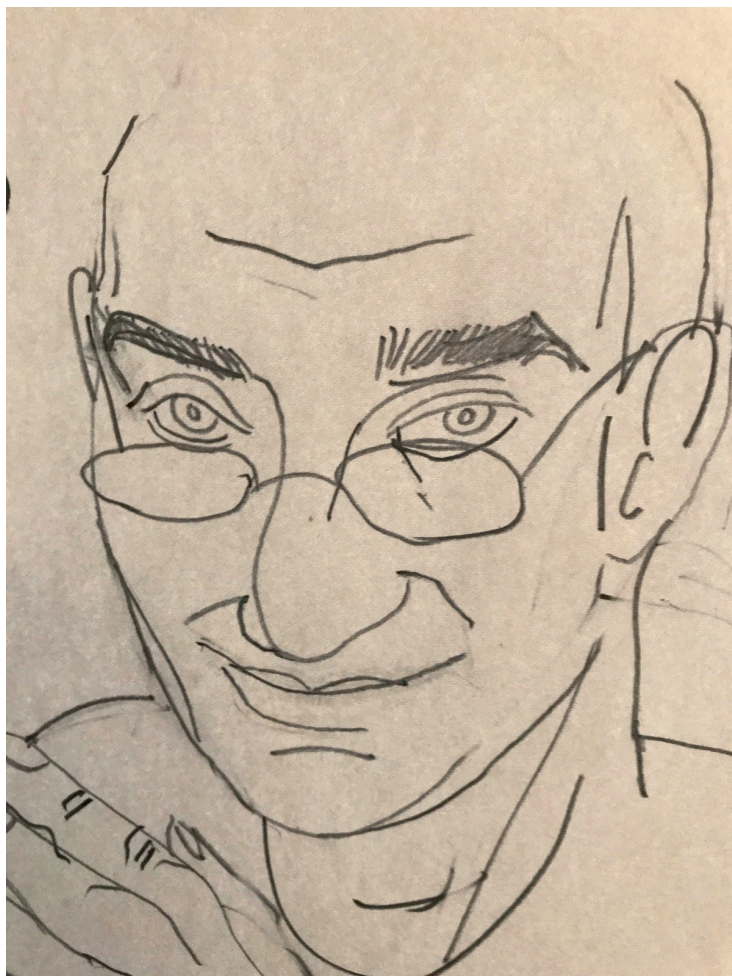


Exposición 22 de abril - 29 de agosto, 2021

Parque del Retiro, Palacio de Cristal

# Pep Agut. Meridiano de Madrid: sueño y mentira



*Hèrcules (Autorretrat en devaluació econòmica i plusvàlua cultural)* [Hércules (Autorretrato en devaluación económica y plusvalía cultural)], 2007 (detalle).  
Colección del artista

El trabajo de Pep Agut (Terrassa, 1961), en ocasiones enmarcado en el posconceptualismo de la década de 1990 en España, reflexiona en gran medida acerca del rol del artista, el problema de la representación y el lugar del arte dentro de un sistema que considera lastrado por la espectacularización y en el que la obra de arte se ve reducida a mera mercancía, pero al mismo tiempo, y particularmente desde la década de 1980, se muestra como uno de los actores principales en la escenografía fundacional del neoliberalismo.

El meridiano del Real Observatorio del Retiro de Madrid está referenciado en mapas de 1850, 1858 y 1864 trazados por la Dirección de la Carta Geográfica de España y la Comisión del Mapa. En octubre de 1884 se celebró en Washington una conferencia internacional en la que se aprobó el establecimiento de un universal meridiano único de referencia, tangente con la posición del Real Observatorio de Greenwich. La soberanía y la magnitud del Imperio británico bajo el reinado de Victoria de Inglaterra imponían esta elección unánime y lógica. Aunque España tuvo que votar a favor de dicha resolución (no así Santo Domingo, Francia ni Brasil, que se abstuvieron), aquel mismo año, el cartógrafo, editor y grabador José Reinoso configuró su *Atlas Geográfico Universal* ajustado al tan exigido pero siempre frustrado meridiano 0° de Madrid (3° 41' 16" al oeste de Greenwich, 14 minutos y 41 segundos por delante de aquel), despreciando explícitamente el consenso internacional. Pero la suya no fue una empresa oficial ni un caso aislado, pues entonces los cambios llevaban mucho tiempo y entrado el siglo XX todavía se seguía haciendo uso del meridiano de París.

Pocos años más tarde, se cita el meridiano de Madrid en el catálogo de la Exposición General

de las Islas Filipinas: “Extiéndese entrambos archipiélagos entre los 4° 48' y 21° 7' de latitud N. y los 120° 35' y 130° 19' de longitud oriental del meridiano Madrid (135° 3' 29" y 150° 47' 29" de la isla de Hierro), correspondiendo la más alta latitud á la última de las islas Batalnes y la más baja á la Mamu Manca del Archipiélago de Joló; así como la longitud más cercana al extremo occidental de la isla de Balábac y la más apartada á la contracosta de Mindanao”. La muestra, inaugurada en 1887 en el Palacio de Cristal bajo el liderazgo del Ministro de Ultramar, Víctor Balaguer, tenía un claro objetivo propagandístico y de alarde colonialista, como lo tuvieron otras muestras internacionales, especialmente populares en el ocaso del siglo XIX, que tomaron como modelo la Amsterdam International Colonial and Export Exhibition de 1883. La celebración de la Exposición General de las Islas Filipinas por parte del Ministerio demostraba una deliberada ceguera hacia el raquitismo imperial hispánico —por entonces ya bien evidente—, desde los delirios de grandeza más fútiles. El desastre de 1898 hizo insostenible el meridiano madrileño a todos los efectos. No obstante, en 1942, por decisión del dictador Francisco Franco, España adoptó finalmente el huso horario del meridiano del Berlín nacionalsocialista, por el que todavía se rige.



*Rescue attemp. Nonsense* [Tentativa de salvación. Absurdo], 1994. Museo Reina Sofía

En *Meridiano de Madrid: sueño y mentira* Pep Agut reflexiona sobre estas circunstancias desde el momento presente, el de una contemporaneidad que todavía no ha logrado zafarse de unos cimientos construidos con toda la perversidad de los regímenes monárquicos absolutistas. En su argumentación, el artista catalán parte de la forma e historia del propio edificio, diseñado por Ricardo Velázquez Bosco para la Exposición General de las Islas Filipinas e inspirado en el Crystal Palace (Londres, 1851) de Joseph Paxton. El artista nos invita a releer y experimentar aquellos tiempos y sus amplias similitudes con nuestro presente.

El trabajo se articula a partir de diecisiete columnas de escayola que replican una de las columnas interiores del edificio. El molde para producirlas (realizado en seis partes) se entiende como un elemento intermedio que registra con todo detalle (como un negativo

fotográfico) las condiciones de este objeto específico pensado y construido en un momento determinado y que reaparecerá en la exposición condicionado por las variables del material usado para su reproducción. Los objetos resultantes no dejan de ser una huella del proceso para su construcción, aunque su disposición horizontal substraer todo rastro de la funcionalidad del objeto original. Ya en muchas ocasiones anteriores, Agut había experimentado procedimientos similares tanto desde el punto de vista conceptual como formal. Piezas como *Maquetes de Llum* [Maquetas de luz, 1991-1995] lo evidencian como estrategia recurrente y estructural en su práctica replicando modelos genéricos que entraban después en procesos de variación, combinación o permutación. Otros ejemplos son *On arribó a veure-hi* [Hasta donde llego a ver 1988-1990], *Habitacions exactes* [Habitaciones exactas, 1987-1989] o *Rescue attemp. Nonsense* [Tentativa de salvación. Absurdo, 1994], obras que

además también esconden datos autorreferenciales incluso en sus más recónditos detalles, como por ejemplo replicar en una pieza la forma ovalada de su cornea astigmática.

Si bien Agut ha buscado articular espacios a partir de formas pasadas y ha trabajado a menudo con el concepto de ruina como uno de sus modelos genéricos, en esta ocasión se aleja de la melancolía romántica relativa a esta forma de presencia. Bien al contrario, con este trabajo nos invita a repositionar nuestra mirada, demandar otra precepción de la espacialidad y realizar una lectura del contexto distinta, que permita enhebrar el pasado imperialista de España con la realidad del poder colonial que se ejerce en el presente sobre las diversas naciones que la integran. Un paisaje crítico construido mediante una arquitectura perfectamente inútil en su monumentalidad y que no puede más que plegarse bajo las luces y sombras que el tránsito solar completo proyectará a lo largo del día sobre ella a través de la arquitectura del propio Palacio de Cristal, este sí, una ruina todavía en pie del imperialismo.

La individualidad de cada columna o la de cada una de las partes y secciones surgidas de sus moldes se completa con una serie de inscripciones realizadas por el artista, que comparte herramienta, el buril, con los grabados de Goya y Picasso, sobre todo con los aguafuertes *El sueño de la razón produce monstruos* (1799) del primero o *Sueño y mentira de Franco* (1937) del segundo, uno de los trabajos preliminares para *Guernica*. Pep Agut se apoya y

continúa de esta manera aquella línea de ese pensamiento crítico desde las artes hacia unas circunstancias políticas que lastran al conjunto de la sociedad. Las lacras de los delirios de grandeza de los gobiernos que denunciaban Picasso o Goya se plantean como secuelas permanentes enquistadas igualmente en nuestro tiempo. El amplio conjunto de tubérculos de escayola dispuestos junto a las columnas, e igualmente positivados a partir de moldes extraídos de siete rizomas naturales, reiteran las ideas articuladas a través de las columnas. Al tiempo que algunos tubérculos remiten a su remoto origen colonial, Agut los asocia sarcásticamente (los llama “Franquitos”) con las que se aprecian en la representación que Picasso hizo del dictador en las dieciocho pequeñas viñetas que conforman los grabados mencionados.

Pep Agut estudió en la Facultat de Belles Arts de Sant Jordi de Barcelona donde se licenció (1979-84) y doctoró (2018). Fue deportista de élite en hockey sobre hierba y participó en los Juegos Olímpicos de Los Ángeles (1984). Ha vivido y trabajado en diversas ciudades europeas. A lo largo de su trayectoria, ha coordinado y participado en numerosos seminarios, conferencias y debates sobre arte. Su trabajo ha estado presente en la XLV Bienal de Venecia (1993), Prospekt (1996) o la XI Bienal de Sídney (1998), y ha mostrado su obra de forma individual y colectiva en instituciones como el Tel Aviv Museum of Art (1993) o el MACBA de Barcelona, que le dedicó una retrospectiva en el año 2000.