundo artístico puede entenderse como parte del proceso general de desmantelamiento y/o transformación de la base política social en el Estado español durante la transición. La derrota que la militancia extraparlamentaria, a la que pertenecía el MC, sufrió en el referéndum de la OTAN en 1986, provocó su alejamiento del activismo; en palabras de Vázquez (2018): "nos hizo sentir que nuestro proyecto político estaba agotado y nosotros con él". Miguel Benloch y Joaquín Vázquez encontraron en el arte contemporáneo un espacio de reflexión no agotado, un nuevo espacio crítico, en el que BNV se insertó con "una voluntad de agitación cultural, de crear e incidir en la política cultural" (Vázquez 2002, 25)⁸.

Desde 1990 el tándem Villaespesa/BNV trabajaría en diversos proyectos que siguieron esa intencionalidad de incidir en la realidad social y política de su contexto⁹. "Plus Ultra" es un ejemplo de esta actitud comprometida que aúna las trayectorias y preocupaciones de ambos agentes, ya que el proyecto, a pesar de desarrollarse dentro de un contexto tan connotado como el de la Expo'92, intentó adoptar una postura reflexiva con respecto al "Descubrimiento" (Villaespesa 1992, 12). El distanciamiento crítico que caracterizó a "Plus Ultra", evidenciado tanto en el planteamiento curatorial como en los artistas elegidos, no puede entenderse como un caso aislado a nivel estatal, a pesar de su excepcionalidad en el contexto andaluz. De hecho, "Plus Ultra" responde a un momento, coincidente con la irrupción en el país de la fuerte crisis económica, en el que las prácticas artísticas atravesaron un proceso de repolitización (Marzo y Mayayo 2015, 663-666), que algunos autores identificaron en su momento con un "cambio de marcha" en la escena del arte

español (Brea 1993). Entre las transformaciones que explican ese cambio, que abarcaron desde la experimentación en torno a la gestión autónoma del arte hasta la emergencia de prácticas artísticas colaborativas o de nuevos formatos de difusión y exhibición (Expósito 2004, 121), nos gustaría detenernos en dos; por una parte, el resurgir de prácticas artísticas de resistencia, más sensibles al contexto político y social y, por otra, la acción de determinados agentes –críticos de arte, gestores, comisarios– que generarían los marcos necesarios para darles capacidad de enunciación.

Es necesario puntualizar, no obstante, lo minoritario de estas prácticas artísticas en relación al discurrir histórico de la época: eran muy escasos los artistas que trabajaban, desde diferentes puntos de vista y formalizaciones, con esa común intención crítica. Así lo recordaba Marcelo Expósito cuando hablaba sobre su exposición *La conquista del paraíso*, contra las celebraciones del Quinto Centenario (Museo Reina Sofía, 1992). El artista y teórico mencionaba a apenas una docena de artistas, entre los cuales se encontraban Agustín Parejo School, Francesc Torres, Carmen Navarrete, Ana Navarrete, Antoni Muntadas, María Ruido, Rogelio López Cuenca, Pedro G. Romero o Preiswert (Aliaga y Expósito 2011, 43). Su práctica tendría en común el cuestionamiento de las estructuras sobre las que se asienta el sistema artístico y sus sistemas de canonización, así como el alejamiento de categorías fuertemente ancladas a una forma tradicional de entender y valorar la creación artística, como son la autoría, la individualidad o la concepción autónoma e inviolable de la obra de arte –y por tanto su supuesta independencia y aislamiento con respecto a la estructura social y a las circunstancias históricas en las que se produce–; unas categorías que son, por otra parte, muy útiles para la inclusión de dichas obras en el mercado y en los procesos de especulación artística que se iniciaban en aquellos años. Muchos de los artistas arriba mencionados serían incluidos en "Plus Ultra", así como en otras iniciativas curatoriales que, en el período fronterizo entre décadas, darían cabida a las temáticas y cuestiones que estos estaban trabajando¹⁰. Por tanto, hablamos de artistas que, aunque minoritarios, encontrarían algunas plataformas desde las que poder enunciarse, por más que estas re-

sultaran escasas y muy concentradas en ciertas regiones del Estado.

Estas exposiciones fueron de la mano de otra transformación relevante, la que ha dado en llamarse el "giro comisarial" de los años noventa en el Estado español. Este fenómeno respondería a la consolidación de la figura del comisario que comienza a adoptar un posicionamiento autoral, convirtiéndose en agente activo de debate y de crítica. A través de las construcciones discursivas de los comisarios, las exposiciones devienen en el principal canal de mediación e interpretación de las prácticas artísticas a principios de los años noventa (Fernández 2013, 103-104). De cara al análisis de "Plus Ultra", es especialmente relevante una generación joven de críticos, entre los que podemos mencionar a Manel Clot, José Luis Brea, Juan Vicente Aliaga o la propia Mar Villaespesa, que han sido agrupados por Jesús Carrillo bajo la categoría de "periféricos" (2014, 254). Este calificativo es cuanto menos problemático, puesto que muchos de ellos se habrían formado en Madrid o incluso en Estados Unidos y habrían desarrollado gran parte de su trayectoria en centros tan hegemónicos como Barcelona, Valencia, Sevilla o Madrid. En cualquier caso y siguiendo a Carrillo, lo interesante de estos agentes es que estarían más atentos a las nuevas corrientes del posmodernismo crítico y de resistencia, intentando aplicarlo en los contextos locales en los que desarrollaron su actuación (258).

Aunque la mayoría de las exposiciones impulsadas por estos comisarios, entre ellas "Plus Ultra", planteaban una crítica velada o explícita al entramado institucional que les daba cabida, todas ellas proliferaron precisamente al amparo de instituciones culturales públicas y privadas. A principios de los años noventa la crítica institucional ya tenía un largo recorrido en el extranjero, aunque en España este tipo de propuestas no había sido tan relevante, debido, en parte, al sempiterno retraso temporal de nuestro país. Esta situación diferencial fue ya advertida en aquellos años, como así lo demuestran las palabras de Mar Villaespesa en el número 1 de *Arena* (1989) cuando recordaba que "mientras aquí exigimos museos, otros los cuestionan" (82). Sus palabras incidían en la dificultad que tenía, dentro del Estado español, el criticar a unas instituciones que

estaban prácticamente naciendo en aquellos años. Villaespesa intentaría paliar en parte esa desactualización de la escena del arte español por medio de proyectos como "Plus Ultra" o *El Sueño Imperativo*, en los que intentó implementar las nuevas formas de crítica institucional que estaban emergiendo en la escena internacional y que pasaban por usar la legitimación oficial como estrategia (Godoy 2018, 205). Es decir, estas exposiciones no buscaron tanto acabar con el marco institucional que las acogía cuanto usarlo como plataforma para generar pensamiento y arte crítico. Esto se hace explícito en el caso de "Plus Ultra", a pesar de que el carácter triunfalista y autocomplaciente de la Expo'92 no facilitara el posicionamiento reflexivo que el proyecto pretendía adoptar.

En efecto, no podemos olvidar que el contexto de la Expo'92 no favorecía un clima de reflexión sobre las connotaciones neocoloniales de los festejos o sobre lo que estos tenían de simbólico –y de real– en el proceso imparable de globalización económica y neoliberalismo y en las relaciones de explotación de norte a sur. A pesar de todo, las protestas contra la celebración del Quinto Centenario se dejaron notar por todo el país, organizadas en torno a un amplio movimiento crítico bajo el lema *Desenmascaremos el 92* (El colectivo vírico 1992). Este movimiento estuvo organizado de manera transversal por colectivos insumisos, ecologistas, pacifistas, feministas, okupas, autónomos y otros grupos de barrio. Sus acciones se llevaron a cabo mediante encuentros y manifestaciones en todo el Estado. Además de las actuaciones de *Desenmascaremos el 92*, la campaña *500 años de Resistencia Indígena y Popular* llegó a realizar un "contradesembarco" simbólico en la Torre del Oro de Sevilla el 12 de octubre de 1992, Día de la Hispanidad (Apresados en Sevilla 1992).

Todas estas protestas fueron duramente reprimidas y no tuvieron apenas eco mediático¹¹, ni siquiera aquellas cuyas consecuencias fueron más graves y que tuvieron lugar justo el día antes de la inauguración de la Expo'92. Ese 19 de abril de 1992, tras la celebración de un concierto de rock organizado por la Asamblea Okupa de Cruz Verde, comenzó una manifestación espontánea contra la celebración del Quinto Centenario. La Policía Nacional, ante la prohibición taxativa de

la Delegación del Gobierno de cualquier acto de protesta (Gobierno prohíbe manifestación 1992), reprimió duramente su desarrollo, con el resultado de tres heridos de bala, varios manifestantes y agentes de policía con otras lesiones severas, 84 detenidos y numerosas denuncias por malos tratos en comisaría (Sánchez y Agudo 1997; Crespo 2017). Es aún más grave la escasa atención mediática concedida a estos sucesos si tenemos en cuenta que era la primera vez que la policía usaba disparos de bala contra manifestantes en Sevilla desde la dictadura, en concreto, desde 1973 (Maddox 2004, 286). Las pocas noticias que los medios generalistas ofrecieron sobre este suceso se abrieron con titulares como "Varios heridos al dispersar la policía una manifestación de punkis en Sevilla" (*El País*, 1992) o "Varios policías heridos en un enfrentamiento con 'punkis' en la plaza de San Marcos" (*ABC*, 1992), lo cual habla por sí solo del tipo de cobertura informativa que podía esperarse de un acto de protesta contra la Expo¹².

Un proyecto de arte crítico dentro del pabellón "más divertido de la Expo'92"

La posibilidad de realizar una exposición de arte contemporáneo para el Pabellón andaluz de la Expo'92 fue ofrecida a BNV, quienes plantearon como exigencia poder trabajar con Mar Villaespesa como comisaria. El ofrecimiento les llegó a Vázquez y Benloch por medio de Juan Cañavate, responsable del programa de exposiciones del Pabellón, a quien ya conocían de sus años en Granada. No obstante, esta decisión debió pasar en un primer momento por el director del Pabellón, Antonio Rodríguez Almodóvar, un personaje de gran relevancia en la esfera pública de la ciudad. Almodóvar había sido candidato a la alcaldía de Sevilla por el PSOE en las primeras elecciones democráticas de 1979, convirtiéndose en teniente alcalde del ayuntamiento gracias a la coalición por la que Luis Uruñuela, candidato del Partido Socialista de Andalucía, obtuvo la alcaldía de la ciudad.

La dirección del Pabellón era un puesto adscrito a la Consejería de la Presidencia de la Junta de Andalucía, gobernada por el PSOE. De Almodóvar dependían la dirección y coordinación de todas las actividades relacionadas con el Pabellón,

pero sería la "Comisión de Participación de Andalucía en la Expo 92" el órgano superior y de alta dirección al que correspondía su aprobación. Esta Comisión estaba presidida por el presidente de la Junta de Andalucía e integrada por los consejeros de Presidencia, Cultura, y Obras Públicas y Transportes, el director del Pabellón y siete vocales (Decreto 151/1989, 2809). Esta Comisión sería por tanto la responsable última a nivel institucional tanto de "Plus Ultra" como del Pabellón en su conjunto. Este llevaba por lema *Andalucía. Tradición y Cambio* y aspiraba a, según la Guía Oficial de la Expo'92, "ofrecer al mundo un modelo de progreso equilibrado y armónico" pretendiendo ser, además, "el [Pabellón] menos oficial, el más divertido y el más acogedor de la Exposición Universal de Sevilla 1992" (Guía Oficial 1992, 142). Asimismo, según Rodríguez Almodóvar, lo que se buscaba era "evitar la fragmentación" y "encontrar el lenguaje común de Andalucía a través de su historia, su cultura y muy especialmente a través de la modernidad" (Navarrete 1989, 20).

Aunque "Plus Ultra" formó parte del programa de actividades del Pabellón y estuvo financiado por él, la propuesta curatorial abogó, desde sus inicios, por alejarse de la celebración del "Descubrimiento" y por tanto salir del centro –geográfico, político y simbólico– que representaban Sevilla y la Isla de la Cartuja. Era una manera de "negar el centro como respuesta frente al poder que se impone como totalidad" así como de enfocar los eventos de 1992 desde la reflexión sobre la cultura y no desde la celebración (Villaespesa 1992, 20). Por tanto, las ideas de diversión y consenso que defendía el Pabellón de Andalucía no parecían formar parte de los objetivos de "Plus Ultra". La densidad conceptual de los textos de los catálogos, junto con el planteamiento curatorial, se apartan de cualquier connotación lúdica. Por otra parte, la idea de "evitar la fragmentación" también parece alejada de las intenciones de la muestra, desde el momento en que esta se fractura y se distribuye por todas las provincias andaluzas, mientras pone además en cuestión los discursos cerrados sobre la Historia. El propio título del proyecto va en esta línea, "Plus Ultra" –divisa imperial de Carlos V que se traduciría por "más allá"– es usado para superar la idea de límite, entendido no únicamente en su dimensión geográfica, sino también cultural y de pensamiento.

En este sentido, el proyecto buscaba reivindicar el espacio público y el monumento "no como residuos arqueológicos/históricos [...] sino como espacios capaces de generar una reinterpretación continua de significados" (Villaespesa 1992, 12).

La única idea defendida por el Pabellón con la que "Plus Ultra" podría comulgar es el concepto –complejo y a menudo inasible, especialmente en el contexto español– de "modernidad". Y es que el proyecto pretendía ejemplificar, según Mar Villaespesa, los debates más actuales de la escena artística, que la comisaria resumía en tres: "el discurso artístico expandido por el espacio público, el discurso artístico expandido por las fuerzas socioculturales y el discurso artístico expandido por los nuevos medios y tecnologías"¹³. Dichas cuestiones nos están hablando de una ruptura de los límites tradicionales del arte, a través de la superación de la concepción autónoma de la obra artística y su imbricación en la realidad política y social. No obstante, de las cuatro exposiciones que formaron parte de "Plus Ultra" fueron dos, *El artista y la ciudad* e *Intervenciones*, las que se plantearon como una reflexión en torno a dichos límites y son, por tanto, las que presentan un mayor interés de cara al análisis que aquí proponemos. En las otras dos, *Tierra de Nadie* y *Américas* –que no fueron comisariadas por Villaespesa–, ese límite se orientó a la reflexión cultural e identitaria acerca de la idea construida de Europa y América, respectivamente (Lebrero 1992; Sichel 1992).

Intervenciones y *El artista y la ciudad* fueron propuestas de arte público con piezas realizadas exprofeso que buscaban desplazarse de los enclaves preasignados para la recepción artística y, de esta manera, dialogar más directamente con los contextos locales de acogida. Ambas exposiciones pretendían problematizar el concepto de límite en su orientación al entorno urbano y al monumento, superando así las estrecheces que marca el cubo blanco. Como mencionábamos más arriba, estos planteamientos discursivos alineaban "Plus Ultra" con los debates que sobre arte público se estaban desplegando internacionalmente, en concreto en el mundo anglosajón; nos referimos a las reflexiones que aparecen en *Agorafobia*, de Rosalyn Deutsche, *The Lure of the Local*, de Lucy R. Lippard o *En las ruinas del*

museo, de Douglas Crimp (Godoy 2018, 179). Por su parte, la reflexión en torno al monumento pretendía ir más allá de su pretensión tradicionalmente celebratoria; como señalaba Mariano Maresca, autor del texto introductorio de *Intervenciones*, "Plus Ultra" proponía "entrar en el monumento, pero no para celebrarlo, sino para disputarlo al régimen que lo posee y lo explica" (1992, 23).

Si bien las obras que analizaremos a continuación pertenecieron en su totalidad a *Intervenciones*, nos parece necesario también reseñar brevemente en qué consistió *El artista y la ciudad*, de cara a entender mejor el proyecto en su conjunto. Esta muestra partía de la propuesta a once artistas o colectivos de artistas, provenientes en su mayoría de la provincia de Sevilla, de realizar una obra en la trama urbana sevillana en la que el tema fuera la propia ciudad¹⁴. En el catálogo de la exposición Villaespesa (1992) señalaba que "en España no se han dado las condiciones socioculturales para el desarrollo de un contexto y una audiencia que hayan posibilitado la interrelación arte-sociedad o el arte público" (14). Al repasar dicho catálogo encontramos que, en la mayoría de los casos, esa imbricación con el contexto local que quería impulsar la comisaria se tradujo en piezas que cuestionaban de manera más o menos incisiva la celebración del Centenario o que proponían una reflexión acerca de sus implicaciones¹⁵.

Aunque es difícil conocer el tipo de recepción y el volumen de público que *El artista y la ciudad* tuvo en Sevilla o el grado de aceptación, rechazo o indiferencia que generó, lo cierto es que en su gestación y desarrollo no hubo ningún tipo de injerencia o censura por parte de la institución de la que dependía, en este caso la Diputación de Sevilla. No podemos decir lo mismo sobre *Intervenciones*, la exposición que contó con una mayor financiación, la más compleja desde el punto de vista logístico y el eje vertebrador de "Plus Ultra". En efecto, recordemos que el resto de exposiciones se ubicaron en una única ciudad, por tanto, *Intervenciones* era la muestra que mejor cumplía esa descentralización de la que se vanagloriaba el proyecto. De las cuatro exposiciones de "Plus Ultra", esta fue la que chocó con más dificultades a la hora de enfrentarse a los contex-

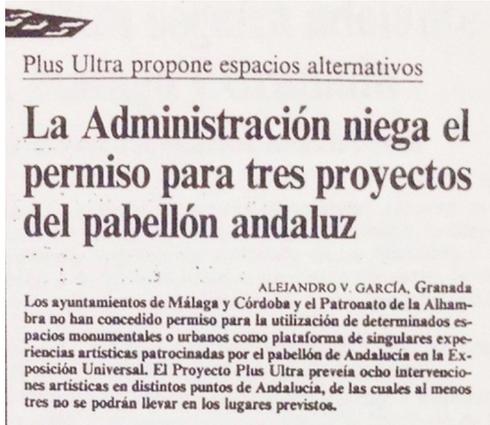


Fig. 1. Recorte de prensa de *El País*, 29 de junio de 1992 (A.BNV-MV)

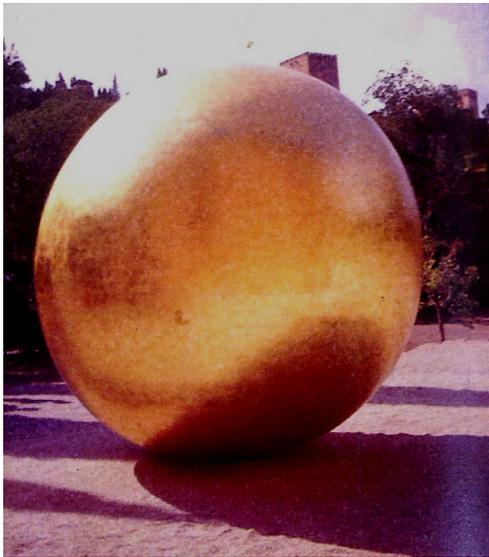


Fig. 2. Byars, James Lee, *La esfera dorada*, 1992. Palacio de los Córdoba, Granada. Fotografía: Miquel Bargalló (Benlloch 2013, 100)

tos locales e instituciones de acogida, por motivos de diversa índole. Es por eso por lo que a continuación analizaremos, de todas las obras que formaron parte de *Intervenciones*, aquellas que se enfrentaron con mayores problemas; indagaremos en las causas de dichos conflictos, así como en las soluciones buscadas, para posteriormente intentar dilucidar las implicaciones y motivos que subyacen detrás de los mismos.

Intervenciones, un camino tortuoso por la Carrera de Indias

Intervenciones consistió en la propuesta de cuatro artistas españoles y cuatro extranjeros de realizar una obra *site specific* en un monumento histórico de cada una de las ocho provincias andaluzas. Los artistas participantes fueron Adrian Piper, Agencia de Viaje, Francesc Torres, Alfredo Jaar, Agustín Parejo School, Dennis Adams, James Lee Byars y Soledad Sevilla. La mayoría de sus propuestas contaron también con una posición no complaciente con la celebración del Centenario. Mar Villaespesa y Joaquín Vázquez afirmaron que, si bien los artistas fueron informados de la intencionalidad y los objetivos del proyecto, no tuvieron ninguna limitación ni directriz impuesta en el desarrollo de su obra, más allá de que esta fuera llevada a cabo en un monumento histórico relacionado con la Carrera de Indias¹⁶. Serían algunas instituciones locales las que limitarían la libertad de los artistas, debido a la denegación de los permisos necesarios para llevar a cabo algunas de sus obras (V. García 1992) (fig. 1). Las soluciones a estos conflictos, que obligaron a cambiar la ubicación o modificar sustancialmente las propuestas, fueron pensadas en colaboración entre artistas y organizadores.

La ubicación originaria de la obra del artista estadounidense James Lee Byars fue una de las que hubieron de modificarse por no conseguir los permisos institucionales requeridos. Byars propuso la realización de una gran esfera dorada de tres metros de diámetro, manufacturada en yeso por artesanos granadinos (fig. 2). La esfera ponía en juego relaciones simbólicas entre Oriente y Occidente, haciendo también referencia a los materiales típicos del pasado musulmán de la capital granadina. La geometría de la obra jugaba con la ubicación que originariamente iba a tener, el palacio de Carlos V, que había sido construido en la Alhambra como una ruptura simbólica del recinto musulmán (fig. 3). Sin embargo, el Patronato de la Alhambra no concedió los permisos para la colocación de la obra en su recinto, por lo que finalmente se presentó en el Palacio de los Córdoba de la misma ciudad, que pertenecía al ayuntamiento granadino (Benlloch 2020, 65-67).

La obra fue completada por una intervención de Miguel Benlloch, que activó la esfera de Byars

a través de una *performance* el día de su inauguración (Benlloch 2020, 71) (fig. 4)¹⁷. Esta acción, la iniciación a la performance como tal para Benlloch, lo marcará profundamente y la volvería a recordar posteriormente por medio de *O. Donde habite el olvido*, un ejercicio de reflexión sobre las políticas culturales de la ciudad de Granada, a la vez que una acción realizada en el mismo palacio de los Córdoba en el año 2001¹⁸. En ella el artista habla de la dejadez de las facciones políticas de Granada en materia cultural, las cuales dejaron que la esfera dorada fuera poco a poco descomponiéndose y desapareciendo. Y es que, a pesar de que Byars, una vez concluida la exposición, regaló su pieza al ayuntamiento de Granada, ni este ni la Junta de Andalucía se hicieron cargo de su conservación. Sus restos fueron lanzados al barranco del Víznar, aunque Benlloch guardó algunos fragmentos como recuerdo (fig. 5).

Otra de las piezas que sufrió prohibiciones fue la que presentó Agencia de Viaje, un grupo formado expresamente para *Intervenciones*, compuesto por Victoria Gil, Kirby Gookin, Robin Kahn y Federico Guzmán. La obra que presentaron se llamó *Cápsula del Tiempo Córdoba. 1992-2492* y pretendía realizarse en el paseo de la Avenida de la Confederación que corre en paralelo al río Guadalquivir a su paso por Córdoba. El ayuntamiento no concedió los permisos para su realización, por lo que se decidió trasladarla a Sevilla, en concreto a la Isla de la Cartuja. La obra consistió en la excavación de un foso que, relleno de brea, recibiría los objetos que todo aquel que quisiera podría introducir "para el futuro" (fig. 6). Agencia de Viaje tomaba un elemento que había sido característico en el contexto de las Exposiciones Universales, como son las llamadas cápsulas del tiempo, pero en este caso para subvertir el concepto de historia lineal y de progreso que dichas exposiciones tradicionalmente han promovido. En lugar de introducir en la cápsula elementos que podrían ser representativos de una historia hegemónica u oficial, Agencia de Viaje propone que sean todos los espectadores, de manera espontánea y festiva, los que decidan qué es merecedor de ser conservado para el futuro¹⁹.

Sin embargo, el obstáculo más mediático con el que se enfrentó "Plus Ultra" fueron las cortapisas que sufrió la pieza de Agustín Parejo



Fig. 3. Documentación para el Patronato de la Alhambra, simulación de la pieza de James Lee Byars en el Palacio de Carlos V (www.archivomiguelbenlloch.net)



Fig. 4. Miguel Benlloch introduciéndose en la esfera dorada. Fotografía: Manolo Oballa (www.archivomiguelbenlloch.net)

School (APS), titulada *Sin Larios*, que se iba a realizar sobre el monumento al marqués de Larios situado en el centro de la ciudad de Málaga. La propuesta pretendía traer al presente un suceso histórico acaecido el 14 de abril de 1931 cuando,



Fig. 5. Fragmento de la esfera dorada y cartela original, expuestos en la muestra Miguel Benloch. *Cuerpo conjugado* (Sevilla, marzo de 2018). Fotografía: Lola Visglerio Gómez

para conmemorar la proclamación de la Segunda República, unos obreros anarquistas lanzaron la estatua al mar. Lo que APS propuso, como manera de recordar la historia política del monumento y por extensión, de la ciudad, fue volver a bajar la estatua del marqués y subir en su lugar la figura de un obrero que también formaba parte del conjunto²⁰. La acción interviene el espacio urbano y trastoca la manera en que los monumentos construyen la identidad de las comunidades que los habitan. Con su acción, APS pone en evidencia las implicaciones de clase y de poder imperantes en el monumento, pero mantiene intactos los roles de género también presentes en el mismo.

Hasta donde sabemos, en ningún momento se sugirió la idea de que fuera la figura de la mujer con niño –que también forma parte del monumento– la que sustituyera al marqués, lo cual es sintomático de la relación que ha existido históricamente en España entre las movilizaciones sociales de izquierda, el movimiento feminista y el arte contemporáneo. Con ello nos referimos a la concepción que la izquierda política tuvo, durante el tardofranquismo, de “la problemáti-



Fig. 6. Antonio Rodríguez Almodóvar, comisario del Pabellón de Andalucía y Emilio Cassinello, comisario general de la Expo'92, depositando sendos objetos en la Cápsula del Tiempo. Fotografía: Ángel Doblado (ABC, 12 de octubre de 1992). A.BNV-MV

ca de la mujer” como un tema más, derivado de la estructura autoritaria del régimen (Larumbe 2009, 22) y que, por tanto, no requería de una lucha diferenciada. A esto hemos de unir la desconexión que en el mismo periodo se dio entre los movimientos feministas y las esferas más politizadas del arte (Mayayo 2013, 23). Estas circunstancias no se esfumarían sin más a partir de la muerte del dictador, por lo que el olvido de la figura de la mujer en *Sin Larios* puede leerse como un reflejo y una consecuencia tardía de los dos factores descritos. La única persona que sí llamó la atención públicamente sobre esta ausencia fue Álvaro García, en un artículo del diario *Sur*: “yo vería saludable que al obrero estilizado le sustituyese, a su vez, la mujer con niño que completa el grupo de homenaje, sólo por unos días” (citado en Méndez 2013, 318).

El ayuntamiento malagueño no permitió la materialización de la acción, por lo que APS decidió realizar una exposición en el Colegio de Ar-



Fig. 7. Vista de la exposición de Agustín Parejo School en el Colegio de Arquitectos de Málaga. Fotografía: Javier Andrada. A.BNV-MV

quitectos de Málaga con toda la documentación del proceso, incluida la encendida polémica que se generó en los medios locales al respecto (fig. 7). Además, utilizaron fotografías, cartelera, pegatinas, pintadas, etc., con los que empapelaron la ciudad de Málaga para asegurarse de que su propuesta calara en la ciudad (fig. 8 y 9). Quizás podríamos pensar que la información mediática generada por la prohibición de la acción y el consecuente desbordamiento del proyecto por el espacio público de la ciudad pudo ser más útil o tener mayor impacto social que la realización física de la acción. Cabría por tanto la duda de hasta qué punto, con una propuesta tan abiertamente política, APS no buscaba precisamente dicha censura para evidenciar las estrecheces del marco institucional.

Injerencias, impugnaciones, censuras. Límites y limitaciones de "Plus Ultra"

A pesar de las complejidades de concepto, coordinación y producción que implicaba, en general "Plus Ultra" se desarrolló con éxito. Sin embargo, como hemos visto, el suyo no fue precisamente un camino de rosas. Años después, Miguel Benlloch y Mar Villaespesa se preguntaban sobre las causas que motivaron que, a pesar de todo, pudiera llevarse a cabo. Entre ellas, señalaban lo que el proyecto tenía de internacionalidad –al invitar a artistas extranjeros de renombre–, así como la instrumentalización que del mismo hizo la propia Expo, al dar un caramelo, es decir, una pieza o intervención artística, al resto de provincias andaluzas que veían con envidia cómo todo

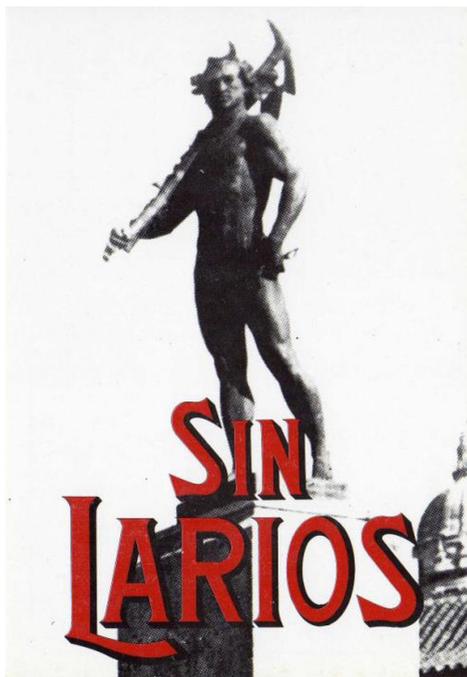


Fig. 8. Agustín Parejo School, Postal de Sin Larios, 1992 (Méndez 2013, 317)



Fig. 9. Vista de la cartelera de Sin Larios en las calles de Málaga. Fotografía: Javier Andrada. A.BNV-MV

se lo llevaba Sevilla²¹. No hay que olvidar que una de las críticas y descontentos más repetidos sobre la Expo'92 fue la centralización que tuvo toda la celebración en la capital andaluza.

Aunque el proyecto originario fue aceptado por el Pabellón, cuando se encontraba ya bastante avanzado tuvo que enfrentarse a una impugnación global por parte de la Consejería de la Presidencia –de la que, recordemos, dependía orgánicamente el Pabellón– bajo el requerimiento de cambiar a algunos artistas, argumentando que los nuevos nombres propuestos funcionarían mejor en la exposición²². Los cambios específicos que se plantearon, como la inclusión de Sigmar Polke o Gerhard Richter, no estaban en las antípodas de lo que hasta ese momento BNV y Villaespesa tenían planeado. Joaquín Vázquez señala incluso que, en el caso específico de los dos artistas mencionados, sus nombres habían estado en sus conversaciones (Vázquez 2018) y, en particular, Sigmar Polke aparece como posible artista para la intervención de Granada en un anteproyecto fechado en agosto de 1991²³.

Villaespesa y BNV se negaron a los cambios requeridos, lo cual paralizó el proyecto durante veinte días. La negativa no vino por los cambios concretos propuestos, sino por rechazar injerencias de ese calibre. Según BNV y Villaespesa, la decisión fue debida a la conciencia de que la gestión cultural y la producción artística, incluso aunque dependan económicamente de instancias políticas, no pueden deberse a ellas, sino que tienen que desarrollarse "críticamente y, sobre todo, con autonomía e independencia" (Vázquez 2018). BNV y Villaespesa se mantuvieron firmes en su negativa y amenazaron con llevar el tema a la prensa, lo que hizo que finalmente el proyecto se desbloqueara. Un factor muy relevante a tener en cuenta en tal desbloqueo es la significativa presencia de jóvenes socialistas en las instituciones andaluzas que, en muchos casos, provenían de un pasado reciente de lucha antifranquista, un pasado común al de BNV. El hecho de que Vázquez y Benlloch hubieran sido líderes del movimiento estudiantil y contestatario en Granada y, a la vez, decidieran mantenerse fuera de las instituciones, les pudo granjear la admiración y el respeto de sus antiguos camaradas que ahora ocupaban posiciones de poder.

Si BNV y Villaespesa no hubiesen sido tan conscientes de la independencia que debe guiar cualquier proyecto artístico, probablemente el conflicto ni siquiera se hubiera dado. No obstante, su existencia, así como los métodos usados para superarlo, es decir, la amenaza de presión mediática y de paralización total del proyecto cuando este se encontraba ya avanzado, demuestran la necesidad y la efectividad que los modos de hacer y las herramientas del activismo político aún albergaban y que Vázquez y Benlloch conocían de primera mano. Lo relevante de este suceso es que, hasta donde sabemos, los responsables políticos no esgrimieron ningún tipo de causa técnica, presupuestaria o logística para justificar los cambios propuestos, sino que se basaron en una opinión fundamentada únicamente en un juicio artístico, es decir, que ciertos artistas pudieran funcionar mejor en la muestra que otros. Es evidente que no se estaba respetando la autonomía del campo artístico, lo que demuestra también el peso que el arte y la cultura habían adquirido como capital simbólico en unas instituciones jóvenes, pero ya acomodadas a un contexto de normalización democrática.

Una vez retomado el proyecto tras el bloqueo, los problemas no cesaron. Una de las censuras más mediáticas fue la ya mencionada al proyecto de APS, *Sin Larrios*. Son numerosas las opiniones publicadas tanto a favor como en contra de la decisión de denegar los permisos necesarios tomada por Pedro Aparicio, alcalde de Málaga durante cuatro legislaturas y, posteriormente, presidente del PSOE andaluz. El mismo Aparicio, ante el impacto que tuvo el suceso en la prensa local²⁴, decidió responder por medio de un artículo titulado "*Risumteneatis*" (1992), cuya libre traducción sería "¿podéis amigos contener la risa?". En el artículo, el alcalde no esgrime ningún tipo de argumentación técnica o logística para justificar la prohibición de la obra –al igual que sucedió con el caso de Richter y Polke antes expuesto–, sino que se limita a calificarla de "cutre", "hortera" y "bodrio". Aparicio, aparte de atreverse a emitir juicios artísticos, apelando a la "sutil frontera entre lo sublime y lo ridículo, tan movible en la historia del Arte", no parece considerar necesario dar ningún tipo de justificación para su decisión ya que, según sus palabras "la historia mueve a risa". Leyendo el artículo es triste comprobar,



Fig. 10. Caricatura sobre el cruce de declaraciones entre el alcalde de Málaga y APS con motivo del proyecto *Sin Larios* (*Diario 16*, 14 de julio de 1992) (Méndez 2013, 320)

como dice APS en el mismo diario cinco días después, que en tal decisión "no existe otro motivo que el capricho de un individuo" (Parejo School 1992) (fig. 10).

En Granada la negativa provino del Patronato de la Alhambra, que no cedió el patio del palacio de Carlos V para la esfera de Byars. El Patronato, aunque incluía en sus órganos de dirección a miembros de la corporación municipal, está gestionado por la Junta de Andalucía desde la transferencia de competencias del Estado en 1986 (Decreto 59/1986). Por tanto, las decisiones tomadas con respecto a la obra de Byars corresponderían en última instancia a miembros de la Junta de Andalucía, de la que, recordemos, dependía "Plus Ultra" en su conjunto. En un principio la justificación fue por "una cuestión de método" pues, según el director del Patronato, Mateo Revilla, los responsables de "Plus Ultra" no les habrían informado bien sobre las intenciones del artista. Esto fue desmentido por Juan Cañavate, que defendió que sí que se habían enviado antecedentes suficientes (V. García 1992).

No obstante, a esta justificación procedimental Revilla añadió razones de "criterio y filosofía" pues, según sus palabras, "sin juzgar las bondades del arte neoconceptual [...] cualquier intervención en la Alhambra se debe hacer dentro de un contexto cultural diseñado por el patronato. [...] Creo además que se quiere aprovechar el prestigio del lugar para presentar algo que ya no escandaliza a nadie" (V. García 1992). En otra noticia de prensa, en este caso firmada por Jesús

Arias, el periodista señala que el Patronato denegó los permisos por considerar que el único objetivo era "utilizar la Alhambra para promocionar la figura de Byars" (Arias 1992). Como vemos, al igual que en el caso de Málaga, de nuevo se esgrime un juicio estético y artístico en el que no existe ningún motivo de peso que argumente tal decisión política.

En el caso de Córdoba fue el ayuntamiento de la ciudad, gobernado por Izquierda Unida, el que no dio los permisos necesarios para realizar la obra de Agencia de Viaje. No hemos podido conocer con detalle los argumentos aportados, aunque sabemos que estos hacían referencia a dificultades técnicas, debido a la abundancia de restos arqueológicos en la ciudad y que la excavación de la fosa requerida para la obra podía poner en peligro. Lo que llama la atención en este caso es que la organización de "Plus Ultra", a la hora de solucionar el problema, no adopta la estrategia de cambiar o modificar la pieza, como sucedió en Málaga o Granada, sino que la trasladan de ciudad, en concreto a Sevilla, ese centro del que a priori se pretendía huir. Esto nos habla también de que la cápsula no parecía tener una fuerte relación con el contexto cordobés, lo que facilitó que pudiera trasladarse sin mayores problemas a la mismísima Isla de la Cartuja.

No hubo tampoco, hasta donde sabemos, reacciones por parte del tejido asociativo o artístico de Córdoba por reclamar su derecho a contar con la pieza que les correspondía. Esto refleja que existía también cierta indiferencia en la manera

en que la sociedad civil acataba las decisiones tomadas "desde arriba". Es claro que en esta inacción por parte de la sociedad civil jugó un papel importante la ausencia de cobertura mediática –veraz, independiente e imparcial– para este tipo de disputas entre las autoridades políticas y la esfera del arte. Este sesgo en los medios de comunicación puede hacerse extensible, como ya señalábamos al inicio de este artículo, a cualquier actitud de protesta con respecto a la Expo'92. En este sentido, al ser preguntado por las protestas sociales presentes antes y durante la celebración de la Expo'92, Joaquín Vázquez (2018) reconocía como algo muy significativo que ni BNV ni Mar Villaespesa, pero tampoco la mayoría de artistas participantes en "Plus Ultra", tuvieran conocimiento en aquel momento de que dichas protestas estuvieran teniendo lugar.

Llama la atención que una propuesta artística como "Plus Ultra", que pretendía cuestionar la realidad política y social del propio marco en el que se desarrollaba, no abordara siquiera tangencialmente el movimiento contestatario que estaba gestándose en la ciudad. Años después y conociendo ya la violencia ejercida contra los grupos que se irguieron en protesta contra la celebración, Miguel Benlloch (2020) escribía: "me queda un cierto desasosiego de si nuestra postura hubiera sido otra de conocer en aquel momento los graves sucesos que tuvieron lugar y sobre los que calló el silencio vergonzoso de los medios de comunicación" (62). Vázquez, por su parte, no entiende esta desconexión como una autocrítica a "Plus Ultra" sino como la constatación de un hecho: en ese momento no existían las condiciones necesarias. En sus propias palabras: "no pudimos plantearnos el problema porque como diría Gramsci 'ninguna estructura, grupo o sociedad se plantea problemas para cuya solución no existen las condiciones necesarias o suficientes [...]'" (2018).

Por su parte, Mar Villaespesa reconoce que se embarcaron "en un proyecto muy crítico cuya base crítica era alejarnos del recinto expositivo, lo que conllevó no estar cerca de un escenario que tuvo esa contestación y por tanto no la conocimos ni contactamos con ella [...]". Sin embargo, la comisaria añade que la contestación social que podía generarse ante la celebración de la Expo'92 no entraba dentro de los objetivos de "Plus Ultra":

Una de las bases del proyecto era la invitación a un número de artistas internacionales y nacionales para que crearan una obra en relación al cuestionamiento del que partíamos y a un contexto determinado para cada uno de ellos [...] no nos planteamos la investigación sobre la contestación social posible en cada uno de esos lugares. No me parece ni acertado ni desacertado, sino planteamientos curatoriales (Villaespesa 2018).

Si bien ya hemos señalado los límites que imponía la institución, los testimonios de Villaespesa y Vázquez nos hablan de las limitaciones y contradicciones que tuvo su propia actuación como agentes institucionales trabajando en un contexto y con un presupuesto público. En este sentido podría sernos útil recuperar una cita de la propia Villaespesa (1992), cuando hablaba de que en el contexto español no se habían dado unas condiciones socioculturales que posibilitaran la interrelación arte-sociedad (14). A nuestro parecer, el aislamiento que "Plus Ultra" tuvo con las protestas –sea por decisiones curatoriales, según Villaespesa o por imposibilidad fáctica, según Vázquez– pone en evidencia que esa interrelación que anhelaba la comisaria fue limitada incluso para unos organizadores que estaban especialmente concienciados sobre el papel social que podía jugar el arte. Queríamos añadir dos factores más a esta reflexión: la escasa cobertura mediática de los conflictos –excepto en el caso de Málaga, donde dicha cobertura fue promovida por la propia actuación de APS– así como la inacción de la sociedad civil y, dentro de ella, de la comunidad artística, ante los mismos²⁵. Ambos factores están sin duda interrelacionados y son sintomáticos de la desactivación política que experimentó la esfera artística y la misma sociedad civil desde la instauración de la democracia. Ello también nos habla, quizás, de la consideración de que el arte es un asunto que solo concierne a las élites y a los especialistas y que se encuentra irremisiblemente alejado de la sociedad civil.

Conclusiones

El estudio de "Plus Ultra" ha demostrado cómo, a pesar de sus contradicciones, de sus limitaciones o de las concesiones necesarias para que pudiera seguir adelante, fue posible plantear, incluso en un escenario espectacular como el de

la Expo'92, un proyecto artístico cuya base crítica se alzaba como pilar básico. Estudiar las censuras, injerencias y contratiempos experimentados por "Plus Ultra" nos ha permitido conocer los límites de la Expo'92, así como el poder que los organismos públicos, tanto la Consejería de la Presidencia de la Junta de Andalucía como los ayuntamientos de Málaga y Córdoba o el Patronato de la Alhambra tenían para promover o restringir el desarrollo de una propuesta curatorial a priori autónoma. A nuestro juicio, los sucesos descritos ejemplifican la realidad de unas instituciones relativamente jóvenes, pero contaminadas de unos modos de hacer y unas derivas autoritarias que están en relación con la consecución de una democracia limitada, también en lo referente a la gestión y promoción cultural.

El hecho de que "Plus Ultra" pudiera finalmente llevarse a cabo se explica tanto por el apoyo brindado por parte de las instituciones a todo aquello que se asociara con una cierta idea de "modernidad", como por la supervivencia, durante los años ochenta, de algunos agentes que mantendrían una posición alerta ante el manto de entusiasmo que cubrió la década. En esta línea se han expresado Tamara Díaz y Fernando López, que señalan cómo, en la trayectoria de BNV en particular, puede localizarse una continuidad con los movimientos de izquierda antifranquista durante la etapa democrática, no entendidos a la usanza del activismo político más radical, pero sí manteniendo una constante e incisiva crítica a la realidad andaluza y estatal. Esta hipótesis puede refutar el relato oficial del abandono por parte de la izquierda antifranquista de los supuestos utópicos de base marxista. Ese abandono pudo no ser total, pero implicó un cambio de metodología y de campo de actuación: de la acción política directa a la actuación desde los límites del arte, así como desde una periferia, Andalucía (Díaz y López 2015, 20). Si bien no literalmente, esta idea de supervivencia contestataria puede hacerse extensible al trabajo de algunos de los artistas presentes en este artículo, como Agustín Parejo School o Estrujenbank y a otros no analizados, pero también participantes en "Plus Ultra", como Francesc Torres o Antoni Muntadas. En el caso de Mar Villaespesa, su camino se trazó a la inversa, es decir, procedente de la esfera del arte y ajena al activismo político militante, su actitud

comprometida y la colaboración con BNV fueron poco a poco acercándola a esa escena política y social de la que Benlloch y Vázquez procedían.

Ahora bien, de este análisis no debería inferirse que BNV o Villaespesa ocupasen posiciones aisladas o marginales en la escena artística española del cambio de década. Aunque "Plus Ultra" fuera una de las escasas experiencias que, en el contexto andaluz del momento, logró difundir un discurso que no iba en la misma línea que aquellos que estaban orquestando y promocionando los agentes oficiales del sistema artístico, esto no significa que la posición de Villaespesa o BNV fuera marginal dentro del mismo. Es evidente que ambos disponían de una situación privilegiada dentro del campo artístico, que fue la que les brindó la posibilidad de embarcarse en "Plus Ultra"; un logro nada despreciable, teniendo en cuenta la visibilidad y relevancia de un proyecto realizado dentro de un evento tan mediático como la Expo'92, con artistas internacionales de renombre y un presupuesto de 97.000.000 pesetas (Godoy 2018, 150)²⁶.

De hecho, es precisamente esa situación de privilegio la que pone en valor su actuación. Por una parte, porque la legitimidad que Villaespesa estaba alcanzando en el campo artístico, unida a la que BNV tenía en el político y social, fueron usadas de modo inteligente por ambos agentes para mantener la independencia y autonomía del proyecto ante las presiones ejercidas por las distintas instancias políticas. Y, por otra, porque ninguno de los agentes usó su posición privilegiada como organizadores de "Plus Ultra" para programar una exposición alineada con el espíritu del Pabellón, sino que la utilizaron para dar cabida dentro de ella a unas obras críticas o claramente politizadas; un tipo de propuestas que, por lo demás, fueron bastante escasas en la programación de la Expo'92 en su conjunto. BNV y Villaespesa supieron hacer uso de las herramientas y lugares de enunciación que les ofrecía la Expo'92 para evidenciar o denunciar sus mecánicas de funcionamiento. En definitiva, supieron operar en el límite, es decir, negociar con la institución para generar una crítica contra ella evitando sobrepasar los límites que esta estaba dispuesta a aceptar.

NOTAS

¹ La redacción de este artículo se ha basado en las investigaciones llevadas a cabo por la autora para la realización del Trabajo de Fin de Máster titulado "Arte crítico y normalización democrática en el Estado español. Un caso de estudio: *Plus Ultra*", dirigido por Patricia Mayayo Bost y desarrollado dentro del Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual (UAM, UCM, MNCARS) entre los años 2017 y 2018. Agradezco a la directora, al tribunal que valoró el trabajo, formado por Juan Albarrán, Fernando Castro y Rocio de la Villa, y a Noemi de Haro sus críticas, valoraciones y comentarios, los cuales han sido tenidos en cuenta para la escritura de este artículo; y especialmente a Joaquín Vázquez y a Mar Villaespesa, por tomarse el tiempo de responder a mis preguntas. La redacción de este artículo se ha desarrollado en el marco del proyecto *Larga Exposición: las narraciones del arte contemporáneo español para los "grandes públicos"* (HAR2015-67059-P), dirigido por Noemi de Haro. Asimismo, su elaboración ha sido posible gracias a una Ayuda de Formación del Profesorado Universitario del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

² Son muchas las obras y autores que podrían citarse aquí, pero querríamos destacar algunos de los hitos de este proceso de revisión colectiva, como el proyecto colectivo *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* (2003-2014) o los libros *Arte en España (1939-2015) ideas, prácticas, políticas* (Marzo y Mayayo 2015); *Arte y Transición* (Albarrán 2012 y 2018); *Crítica y pintura en los años ochenta* (Verdú 2007) y *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)* (Labrador 2017).

³ En los últimos años hemos asistido a un renovado interés por revisar de un modo incisivo y no complaciente las celebraciones de 1992, gracias, en parte, al impulso generado por la celebración de su 25º aniversario. Podemos destacar dos exposiciones que han tratado directa o indirectamente dichos eventos, como la que el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo realizó en

el año 2017, titulada *Arte y cultura en torno a 1992*, que dio cabida a algunas de las obras incluidas en "Plus Ultra", o la que comisariaron Francisco Godoy y Carolina Bustamante en La Casa Encendida, *Crítica de la razón migrante* (2014). Esta revisión también se ha llevado a cabo desde la investigación académica, como podemos ver en "El V Centenario. Conmemoraciones. Implosión y explosión del museo" (Godoy 2018, 125-210); "Retablos de maravillas: ficciones contra el marketing de Estado y memorias democráticas del '92 en la coyuntura de la crisis en España" (Fernández 2016-2017) o "1992: la modernidad del pasado. El PSOE en busca de una idea regenerada de España" (Quaggio 2016).

⁴ 1992 marcó el inicio de una grave crisis económica que asolaría al Estado español durante los primeros años noventa y que acabaría con el clima de felicidad democrática mediatizado por los gobiernos socialistas durante la década previa. España sufrió la crisis del petróleo, consecuencia de la Guerra del Golfo, pero la recesión llegaría cuando se agotaran las inversiones que precedieron a los fastos del 92. A finales de año el país entró en recesión, el desempleo alcanzó más del millón de personas y la peseta se devaluó en septiembre y en noviembre, más una tercera vez al año siguiente. El modelo de crecimiento creado, basado en el sector terciario, el turismo de masas y la especulación inmobiliaria, atravesado por un duro proceso de reconversión industrial, no fue capaz de contener la crisis (López y Rodríguez 2010, 173-177).

⁵ La Expo'92 llegó a censurar varias obras, algunas incluso el mismo día de la inauguración, como la pieza de Rogelio López Cuenca *Decreto n.º1*, incluida originariamente en una exposición de arte público organizada por la Sociedad Estatal para la Expo'92; también sufrió los envites de la censura el artista Dennis Adams, que había proyectado para el Pabellón del Este una obra que incluía imágenes del desmontaje de monumentos en Europa del Este. Adams, tras la censura ejercida sobre su obra, decidió aceptar la propuesta de participar en la exposición *Intervenciones*, dentro del proyecto "Plus Ultra". Para saber más sobre ambos su-

cesos, véase Cantor 1992 y Fernández 1992.

⁶ *El artista y la ciudad* es la única exposición de "Plus Ultra" que no fue una producción de BNV, sino de la Fundación Luis Cernuda, dependiente de la Diputación Provincial de Sevilla.

⁷ Para saber más sobre ambos proyectos editoriales y el papel que jugaron en la generación de masa crítica y contexto desde Sevilla, véase Ortiz y Eraso 2015, 103-115.

⁸ Puede encontrarse más información sobre los integrantes, la trayectoria y los múltiples proyectos de BNV Producciones en el archivo digital de Miguel Benlloch, disponible en <http://www.archivomiguelbenlloch.net/bnv-producciones.html>

⁹ Entre otros, cabría destacar: *100%* (Centro de Arte Contemporáneo de Sevilla, 1993); *Além Da Agua, Copiocabana*, un proyecto transfronterizo con Portugal (1996); *Almadraba*, desarrollado entre Gibraltar, Tánger y Algeciras (1997) o *F.E. El fantasma y el esqueleto. Un viaje de Hondarribia a Fuenteheridos por las figuras de la identidad* (2000) (Villaespesa y BNV 2012).

¹⁰ Entre ellas: *El Jardín Salvaje* (Fundación Caja de Pensiones de Madrid); *Denonciation* (CASM, Barcelona); *De interés público* (Galería Moriarty, Madrid); *DominiPúblic* (CASM, Barcelona); *El Compromiso en el Arte* (Sala Amadis, Madrid); *Anys 90. Distància Zero* (Centre d'Art Santa Mònica) o *Los últimos días* (Pabellón de España, Expo'92); todas realizadas entre 1989 y 1994. "Plus Ultra" junto con *Los últimos días* fueron las dos únicas que se celebraron en Andalucía, las dos dentro de la programación de la Expo'92.

¹¹ Las pocas referencias que aparecen al respecto en la prensa hacen referencia a las protestas y disturbios sin detenerse en ofrecer información acerca de las razones que los motivaron (Apresados en Sevilla 1992; Concentración en Sevilla 1992; El gobierno prohíbe 1992; Varios heridos 1992; Varios policías heridos 1992). Significativamente, las pocas noticias que sí incluían –aunque de manera somera– las reclamaciones de los colectivos movilizados fueron las reseñas de la cobertura que la prensa extranjera hizo de la inauguración de la

Expo'92. En *El País* se señala que "el rotativo mexicano Excelsior destacó las protestas pro indígenas contra 'una gesta que les quitó costumbres, lengua y religión'", una referencia también presente en "algunos periódicos de Brasil" (Prensa mundial destaca 1992).

¹² Hubieron de pasar varios años hasta que los sucesos de aquel día salieron a la luz. Fue gracias al documental *Prohibido volar, disparan al aire*, realizado por Julio Sánchez Veiga y Mariano Agudo Blanco (1997). Con motivo del 25º aniversario apareció *Ya son 25 años*, un documental firmado por Bettina (2017), en paralelo a las jornadas "Nada que celebrar" que, impulsadas ese mismo año por la *Asamblea de afectadas por la EXPO-represión*, trataban de mantener viva la memoria de aquellos sucesos. Más información en <https://expo92nadaquecelebrar.wordpress.com/acerca-de/>

¹³ *Informe del desarrollo del anteproyecto*, 1991. Archivo BNV Producciones-Mar Villaespesa (A.BNV-MV).

¹⁴ Los artistas participantes en *El artista y la ciudad* fueron Estrujenbank, Juan Delcampo, Victoria Gil, Guillermo Paneque, Curro González, José María Larrondo, Rafael Agredano, Antonio Sosa, Ignacio Tovar, Antoni Muntadas y José María Giro.

¹⁵ Para conocer más en detalle esta exposición, véase: Godoy 2018, 191-201 y Villaespesa 1992.

¹⁶ Por Carrera de Indias se entendía la ruta que ponía en conexión los territorios de la Monarquía Hispánica a través del Atlántico. En concreto, la fuente elegida por los organizadores de "Plus Ultra" para la selección de monumentos fue el libro *Andalucía americana: edificios vinculados con el Descubrimiento y la Carrera de Indias* (Equipo 28 1989).

¹⁷ Para conocer más acerca de la performance de Miguel Benlloch, en cuyo análisis no nos podemos detener, véase Alcaide 2010 y Benlloch 2020.

¹⁸ La pieza formó parte de un Festival de Performance comisariado por Margarita de Aizpuru. El registro en vídeo de la pieza puede consultarse en Benlloch 2001.

¹⁹ "Informe del proyecto de Agencia de Viaje para *Intervenciones*", 1992. A.BNV-MV.

²⁰ Para conocer en mayor detalle la propuesta de Agustín Parejo School, véase Méndez 2013.

²¹ Texto de evaluación de "Plus Ultra" presentado en *La Situación: Encuentros-Cuenca-Arte Español*, 1993. Reproducido en Villaespesa 2013, 9.

²² Solo sabemos de este conflicto a través de las entrevistas realizadas a Joaquín Vázquez (2018) y Mar Villaespesa (2018). No hemos podido

acceder a documentación más detallada sobre el mismo ni sobre qué artistas se propusieron desde la Consejería de la Presidencia para su inclusión en la muestra.

²³ *Anteproyecto exposición Pabellón de Andalucía Expo 92 (informe agosto 91)*, 1991. A.BNV-MV.

²⁴ Entre los titulares más sonados sobre el conflicto: "El colectivo Parejo quería cambiar la estatua de Larios por un obrero" (*El Diario de la Costa del Sol*, 16-06-1992), "Málaga deniega que cambien la estatua del marqués de Larios por un obrero" (*El País*, 21-06-1992), "El marqués se queda sin paseo" (*Sur*, 04-07-1992) (Méndez 2013, 319).

²⁵ Aquí debemos señalar una excepción: una Carta al Director del diario *ABC*, conservada en el Archivo BNV-Mar Villaespesa, firmada por Jorge Luis Marzo y Jeffrey Swartz. La carta, titulada "Censura en el arte", denunciaba los casos de censura de la exposición de Hans Haacke en la Fundación Joan Miró, o de los ya mencionados proyectos de López Cuenca, Adams, Agencia de Viaje y Parejo School: "Todos ellos proyectos que, por su contenido crítico y su ambigüedad artística, no han visto la luz pública, pero sí las sombras de los tizeretazos" (Marzo y Swartz [1992?]).

²⁶ En este presupuesto no está incluida la exposición *El artista y la ciudad*, que tuvo una financiación diferente por depender de la Diputación de Sevilla.

REFERENCIAS

- Albarrán Diego, Juan. "Entre el viejo arte político y las nuevas políticas artísticas: la desactivación del arte español durante la transición democrática." *Trasdós* 11 (2009): 42–57.
- Albarrán Diego, Juan, ed. *Arte y Transición*. Madrid: Brumaria, 2012 y 2018.
- Alcaide, Jesús. "Miguel Benlloch. Sujeto brillante no identificado." En *Identidades sociales y memoria colectiva en el arte contemporáneo andaluz*, editado por Elena Sacchetti, 154–171. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2010.
- Aliaga Espert, Juan Vicente, y Marcelo Expósito Prieto. "Cuestionario de Juan Vicente Aliaga respondido por Marcelo Expósito." En *Ejercicios de memoria / Exercicis de memòria*, editado por Juan Vicente Aliaga, 50–53. Lleida: Centro de Arte la Panera. 2011.
- Álvarez Reyes, Juan Antonio. "Aquellos noventa y estos 2000." En *Arte español contemporáneo. 1993-2013*, editado por Rafael Doctor Roncero, 15–24. Madrid: La Fábrica, 2013.
- Anteproyecto exposición Pabellón de Andalucía Expo 92 (informe agosto 1991)*. Archivo BNV Producciones-Mar Villaespesa (A.BNV-MV).
- Aparicio, Pedro. "Risum teneatis." *Diario 16*, Julio 9, 1992.
- "Apresados en Sevilla diez componentes del grupo 'quinientos años de resistencia indígena'." *Diario de Sevilla*, Octubre 13, 1991. <http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1991/10/13/103.html>
- Arias, Jesús. "James Lee Byars regala una esfera de oro a Granada." *El País*, Octubre 14, 1992 https://elpais.com/diario/1992/10/14/cultura/719017202_850215.html
- Badía, Teresa, y Jorge Luis Marzo. "Las políticas culturales en el Estado español (1985-2005)." Soymenos.net, 2006. http://www.soymenos.net/politica_espanya.pdf
- Benlloch, Miguel. "O. Donde habite el olvido." Hamacaonline.net, 2001. <https://www.hamacaonline.net/titles/o-donde-habite-el-olvido/>
- Benlloch, Miguel. *Acaeció en Granada*. Granada: Ciengramos, 2013.
- Benlloch, Miguel. "Acaeció en Granada." En *Acaeció en Granada*, 61–74. Granada: Universidad de Granada, 2020.
- Borja, Jordi y Tona Mascareñas. "El Quinto Centenario y la Imagen de España en el Mundo." *Anuario internacional CIDOB* 1 (Julio 1992): 89–96.
- Brea Cobo, José Luis, ed. *Los 90: cambio de marcha en el arte español*. Madrid: Galería Juana Mordó, 1993.
- Cantor, Judy. "Seville. Carmen on a Motorcycle." *ArtNews* 91, no. 2 (1992): 32–33.
- Carrillo, Jesús. "La institución y la institucionalización de la crítica en España." En *Desacuerdos. Sobre arte, política y esfera pública N.º 8* editado por Jesús Carrillo y Jaime Vindel, 250–289. San Sebastián, Barcelona, Granada, Sevilla: Arteleku, MACBA, Centro José Guerrero, UNIA, 2014.
- Chacón, José Antonio. "Una mirada de un millón de años. Reflexiones para el debate." *Europ-Art Internacional* 12 (1992): 43–46.
- "Concentración en Sevilla contra los actos del 92." *ABC* (Sevilla), Abril 16, 1992. <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19920416-45.html>
- Crespo Arnold, Marcos. "Sevilla 1992, el gran expolio." *El Salto Diario*, Junio 25, 2017. <https://www.elsaltodiario.com/represion/sevilla-1992-el-gran-expolio>
- Crimp, Douglas. "On the Museum's Ruins." *October* 12 (Summer 1980): 41–57. <https://doi.org/10.2307/3397701>
- "Decreto 151/1989 por el que se regula la participación de la Comunidad Autónoma de Andalucía en la Exposición Universal de Sevilla 1992." *Boletín Oficial de la Junta de Andalucía* 51 (Junio 30, 1989): 2809–2810. <https://www.juntadeandalucia.es/boja/1989/51/boletin.51.pdf>
- "Decreto 59/1986 por el que se aprueban los Estatutos del Patronato de la Alhambra y Generalife." *Boletín Oficial de la Junta de Andalucía* 30 (Abril 10, 1986): 980–984. <https://www.>

- juntadeandalucia.es/boja/1986/30/boletin.30.pdf
- Deutsche, Rosalyn. "Agoraphobia." En *Evictions. Art and Spacial Politics*, 269–326. Cambridge: MIT Press, 1996.
- Díaz Bringas, Tamara y Fernando López García. "Alianzas afectivas, efectos de excepción, Mar Villaespesa en conversación con Tamara Díaz Bringas y Fernando López García." *Revista Concreta* 5 (Primavera 2015): 20–38.
- El colectivo vírico, ed. *El descubrimiento del '92. Expo, Olimpiadas... La otra cara del espectáculo*. Barcelona: VIRUS Editorial, 1992.
- "El gobierno prohíbe la manifestación en contra de los eventos del 92." *ABC* (Sevilla), Marzo 31, 1992. <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-sevilla-19920331-62.html>
- Equipo 28, ed. *Andalucía americana: edificios vinculados con el Descubrimiento y la Carrera de Indias*. Sevilla: Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1989.
- Expósito Prieto, Marcelo. "Diferencias y antagonismos. Protocolos para una historia política del arte en el Estado español." En *Desacuerdos. Sobre arte, política y esfera pública N.º 1*, 113–129. San Sebastián, Barcelona, Sevilla: Arteleku, MACBA, UNIA, 2004.
- Fernández Cebrián, Ana. "Retablos de maravillas: ficciones contra el marketing de Estado y memorias democráticas del '92 en la coyuntura de la crisis en España." *Revista de Alces XXI Journal of Contemporary Spanish Literature & Film* 3 (2016-2017): 78–125.
- Fernández López, Olga. "El feminismo en los discursos expositivos y relatos museográficos en España desde los años noventa." En *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, editado por Patricia Mayayo y Juan Vicente Aliaga, 96–118. Madrid: This Side Up, 2013.
- Fernández Rubio, Andrés. "La Expo retira una instalación de arte por la que pagará cinco millones." *El País*, Mayo 1, 1992. https://elpais.com/diario/1992/05/01/cultura/704671202_850215.html
- Godoy Vega, Francisco. *La exposición como colonización. Exposiciones de arte latinoamericana en el Estado español (1989-2010)*. Badajoz: Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste, 2018.
- Guía Oficial de la Expo'92*. Sevilla: Sociedad Estatal para la Exposición Universal de Sevilla 92 (SEEU), 1992.
- Informe del desarrollo del anteproyecto*, 1992. A.BNV-MV.
- "Informe del proyecto de Agencia de Viaje para Intervenciones", 1992. A.BNV-MV.
- "La prensa mundial destaca el acto inaugural de la Expo de Sevilla." *El País*, Abril 22, 1992. https://elpais.com/diario/1992/04/22/espana/703893620_850215.html
- Labrador Méndez, Germán. *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*. Madrid: Akal, 2017.
- Larumbe, María Ángeles. *Vindicación Feminista: una voz colectiva, una historia propia. Antología facsimil de textos (1976-1979)*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009.
- Lebrero Stals, José, ed. *Tierra de Nadie*. Sevilla: Pabellón de Andalucía de la Expo'92, 1992.
- Lippard, Lucy R. *The Lure of the Local. The Senses of Place in a Multicentered Society*. New York: New Press, 1997.
- López Cuenca, Alberto. "El traje del emperador: la mercantilización del arte en la España de los 80." *Revista de Occidente* 273 (Febrero 2004): 21–36.
- López Hernández, Isidro y Emmanuel Rodríguez López. *Financiarización, territorio y sociedad en la onda larga del capitalismo hispano (1995-2010)*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2010.
- Maddox, Richard. *The best of all possible islands: Seville's Universal Exposition, the New Spain and the New Europe*. New York: State University of New York Press, 2004.
- Maresca, Mariano. "La fragilidad de la historia." En *Intervenciones: proyecto de arte público del Pabellón de Andalucía*, editado por Mar Villaespesa, 20–37. Sevilla: Pabellón de Andalucía de la Expo'92, 1992.

Operar en el límite: "Plus Ultra", una propuesta curatorial crítica dentro de la Expo'92

- Marzo Pérez, Jorge Luis. "El ¿triumfo? de la ¿nueva? pintura española de los 80." *Toma de partido. Desplazamientos* 6 (1995): 126–161.
- Marzo Pérez, Jorge Luis. "Política cultural del gobierno español en el exterior (2000-2004)." En *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español N°2*, 57–122. San Sebastián, Barcelona, Granada, Sevilla: Arteleku, MACBA, Centro José Guerrero, UNIA, 2005.
- Marzo Pérez, Jorge Luis y Patricia Mayayo Bost. *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Cátedra, 2015.
- Marzo Pérez, Jorge Luis y Jeffrey Swartz. "Censura en el arte." *ABC* [1992?]. A. BNV.MV.
- Mayayo, Patricia. "Imaginando nuevas genealogías. Una mirada feminista a la historiografía del arte español contemporáneo." En *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2000*, editado por Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo, 19–38. Madrid: This Side Up, 2013.
- Méndez Baiges, Maite. "Arte y activismo urbano en los ochenta: El proyecto Sin Larios de Agustín Parejo School." *Arte y Ciudad, Revista de investigación* 3, no. 1 (2013): 309–326.
- Navarrete, Inmaculada. "Rodríguez Almodóvar: 'Apuesto porque en el año 2000 tendremos unas Olimpiadas en Sevilla'." *ABC* (Sevilla), Julio 2, 1989.
- Ortiz, Carmen y Miren Eraso. "Editar en un sistema de ecos positivos. La edición de revistas de crítica artística contemporánea en la década de los ochenta del siglo XX en el Estado español, a través de los proyectos emblemáticos *Figura, Figura Internacional* y *Arena Internacional del Arte/International Art*." *Revista Sobre* 1 (2015): 90–116.
- Parejo School, Agustín. "El gusto es mío." *Diario* 16, Julio 14, 1992.
- Prohibido volar (disparan al aire)*. Dirigido por Julio Sánchez Veiga y Mariano Agudo Blanco. 1997; Sevilla: Intermedia Producciones, 2012. Vimeo. <https://vimeo.com/40755420>
- Quaggio, Giulia. "1992: la modernidad del pasado. El PSOE en busca de una idea regeneradora de España." *Historia y Política* 35 (2016): 95–122. <https://doi.org/10.18042/hp.35.05>
- Sichel, Berta, ed. *Américas*. Sevilla: Pabellón de Andalucía de la Expo'92, 1992.
- "Una "cápsula del tiempo" en el conjunto monumental de la Cartuja." *ABC* (Sevilla), Octubre 12, 1992.
- V. García, Alejandro. "La Administración niega el permiso para tres proyectos del pabellón andaluz." *El País*, Junio 29, 1992.
- "Varios heridos al dispersar la policía una manifestación de punkis en Sevilla." *El País*, Abril 20, 1992. https://elpais.com/diario/1992/04/20/espasa/703720809_850215.html
- "Varios policías heridos en un enfrentamiento con 'punkis' en la plaza de San Marcos." *ABC* (Sevilla), Abril 20, 1992. <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-sevilla-19920420-59.html>
- Vázquez, Joaquín. "Texto, tejido y confección en la producción contemporánea." En *SVQ. El arte contemporáneo desde Sevilla*, editado por Juan Ruesga, 23–35. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla y arte/facto, 2002.
- Vázquez, Joaquín. Entrevista personal con la autora. Sevilla, 6 de Marzo de 2018.
- Verdú Schumann, Daniel. *Crítica y pintura en los años ochenta*. Madrid: Universidad Carlos III, 2007.
- Verdú Schumann, Daniel. "Apología de la desmemoria: la pintura española de los ochenta." *Art i Memòria. Congreso Nacional de Historia del Arte* 17 (2008): 938–951.
- Villaespesa, Mar. "Síndrome de mayoría absoluta." *Arena Internacional del Arte* 1 (1989): 80–83.
- Villaespesa, Mar. "Querido Miguel." En *Acaeció en Granada*, de Miguel Benlloch, 7–23. Granada: Ciengramos, 2013.
- Villaespesa, Mar. Entrevista por correo electrónico con la autora, recibida el 29 de abril de 2018.
- Villaespesa, Mar y BNV Producciones. "El productor como productor." Presentación en el *Laboratorio Intercambios*, Museo Picasso de Barcelona, 2012.
- Ya son 525 años*. Dirigido por Bettina. Sevilla, 2017. Vimeo <https://vimeo.com/218438016>