

RACION
D E
ESTADO

DESACUERDOS

ENCUENTROS 1972 PA
ENCUENTROS 1972 PA
ENCUENTROS 1972 PA

MEETINGS 26VI

TREFFEN 3 VII

INCONTRI 3 VII

!Desengãnc

GRUPPO DE LITTO DE:
ZGUNS, ABAKA WA
& HANSSON, EQUIPO
CHOMAS, GARDY ANTI-
GAS, GERALT, GUERHE-
RO, FERNANDEZ MURO,
LUCAS LLIMOS, TOMAS
MARCO, MURO, RAISSE,
VALCARCEL, etc...



DESACUERDOS

Sobre arte, políticas y esfera pública
en el Estado español



DESACUERDOS



Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español

es un proyecto de investigación en coproducción entre Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, el Museu d'Art Contemporani de Barcelona-MACBA y la Universidad Internacional de Andalucía-UNIA arteypensamiento, a la vez que un proyecto expositivo y de actividades coproducido por las mismas instituciones y el Centro José Guerrero-Diputación de Granada.

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD
INTERNACIONAL DE ANDALUCÍA
José María Martín Delgado

DIRECTOR DEL MUSEU D'ART
CONTEMPORANI DE BARCELONA
Manuel J. Borja-Villel

DIRECTOR DE ARTELEKU
Santiago Eraso Beloki

DIRECCIÓN DE CONTENIDOS

Manuel J. Borja-Villel
Santiago Eraso Beloki (Arteleku)
Pedro G. Romero (UNIA
arteypensamiento)
Teresa Grandas
Bartomeu Marí
Jorge Ribalta

COORDINACIÓN Y PRODUCCIÓN
TÉCNICA GENERAL
BNV Producciones

DOCUMENTACIÓN AUDIOVISUAL
Fundación Rodríguez

PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN

1969 – ...
Marcelo Expósito, dirección
Vanni Brusadin, coordinación
Paloma Blanco
Joan Casellas
Darío Corbeira
Anouk Deville
Amador Fernández-Savater
Marta Malo de Molina
Carmen Navarrete
Luis Navarro
Marisa Pérez Colina
José Pérez de Lama
Julio Pérez Perucha
Esteban Pujals Gesalí
Valentín Roma
Montse Romani
María Ruido
Arantxa Sáez
Raúl Sánchez Cedillo
Pablo de Soto
Fefa Vila

LÍNEAS DE FUERZA
Alberto López Cuenca
Cristina Moreiras
Teresa Vilarós
Gabriel Villota Toyos
Juan Pablo Wert

CASOS DE ESTUDIO
M^o Paz Balibrea Enríquez
Jesús Carrillo
José Díaz Cuyás, en colaboración
con Carmen Pardo
María Domene
Miren Eraso
Jorge Luis Marzo, en colaboración
con Amparo Lozano
Antonio Orihuela
Carme Ortiz
Esteban Pujals Gesalí
Esther Regueira
Valentín Roma

www.desacuerdos.org

RESPONSABLE DE LA PÁGINA WEB
Jesús Carrillo

EDICIÓN
Jesús Carrillo e Ignacio Estella
Noriega

DISEÑO
Sistemas judo y Fundación
Rodríguez

Índice

- 11 **Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español**
- 14 **Editorial**
- 17 **CASO DE ESTUDIO**
**PAMPLONA ERA UNA FIESTA:
TRAGICOMEDIA DEL ARTE ESPAÑOL**
JOSÉ DÍAZ CUYÁS, con la colaboración de CARMEN PARDO
- 19 **La carnavalización de la vanguardia**
DOCUMENTOS:
30 **EL PROGRAMA Y LAS EXPOSICIONES DE LOS ENCUENTROS**
- 40 **Un extraño caso de mecenazgo**
- 41 **Un festival organizado por artistas**
- 44 **Arte público y ocupación de la ciudad**
- 52 **Nivelación de las artes e hibridación de los medios**
- 58 **Polarización del arte español**
DOCUMENTOS:
59 **ENTREVISTA A PERE PORTABELLA**
60 **ENCUENTROS DE ARTE Y CULTURA 72**
- 62 **El final del mito de la vanguardia**
- 62 **La recepción de los Encuentros**
- 75 **ENTREVISTA**
CATHERINE DAVID
JESÚS CARRILLO

83 LÍNEA DE FUERZA

ARCO Y LA VISIÓN MEDIÁTICA DEL MERCADO DEL ARTE EN LA ESPAÑA DE LOS OCHENTA

ALBERTO LÓPEZ CUENCA

85 **La narrativa oficial y sus divergencias**

DOCUMENTO:

93 "AQUELLOS MARAVILLOSOS ARCOS ", ENTREVISTA A JUANA DE AIZPURU

97 **La presencia mediática de ARCO y la definición del imaginario artístico**

DOCUMENTOS:

101 CIRCO MEDIÁTICO Y FERIA DE VANIDADES

101 EL FENÓMENO DEL ESPARCIMIENTO

102 EL ARCO DE LAS CELEBRIDADES

103 **ARCO a encuesta**

DOCUMENTO:

105 INTRUSISMO EN ARCO

106 **Los coleccionistas y el entorno de ARCO**

DOCUMENTO:

108 LA EVOLUCIÓN DEL COLECCIONISMO EN ARCO VISTA POR LA PRENSA

111 1969-...

ALGUNAS HIPÓTESIS SOBRE PRÁCTICAS ARTÍSTICAS Y POLÍTICAS EN ESPAÑA

Coordinador: MARCELO EXPÓSITO

113 **Diferencias y antagonismos. Protocolos para una historia política del arte en el Estado español / Marcelo Expósito**

DOCUMENTOS:

130 ENTREVISTA A ESTHER FERRER / Fefa Vila con Carmen Navarrete y María Ruido

131 ENTREVISTA A TINO CALABUIG: REDOR / Darío Corbeira y Marcelo Expósito

136 ENTREVISTA A MARTÍ ROM: CENTRAL DEL CURT, COOPERATIVA DE CINEALTERNATIVO / Julio Pérez Perucha

140 ENTREVISTA A SIMÓN MARCHÁN FIZ / Darío Corbeira y Marcelo Expósito

144 LA FAMILIA LAVAPIÉS / Darío Corbeira

148 ENTREVISTA A FRANCESC VIDAL: SIEP / Montse Romaní

152 EL ARTE DE LA FUGA: MODOS DE PRODUCCIÓN ARTÍSTICA EN ESPAÑA, 1980-2000 / Esteban Pujals

161 ENTREVISTA A FEFA VILA: LSD / Gracia Trujillo y Marcelo Expósito

167 ENTREVISTA A SANTIAGO BARBERY CURRO AIX: LA FIAMBRERA BARROCA / Marcelo Expósito

Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español

A principios de los años ochenta comenzaron a desarrollarse en España unas estructuras institucionales para la difusión del arte contemporáneo basadas en criterios ligados al *boom* global del mercado, y específicamente del mercado del arte. En esta difusión convivían contradictoriamente la apología del espíritu posmoderno y la restauración de gestos y actitudes premodernas y preavanguardistas; estas estructuras fueron legitimadas por un discurso de modernización que se planteó esencialmente al servicio de la promoción de la industria artística, en detrimento de otros posibles modelos de política cultural para los cuales el mercado no era necesariamente el entorno privilegiado o legítimo. Hay que tener en cuenta, en cualquier caso, que dichas políticas se iniciaron programáticamente en un contexto originalmente carente de museos e instituciones capaces de garantizar una función pública del arte, y que estaban enmarcadas en el contexto más general de las nuevas políticas de modernización administrada que se pusieron en marcha con el advenimiento de la socialdemocracia al gobierno. También es necesario resaltar que todo ello abrió un período en el que las políticas culturales adquirieron una significación sin apenas precedente en nuestro contexto, alcanzando ocasionalmente el grado de verdadero buque insignia de las políticas de Estado más generales.

A la larga hemos podido observar que esas estructuras, uno de cuyos emblemas sería la feria de arte contemporáneo ARCO, han profundizado la sima entre el arte y la vida social, y han contribuido a crear un gueto autorreferencial, disociado de cualquier reflexión ética y política sobre el papel del arte y la cultura en un entorno social y cultural complejo. El fracaso del modelo se hace hoy aún más visible cuando se constata que determinadas políticas y estructuras concebidas en parte a modo de plataforma para el lanzamiento internacional de los artistas españoles, entendidos como producto de marca o industria nacional más (como en el cine o la moda), no acabaron de funcionar como tales, y estos artistas no han alcanzado esa deseada "normalización" en el mercado internacional. Un mercado que, en el ámbito nacional, nunca acabó de despegar, pudiendo afirmarse hoy que la realidad económica del arte en España está sostenida por las instituciones públicas (administraciones, museos y centros de arte, universidades) y sobrevive como un ámbito productivo caprichoso y precarizado, lo que contradice los objetivos implícitos de las políticas de fomento del mercado, orientadas a reforzar el papel de una sociedad civil casi siempre reducida a la imagen mistificada que el neoliberalismo nos ofrece de un entorno social libre de antagonismos, y cuyas principales o únicas fuerzas dinamizadoras serían las de la competencia.

Esta contradicción entre unas políticas que pretenden promover la necesidad social del arte, aunque lo hacen a través de su desvinculación de cualquier necesidad social (más allá de la enésima actualización de las tradicionales funciones elitistas de las bellas artes y su ocasional maridaje con la neoliberalización de la cultura), apunta hacia un doble lenguaje en juego en las políticas culturales en España que dominan desde los años ochenta hasta nuestros días.

La historia, con todos los matices que se quiera, es más o menos conocida: pero menos lo son sus interpretaciones disidentes, y la existencia de otros modelos puestos en juego, aun embrionaria o testimonialmente, en los campos culturales y artísticos de nuestro país en el último medio siglo. Al efecto de divorcio arte-sociedad que se deriva de las políticas administradas durante los años ochenta hay que sumar la manera en que este modelo ha oscurecido el conocimiento de otro tipo de prácticas y contramodelos que, en épocas diferentes y de muy diversas formas, han buscado establecer complicidades y efectos en el ámbito público, y aún más en algunos casos: erigirse como esferas públicas alternativas o de oposición desde el campo cultural, vinculadas en algunos casos, manifiestamente, a proyectos de transformación y democratización social más amplios.

Si, de acuerdo con Jacques Rancière, toda política crítica implica un rasgo de desidentificación, de desacuerdo sustancial, con algún tipo de consenso social preestablecido, *Desacuerdos* se plantea rastrear una pluralidad de prácticas, modelos, contramodelos culturales que no responden al tipo de estructuras, políticas y prácticas dominantes que se impusieron durante los años ochenta, en aquel momento privilegiado de tránsito histórico en la pretendida modernización de nuestro país. Al tiempo, *Desacuerdos* se propone elaborar una historia crítica de tales estructuras y políticas, en un momento como el actual en el que su deslegitimación y su manifiesta ineficacia no son óbice para su continuidad como modelo de administración de la cultura y el arte lastrado por la prueba de los hechos.

Desacuerdos, en consecuencia, no es de ninguna manera un proyecto sobre "arte político" en España. Versa sobre los vínculos entre prácticas del arte, políticas y esfera pública en nuestro contexto en las últimas décadas. Si "la política" es la gestión administrativa de las decisiones dirigidas a implementar modelos concretos de modernización cultural de Estado, nuestro enfático plural, "políticas", se refiere a las dinámicas y correlaciones de fuerzas en el seno de una sociedad civil digna de tal nombre, con sus complejidades, contradicciones y conflictos. Buscamos partir de una noción de esfera pública que desborde las estrecheces de lo público estatalizado y/o mercantilizado, para abordar los espacios, las situaciones, las relaciones sociales que instituyen una democracia efectiva: la esfera pública como la "fábrica" que produce lo político. Y la función del arte en todo ello, entendido como práctica discursiva y producción cultural determinada por un contexto histórico y unas condiciones sociales, en una comprensión que rompa con las visiones idealistas.

Desacuerdos no busca sencillamente llenar de nuevos contenidos o datos un relato historiográfico, el establecido, plagado de banales lugares comunes y ocultamientos. ¿Cómo narrar historiográficamente la singularidad de la modernidad artística española, una modernidad no ortodoxa, dominada por discontinuidades e interrupciones inevitablemente ligadas a los avatares políticos y sociales del pasado siglo? ¿Qué significa reconocer desde el arte nuestra modernidad como simultáneamente central y periférica, fuertemente contradictoria, nuestra ilustración siempre insuficiente? ¿En qué medida las instituciones culturales pueden contribuir a nuevos procesos de democratización radical de la sociedad, cuando su fachada de legitimación clásica (la cultura como proyecto

de educación y emancipación ciudadana) hace tiempo que se desmoronó, a pesar de su pervivencia administrativa en forma de simulacro participativo, turístico, nacionalista, identitario...? ¿Qué sentido y utilidad tiene un nuevo relato historiográfico de nuestra modernidad artística producido al calor de instituciones culturales, en un momento histórico como el actual, cuando la sociedad civil planetaria muestra síntomas claros de revitalización frente al creciente autoritarismo económico y de Estado y la crisis de las democracias parlamentarias? Son estas algunas de las cuestiones que nos acechan a la hora de repensar los modos de narrar nuestra historia del arte del último medio siglo, en desacuerdo con los relatos establecidos tanto en el ámbito académico como en la *vulgata* crítica. Las respuestas, y acaso nuevas preguntas, se encontrarán en el camino de acometer nuevos modelos narrativos complejos, donde el relato histórico no maquille discontinuidades, no niegue contradicciones, no oculte momentos de ruptura, de irrupción de la diferencia y la diversidad. Un relato que traiga a primer plano los fenómenos críticos y de oposición sin anegarlos, que busque por el contrario poder narrarlos en sus términos propios: en términos de contradicción y antagonismo.

Desacuerdos es un proyecto de colaboración institucional entre Arteleku - Diputación Foral de Gipuzkoa, el Museu d'Art Contemporani de Barcelona y la Universidad Internacional de Andalucía - UNIA arteypensamiento, que surge de la voluntad de erigir un contramodelo historiográfico que desborde el discurso académico, contribuyendo a sentar algunas bases de reconstrucción de una posible esfera pública cultural crítica. Historiografiar críticamente determinadas políticas artísticas no puede hacerse sino desde la puesta en práctica de modelos de gestión cultural explícitamente nuevos. En este sentido parece crucial la puesta en marcha de una estructura descentralizada y de colaboración en red entre instituciones culturales de diversa índole, que ponga en marcha dinámicas de trabajo que ocasionalmente desborden los límites institucionales para que otros ámbitos críticos de la cultura puedan operar sin verse subsumidos o innecesariamente condicionados.

Editorial

Este primer cuaderno pretende dar cuenta del funcionamiento de *Desacuerdos* en sus dos años de vida, de las dinámicas que ha generado, incluidos los “desacuerdos” que están en el corazón mismo del proyecto. Haciendo honor a su nombre, la investigación llevada a cabo por *Desacuerdos* durante este tiempo ha puesto en evidencia la imposibilidad de construir una genealogía única o, siquiera, un ramillete consensuado de interpretaciones, desde esa superficie fragmentada y espinosa que es nuestro presente. A pesar de ello también ha demostrado —y el material que aquí se aporta lo pone en evidencia— la voluntad compartida por todos los que participan en él de construir narrativas y de trazar mapas que superen el estado de perpetua amnesia y de falta de referentes a que ha estado condenada la práctica artística y crítica en el Estado español, y que son narrativas y mapas absolutamente necesarios para superar su debilidad estructural.

Mientras ciertos estamentos, anclados casi a perpetuidad en posiciones de poder, siguen recitando el abc del progreso de la cultura de la España democrática hacia una pretendida homologación internacional, los investigadores y organizadores de *Desacuerdos* han orientado su trabajo a demostrar que no existe un *telos* único que anime la voluntad crítica y emancipatoria en nuestro entorno, y mucho menos que este deba pasar sistemáticamente por la emulación de comportamientos foráneos. A la sombra de estos discursos dominantes han quedado multitud de historias sin contar y otras que han sido asimiladas a la fuerza dentro de una interpretación historiográfica que ignora su especificidad o la naturaleza del conflicto en el que surgen.

Por ello, la investigación llevada a cabo en el contexto de *Desacuerdos* ha pretendido romper las fuertes inercias historiográficas que sofocan el avistamiento de un horizonte plausible respecto al que situar las prácticas contemporáneas, y ha puesto en marcha una maquinaria de trabajo enormemente heterogénea, en que los análisis de cariz académico se colocan al lado de los testimonios directos de los propios protagonistas, y la palabra del prestigiado gurú junto con la de un investigador novel. La naturaleza colectiva, rizomática y descentralizada de la investigación se ha considerado el único antídoto posible para evitar la reconstrucción de una narración dominante que arrastre consigo el potencial destabilizador y liberador de cada una de las historias particulares.

A pesar de estas precauciones, todo discurso dotado de alguna intención hegemónica —y *Desacuerdos* no se libra de ello— se cimenta sobre aquello que oculta. Somos conscientes, y asumimos tal fatalidad. Las ausencias y ocultamientos que existen en *Desacuerdos* son, en muchas ocasiones, el precio que se ha debido pagar para que, a cambio, salgan a la luz otras historias, particularmente beligerantes —como es el caso de muchas de las que contiene la sección “1969-...”—, que por vez primera se muestran aquí como parte de una trama más amplia y general. El esfuerzo que ha supuesto tal proceso de formalización y territorialización, que se evidencia en los mapas incluidos en este cuaderno, ha ocasionado desplazamientos y olvidos inevitables. Aunque la consciencia de un problema no es nunca excusa suficiente, se estima, sin embargo, que el res-

peto a la autonomía de cada una de las investigaciones es un valor del que *Desacuerdos* no puede prescindir. En cualquier caso, nuestra tarea no es cerrar un debate, sino abrirlo.

Las investigaciones de las que esta publicación hace un repaso han asumido la voluntad de apertura y de posible contestación en diferentes grados. La sección “Pamplona era una fiesta”, que abre este recorrido, se corresponde con uno de los casos de estudio elegidos como punto de triangulación de nuestra particular cartografía: los Encuentros de Pamplona celebrados en 1972. Este lugar común de la historiografía de la vanguardia española se presenta como un acontecimiento de silueta difusa, en el que la realidad y la máscara se mezclan de un modo carnavalesco, por utilizar un término bajtiniano usado por el autor de esta investigación, José Díaz Cuyás.

Iniciar la primera publicación con los Encuentros es una apuesta muy arriesgada, puesto que supone remover un terreno en que tradicionalmente se han atrincherado dos narraciones contrapuestas del sentido del arte de vanguardia en España. Este trabajo de investigación se ha centrado en sacar a la luz la diversidad de voces y puntos de vista que se aglutinaron o que se enfrentaron al respecto de los Encuentros, de tal modo que se hagan visibles los desacuerdos a que dieron lugar, sin que la descripción de dichos antagonismos absorba absolutamente la interpretación de lo ocurrido y de su alcance, como ha sido frecuentemente el caso. Muchas de las imágenes y de los nombres que aquí aparecen forman parte del imaginario historiográfico establecido de los Encuentros; otras se ofrecen en primicia. Pero lo principal que aporta la mirada de Díaz Cuyás es poner en evidencia la complejidad y la ambivalencia de los gestos y los posicionamientos que se dieron por entonces en Pamplona.

La sección que le sigue, “ARCO y la visión mediática del mercado del arte en la España de la década de los ochenta”, refleja el trabajo de investigación realizado por Alberto López Cuenca como parte de una de las llamadas “líneas de fuerza” de *Desacuerdos*. Este autor comparte con Díaz Cuyás la intención de aproximarse a un fenómeno que sigue teniendo enorme importancia dentro del sistema del arte en España, desde el punto de vista de su recepción mediática y desde la estridente yuxtaposición de testimonios y opiniones de muy diversa índole. La visibilización de los acuerdos y desacuerdos estimulados por ARCO durante su primera década de existencia se convierte en una perfecta radiografía del mundo del arte español en un momento en que se estaban perfilando las posiciones y los comportamientos que lo van a caracterizar hasta hoy en día. Particular interés tienen la entrevista a Juana de Aizpuru, fundadora de la feria, y las respuestas que distintos agentes del mundo del arte hacen a la encuesta que les propusiera López Cuenca, y que incluimos aquí.

Intercalada con las investigaciones hemos querido incluir una breve conversación con Catherine David, uno de los agentes que más han contribuido en los últimos diez años a sacar a las instituciones artísticas de su ensimismamiento, reivindicando la función social como su razón de ser y animándolas a liderar el debate sobre las graves cuestiones que plantea la cultura global. Catherine David, que ha colaborado recientemente con UNIA arteypensamiento, Arteleku y la Fundació Antoni Tàpies en el proyecto *Representaciones árabes contemporáneas*, cuenta sus impresiones acerca de los nuevos marcos de

acción de las instituciones culturales y su percepción del modo en que se plantea la dinámica global-local en el Estado español.

"1969-..." ocupa un lugar distintivo en la trama general de la investigación de *Desacuerdos*, tanto por sus dimensiones y complejidad —moviliza a un número de investigadores que supera en mucho al resto de las secciones— como por su ambición interpretativa al proponer una cartografía que, si bien se presenta como tentativa y provisional, ofrece un verdadero atlas compuesto de mapas de distinta escala de la práctica artística activista desde el tardofranquismo. Esta cápsula de *Desacuerdos* contiene dentro de sí la intención normativa y legitimadora de prácticas que caracteriza a todo archivo. Dicha determinación es asumida por su investigador principal, Marcelo Expósito, por su efectividad política en tanto mecanismo sobre el que vertebrar un discurso crítico posible. No hay que olvidar, además, que "1969-..." se superpone de un modo antagonista sobre el archivo canónico de la historia del arte español contemporáneo, estableciendo vínculos y continuidades entre prácticas y procesos que este mantiene separados, o simplemente ignora.

Marcelo Expósito se encarga de presentar el proyecto al comienzo de la sección, así como de introducir el eje-mapa —el de las prácticas artísticas colectivas— que se ha elegido para ilustrar los contenidos y el sentido de este particular protoarchivo. Lo que se ofrece aquí es una serie de extractos de textos —en su mayoría entrevistas— derivados de la investigación de distintos componentes de "1969-..."; seleccionados por su pertinencia respecto al eje o mapa que nos ocupa. Estos fragmentos vienen dispuestos a modo de fichas de un archivo imaginario cuya estructura se hace explícita en el mapa. En ellos se nos ofrecen testimonios inéditos de la formación de grupos y de la creación de redes en el activismo artístico durante tres décadas. Encontramos en esta selección desde figuras reconocidas como Esther Ferrer y Simón Marchán Fiz, hasta textos colectivos como el de La Fiambrera. Sin embargo, estos no han de ser entendidos de un modo aislado —responden a preguntas dirigidas con una intención muy concreta—, sino como parte integrante del protoarchivo "1969-..."

Este cuaderno no es *Desacuerdos*, en el sentido de que *Desacuerdos* está aún en proceso de construcción durante la redacción del mismo. La página web www.desacuerdos.org refleja mejor que esta versión escrita la naturaleza procesual del proyecto. De hecho, el próximo cuaderno se prepara no como continuidad, sino como contestación a los problemas y encrucijadas que se plantean en este. Las publicaciones siguientes y los proyectos expositivos previstos pretenden avanzar en este mismo sentido.

CASO DE ESTUDIO

**PAMPLONA ERA
UNA FIESTA:
TRAGICOMEDIA
DEL ARTE ESPAÑOL**

JOSÉ DÍAZ CUYÁS, con la colaboración de CARMEN PARDO

Ahora, la sombra de la pilastra —la pilastra que sostiene el ángulo sudoeste del tejado— divide en dos partes iguales el ángulo correspondiente de la terraza. Esta terraza es una amplia galería cubierta, que rodea la casa por tres de sus lados. Como su anchura es la misma en su porción media que en sus brazos laterales, la línea de sombra proyectada por la pilastra llega exactamente hasta la esquina de la casa; pero se detiene allí, pues sólo los baldosos de la terraza se hallan bajo los rayos del sol, que está todavía demasiado alto en el cielo. La fachada y el lado occidental están todavía protegidos de aquél por el tejado, tejado que es común a la casa propia- mente dicha y a la terraza. Ahora A. . . ha entrado en la habitación por la puerta interior que da al pasillo central. A. . . no mira hacia la ventana, abierta de par en par, por la que —desde la puerta— podría divisar este ángulo de la terraza. Ahora se vuelve hacia la puerta para cerrarla de nuevo. Sigue llevando el mismo vestido claro, muy ceñido y de cuello recto que llevaba a la hora del almuerzo. Christiane, una vez más, le ha recordado que vestiduras menos ajustadas permiten soportar mejor el calor. Pero A. . . se ha contentado con sonreír; el calor no le molesta; pues había conocido climas mucho más cálidos —en África, por ejemplo— y siempre se había sentido perfectamente en ellos. Por lo demás, tampoco le asusta el frío. También al otro lado pasa la carretera, apenas un poco más abajo del borde de la meseta. Esta carretera, única que da acceso a la concesión, señala el límite septentrional de ésta. Desde la carretera hay un camino de coches que conduce a los cobertizos y, más abajo aún, a la casa. La pendiente del terreno hace que la porción media de la terraza (que bordea la fachada por el sur) domine por lo menos de dos metros el huerto. Alrededor de éste, y hasta los límites de la plantación, se extiende la masa verde de los platane- ros. Lo mismo hacia la derecha que hacia la izquierda, su excesiva proximidad, juntamente con la falta de elevación relativa del observador, impide distinguir claramente su disposición; hacia el fondo del valle, en cambio, basta una mirada para darse cuenta de que están plantados al trebolillo. En ciertas parcelas de repoblación muy recientes se incluyó fácil seguir la fuga regular de las cuatro direcciones entrecruzadas, según las cuales se alinean los troncos jóvenes. — ¡Un ciempiés! — dice con voz contenida, en medio del silencio que acaba de producirse. Franck levanta los ojos. Luego, orientándose en la dirección indicada por los de su vecina, inmóviles, vuelve la cabeza hacia el otro lado, a su derecha. Sobre la pintura clara del tabique, enfrente de A. . . ha aparecido una escutiguera de mediano tamaño (aproximadamente de la longitud de un dedo), perfectamente visible, a pesar de la suave iluminación. De momento permanece inmóvil, pero la orientación de su cuerpo indica un camino que corta el panel en diagonal: viene del zócalo, del lado del pasillo, y se dirige hacia el ángulo del techo.

Alrededor de éste, y hasta los límites de la plantación, se extiende la masa verde de los platane- ros. Lo mismo hacia la derecha que hacia la izquierda, su excesiva proximidad, juntamente con la falta de elevación relativa del observador, impide distinguir claramente su disposición; hacia el fondo del valle, en cambio, basta una mirada para darse cuenta de que están plantados al trebolillo. En ciertas parcelas de repoblación muy recientes se incluyó fácil seguir la fuga regular de las cuatro direcciones entrecruzadas, según las cuales se alinean los troncos jóvenes. — ¡Un ciempiés! — dice con voz contenida, en medio del silencio que acaba de producirse. Franck levanta los ojos. Luego, orientándose en la dirección indicada por los de su vecina, inmóviles, vuelve la cabeza hacia el otro lado, a su derecha. Sobre la pintura clara del tabique, enfrente de A. . . ha aparecido una escutiguera de mediano tamaño (aproximadamente de la longitud de un dedo), perfectamente visible, a pesar de la suave iluminación. De momento permanece inmóvil, pero la orientación de su cuerpo indica un camino que corta el panel en diagonal: viene del zócalo, del lado del pasillo, y se dirige hacia el ángulo del techo.

Alrededor de éste, y hasta los límites de la plantación, se extiende la masa verde de los platane- ros. Lo mismo hacia la derecha que hacia la izquierda, su excesiva proximidad, juntamente con la falta de elevación relativa del observador, impide distinguir claramente su disposición; hacia el fondo del valle, en cambio, basta una mirada para darse cuenta de que están plantados al trebolillo. En ciertas parcelas de repoblación muy recientes se incluyó fácil seguir la fuga regular de las cuatro direcciones entrecruzadas, según las cuales se alinean los troncos jóvenes. — ¡Un ciempiés! — dice con voz contenida, en medio del silencio que acaba de producirse. Franck levanta los ojos. Luego, orientándose en la dirección indicada por los de su vecina, inmóviles, vuelve la cabeza hacia el otro lado, a su derecha. Sobre la pintura clara del tabique, enfrente de A. . . ha aparecido una escutiguera de mediano tamaño (aproximadamente de la longitud de un dedo), perfectamente visible, a pesar de la suave iluminación. De momento permanece inmóvil, pero la orientación de su cuerpo indica un camino que corta el panel en diagonal: viene del zócalo, del lado del pasillo, y se dirige hacia el ángulo del techo.

Alrededor de éste, y hasta los límites de la plantación, se extiende la masa verde de los platane- ros. Lo mismo hacia la derecha que hacia la izquierda, su excesiva proximidad, juntamente con la falta de elevación relativa del observador, impide distinguir claramente su disposición; hacia el fondo del valle, en cambio, basta una mirada para darse cuenta de que están plantados al trebolillo. En ciertas parcelas de repoblación muy recientes se incluyó fácil seguir la fuga regular de las cuatro direcciones entrecruzadas, según las cuales se alinean los troncos jóvenes. — ¡Un ciempiés! — dice con voz contenida, en medio del silencio que acaba de producirse. Franck levanta los ojos. Luego, orientándose en la dirección indicada por los de su vecina, inmóviles, vuelve la cabeza hacia el otro lado, a su derecha. Sobre la pintura clara del tabique, enfrente de A. . . ha aparecido una escutiguera de mediano tamaño (aproximadamente de la longitud de un dedo), perfectamente visible, a pesar de la suave iluminación. De momento permanece inmóvil, pero la orientación de su cuerpo indica un camino que corta el panel en diagonal: viene del zócalo, del lado del pasillo, y se dirige hacia el ángulo del techo.

EN 1957 ALAIN ROBBE-GRILLET PUBLICO "LA CELOSIA"

EN 1972 VALCARCEL MEDINA LA HA LLEVADO AL CINE

ESTE ES EL CARTEL DEL FILM

Cartel de *La celosía*, de Isidoro Valcárcel Medina, 1972.

La carnavalización de la vanguardia

Tal vez la clave para abordar la peculiaridad de los Encuentros de Pamplona sea considerarlos como un fenómeno de carnavalización, en el sentido bajtiniano.

Aquello no solo fue una fiesta (o una pesadilla, según algunos) sino un inesperado ejercicio de travestismo (semántico), un imprevisto e imprevisible juego de máscaras y disfraces que rompió con la vida corriente y “normal” de la austera y enlutada cultura española del tardofranquismo. Un carnaval que incluye en la escena a todos los actores: a los que fueron y a los que no quisieron ir, y a los que, yendo, estaban a favor o en contra; incluso a los que no estaban invitados a la fiesta pero participaron en ella, como la extrema derecha, los etarras, la Iglesia vasca, el PCE, los censores...

Por ello, posiblemente, resulta tan difícil categorizar estos Encuentros: porque fue una anormalidad que se produjo en un país que ya era de por sí una anormalidad en Europa. De aquí su carácter inevitablemente ambivalente y la enorme dificultad de valorarlo históricamente, de contar su historia. Lo que puede explicar, en parte, la razón por la cual no figura en la historia “normal” de nuestro arte reciente.

Podría decirse que aquello fue la mascarada colectiva, explosiva y festiva con la que se recibió en nuestro país el arte de las últimas vanguardias, un arte que aquí era “otro” y que se sustraía a la polaridad ideológica “normal” de *franquistas* —los tradicionalistas que se erigían en voz del pueblo originario— y *antifranquistas* —los progresistas que se erigían en voz del pueblo como clase o sujeto social—. Ya sabemos lo que una mascarada tiene de liberador, pero también lo peligroso que resulta el enmascaramiento de las identidades o de los valores.

Con los Encuentros de Pamplona ocurre como con los carnavales: se pueden interpretar como un ejercicio de liberación, una expresión de la cultura no oficial, un ataque contra la jerarquía de valores, una reivindicación del cuerpo, etc.; o bien como una reproducción invertida de lo oficial que actúa como válvula de escape y que, en última instancia, sirve para consolidar la jerarquía de valores vigente. Este es el carácter esencialmente ambivalente del carnaval, y creo que es también el único modo de interpretar aquella equívoca fiesta de Pamplona.

En España, en torno a los setenta, se da por primera vez una relativa normalización de la vanguardia: empieza a ser tomada “en serio” en el exterior, se producen una relativa normalización del mercado (el 1971 y el 1972 son los años del *boom* galerístico, surgen nuevas revistas de arte, etc.) y una relativa normalización cultural (la vía del aperturismo se había consolidado, con todas sus contradicciones). En ese preciso momento, y de manera inesperada, una familia de empresarios promueve una gran fiesta de las últimas vanguardias, del arte *intermedia*, o “entremedios”, que inevitablemente se ve desbordada por pulsiones y fuerzas silenciadas que no tenían cauce de expresión en aquel débilmente “normalizado” final de la dictadura.

Lo fascinante de aquella fiesta cosmopolita y multitudinaria es que ilumina ese lado oscuro de nuestro arte y de nuestra historia cultural. Allí todo el mundo se retrató, tanto los que quisieron hacerlo como los que no, tanto los presentes como los ausentes. Pero lo que resulta más interesante de este retrato colectivo no son tanto los motivos que cada cual aducía como lo que se deduce tras las

poses y los gestos de comodidad o incomodidad de cada cual. Había muchos temores, muchas Verdades en mayúsculas en juego: Dios, Patria, Revolución, Compromiso Ideológico, Escuela Vasca, Orden Social, Vanguardia... Mucha tensión y riesgo, y también mucha necesidad de aliviarla, de explotar.

Cuando hablo de temores no me refiero sólo a la represión policial y a la censura, que por supuesto estaban presentes, sino a un estado confuso de temor y de recelo colectivo, "por lo que pudiera pasar"; "por lo que pudieran decir"... Allí cada cual tenía sus propios miedos y es posible que los más profundos no fueran, precisamente, los más obvios y verbalizables. Así, por ejemplo, es evidente que la izquierda partidista sentía un temor ideológico a que se diera en el exterior una imagen "normalizada" de la "anormalidad" española. Pero es muy posible, también, que algo temiera Oteiza para rechazar la invitación de sus principales mecenas (máxime cuando el año anterior había participado en la polémica *Exposición de arte vasco* de Baracaldo, y quien se había ausentado entonces había sido Chillida). También se temerían algo algunos representantes de la *inteligencia* en Cataluña, como para decidir boicotear los Encuentros y disponerse a preparar un evento semejante en tierras catalanas. Algo se temería también el PCE, todavía en la clandestinidad, como para adoptar una posición beligerante hacia determinadas manifestaciones o eventos artísticos que cabría interpretar como cercanos o simpatizantes de la izquierda radical. Algo se temían los propios organizadores como para tener un trato diferenciador con el arte vasco y para optar por hacer una exposición con representación proporcional, escrupulosamente estadística, por cada una de las provincias. Algo se temían los propios artistas vascos como para emitir comunicados colectivos previos de rechazo a la organización y a los experimentos elitistas y antipopulares de cierta vanguardia. Algo, por último, se debía temer el Obispo de Pamplona como para criticar desde el púlpito la bondad moral de aquella fiesta...

Resumiendo, creo que esa red compleja de temores subterráneos y ocultos que en la época solían verbalizarse en clave ideológica, y esa necesidad de reventar y explotar (de hacer lo que te pide el cuerpo), es la que marca la diferencia de un festival de arte internacional como el de Pamplona, a su manera, tan *hispano*. En este sentido el "reventón" de la cúpula de Prada es una buena metáfora, casi una sinécdoque, de lo ocurrido. Aquello celebraba la estética de lo efímero, de lo público y procesual. Era una estructura abierta que iba a ser finalmente destruida, pero reventó antes de tiempo, rasgada por sus propias contradicciones internas, por su propia entropía. Fueron las asambleas espontáneas —la tensión ideológica interior— las que produjeron el "reventón" desde dentro.

Todo estaba sometido a ese aire cargado de electricidad que podía interrumpir el proceso en cualquier momento. También los signos, las obras, las acciones, quedaban a merced de esas corrientes eléctricas. Nada tenía un significado preciso, nada era lo que parecía o lo que debería ser. Allí todo estaba en danza, cada cual entendía lo que veía a su manera. No hubo en su momento un mínimo "acuerdo" sobre lo que estaba pasando. Resulta significativa la dificultad de los participantes para *recordar* lo que pasó, incluida su propia participación; todo el mundo insiste en que aquello fue muy caótico y confuso... Suele ocurrir cuando hay demasiadas pulsiones en juego.

APERTURA OFICIAL DE LOS ENCUENTROS

[-] "El arte es un portentoso denominador común de reunión y fraternidad" (Sr. Rouzaut)

Ayer, a las cuatro y media de la tarde, se celebró en el frontón Labrit la apertura oficial de los Encuentros de Arte 1972.

Luis de Pablo, compositor y director de ALEA, explicó en breves palabras el significado de los Encuentros y la razón de que todavía no hubieran llegado los programas de mano, a mitad de camino entre Madrid y Pamplona.

D. Javier Rouzaut, alcalde accidental, leyó el saludo oficial de la Ciudad a los asistentes a los Encuentros.

Representa para mí una íntima satisfacción el dirigir, como Alcalde de Pamplona, unas breves palabras de salutación y bienvenida a todos los organizadores y participantes en estos Encuentros Internacionales de Arte 1972 que han elegido a nuestra Ciudad como sede de sus polifacéticas muestras y actuaciones artísticas y culturales. Y es también un honor para Pamplona, nuestra Ciudad y la vuestra durante una semana, que confío en que os sea grata, el haber sido elegida la primera entre todas las capitales españolas para la celebración de esta manifestación artística excepcional sin precedentes en nuestro país e incluso en Europa, que habrá de convertirse a Pamplona, por unos días, en punto de cita de relevantes personalidades de todo el mundo en tan diversos campos artísticos y culturales.

En verdad que la Ciudad, hoy intragada y curiosa en torno al acontecimiento, ha sabido responder al estímulo poniendo a disposición de los Encuentros, y percatada

de toda su transcendental importancia, no sólo sus museos y salas de espectáculos de Arte y Cultura, sino también entrañables parcelas de su propia área urbana en donde tendrán lugar distintas manifestaciones al aire libre, desde el intracéntrico Paseo de Sarasate —de nombre ciertamente adecuado al imponente despliegue musical que se nos depara— hasta los vetustos rincones del Redín y la Ciudadela, en las viejas murallas, en radical contraste arquitectónico con lo insólito de esa Cúpula Neumática de 15 mil m². capaz de albergar casi a uno de los barrios de nuestra vieja Ciudad medieval.

No es esta ocasión para extenderme más sobre las características de estos Encuentros, cuyo desarrollo, pronto vamos a poder contemplar y escuchar en una simultaneidad audio-visual. Pero sí creo que es momento de hacer constar la satisfacción que produce el ver cómo, en estos tiempos antinómicos y desconcertantes, cuando a las bienintencionadas tendencias niveladoras, comunitarias y fraternales se oponen con tanta frecuencia! sus contrarias de escisión, ruptura y enfrentamiento, por encima de todas las diferencias de raza y de lengua, de nacionalidad, de religión y de cualquier otro matiz disgregatorio, sea el Arte —y así se demuestra en estos Encuentros— un portentoso común denominador capaz de conseguir lo que ningún estadista del mundo jamás logró, de reunir y hermanar hoy en Pamplona a todos quienes, venidos de tan varios y dife-

rentes países, son desde este momento, fraternamente unidos, nuestros mejores huéspedes.

Cabría quizá señalar también, como de marcado interés local, la oportunidad de que esta semana multi-artística, con su amplia gama de manifestaciones plásticas, literarias y musicales, esta semana que alcanza, indudablemente, el más alto nivel cultural, sirva en cierto modo de contrapunto a esa otra semana pamplonesa y que se nos aproxima: la semana festiva y tumultuosa, taurina y gastronómica de «los sanfermines». Y si hasta la fecha era conocida Pamplona ya en el mundo entero —y no creo que resulte jactancia el afirmarlo— por sus Fiestas de San Fermín, bien sería (y esperamos que bien sea) que, a partir de esta su primera edición de 1972, magníficamente organizada por el Grupo ALEA de Madrid, Pamplona cobrase nueva fama como centro de una prestigiosa Bienal de Encuentros de Arte Contemporáneo a celebrar en la vieja capital del viejo Reino de Navarra.

Bienal que, sin duda, hubiera colmado los anhelos que por la Música, el Arte y la Cultura de Navarra y en Navarra sentía aquel pamplonés de pro que fue don Félix Huarte, a quien justo es recordar en esta circunstancia, como justo es agradecer a su recuerdo el generoso apoyo prestado a una tan destacada actividad espiritual que de tal modo honra a su pueblo. Igual que honra a su Alcalde, en mi persona, el saludar de nuevo

y reiterar, finalmente, la bienvenida a todos ustedes, «encuentristas» nacionales y extranjeros, representantes, «por libre» de las modernas escuelas, tendencias e inquietudes de la hora actual —dinámicas, audaces, hasta agresivas, porque así han de ser—, que han querido hacer de Pamplona, paradójicamente ciudad vieja y moderna a la vez, el lúcido escaparate de su mejor lograda realizaciones.

Bienvenidos, pues, todos, de todo corazón, a Pamplona que hoy viene a ser en cierto modo y gracias a ustedes, un poco y por unos días, como la capital mundial del Arte contemporáneo. Enhorabuena anticipada también a todos, a ustedes y a nosotros, por el éxito augurable a estos Encuentros 1972 que a partir de ahora quedan oficialmente abiertos. Que, como decía al principio, les sea grata esta semana pamplonesa impregnada y rebosante de Música y de Arte. Y que, con todas las ayudas y entusiasmos que sean necesarios, llegue a ser una realidad patente, firme y arraigada, la consecución, mejor dicho, la continuidad, de la que ya me atrevo a llamar Bienal de Pamplona Encuentro de Arte Contemporáneo.

Finalmente, el Ayuntamiento ofreció dos partidos de pelota, a pala corta y mano por parejas, como espectáculo y deporte desconocido para buena parte de los forasteros venidos a los Encuentros de Arte.

Ahora bien, sin duda allí hubo fiesta y celebración del espacio público por cuenta del arte, posiblemente como nunca más la habido en nuestro país. Han cambiado demasiadas cosas desde entonces.

Los Encuentros comparten con el carnaval tanto su espíritu festivo como su espacio simbólico, la plaza pública; pero comparten sobre todo su dislocación topográfica, la inversión y el juego de máscaras y de valores. Como en el carnaval, nada ni nadie estaba en su sitio, aquello fue un auténtico “mundo al revés”. Podría decirse que España era “otra” en Europa y el País Vasco “otro” en España, y que justamente allí era donde se iba a celebrar la fiesta de un arte que era “otro” con respecto al español.

El problema, para nosotros, es: ¿cómo *identificar* lo ocurrido en esta singular verbena de alteridades?

1. En la cultura española. La escena cultural española no tenía tablas para ese tipo de arte. Aquí no había una tradición de modernidad, ni había público, mercado, artistas, entendidos o circuitos institucionales. Es cierto que había antecedentes de estas tendencias en España, pero nunca se habían mostrado públicamente a esa escala, ni de hecho había ninguna necesidad colectiva de que se hiciera. Aunque hubiera individuos informados, no existía un entramado social receptivo a este tipo de prácticas, de modo que era lógico que allí unos se divirtieran, otros se aburrieran... pero nadie, o muy pocos, “entendieran lo que estaba pasando”.

Los Encuentros fueron una excentricidad en aquella España. Estaban fuera de lugar, lo que explica, en buena parte, el malestar social (la gente de orden de Pamplona), artístico (tradicionalistas y vanguardia establecida) y político (derecha e izquierda) que despertó.



Luis de Pablo y Luis Cuadrado rodando una película durante los Encuentros, 1972.

2. En la naturaleza del evento. Esta anomalía fue posible debido exclusivamente a la voluntad individual de unos mecenas que, obviamente, no querían montar un baile de máscaras, sino un “festival de arte contemporáneo internacional”. Ello supone, a su vez, una inversión con respecto a otro tipo de festivales similares. Tenía un carácter privado, pero precisamente por ello pudo ser también una auténtica fiesta pública al mantener una actitud aristocrática —de algún modo muy *hispana*— de menosprecio por el mercado y la institución del arte (esto es, por los intereses privados): allí todo estaba pagado, todos los participantes cobraron lo mismo, fue organizado por artistas, solo se invitó a artistas e intelectuales y para el público era todo gratis.

En aquella España, insisto, nadie sentía la necesidad colectiva de que algo así se celebrara: la *oficialidad* y el entramado institucional lo permitieron con mucho recelo (los Encuentros estuvieron a punto de suspenderse); la *vanguardia* patria, con excepción de la música, ni se reconoció en aquello, ni participó (el caso vasco es también la excepción); y la *inteligencia* patria lo valoró, en general, como políticamente contraproducente.

Lo más significativo es que tanto unos como otros estarían de acuerdo en interpretarlo literalmente como “una mascarada fuera de lugar en aquella España”. Dominaba el tono severo y la idea de que la cosa no estaba para bromas... Ni para los partidarios del régimen ni para sus opositores.

3. En lo ocurrido. Durante su desarrollo se invierten los centros de atención y el rol de los protagonistas. Lo normal hubiera sido que los artistas y las obras fueran los protagonistas, y esa debía ser la esperanza de los organizadores, pero desde el principio se produce un desbordamiento pulsional de los centros de atención:

- El arte público compite con desventaja en la calle con la situación pública, con las bombas y el vandalismo ciudadano. Un caso ejemplar entre otros muchos: Muro acude con una obra pública que consistía en pegar por las paredes de los portales y por las calles unos pequeños objetos que parecían bombas. Cuando la gente se acercaba, podía comprobar que aquellos objetos tenían una nota en la que se explicaba que aquello era arte, etc. Ahora bien, ¿cuál podía ser la interpretación del “signo” bomba en Pamplona en 1972 y, sobre todo, qué podía hacer allí ese “signo” artístico en competencia con los bombazos-signo de ETA? O, dicho de otro modo, ¿cómo podían tomarse en serio —como arte moderno y serio— las “bombas” de Muro frente a la imponente y ensordecedora seriedad de las bombas etarras?

- En buena medida los entendidos, según se deduce por la prensa, no acababan de entender, y en cambio un público de “jóvenes” y “pamplónicas”, que en principio no debía entender, acabó tomando el protagonismo. Dos ejemplos: uno, la destrucción catártica y “participativa” de los muñecos del Equipo Crónica; otro, la jarana y el baile colectivo con que se recibió la muy poco carnal pieza minimalista de Reich. ¿En qué otro lugar habría podido ocurrir algo semejante? Y ¿qué mejor reacción que meter el cuerpo festivo en una meditativa pieza minimalista, y convertir un concierto de música “mental” en una inesperada verbena?

- El caso vasco: ausencia de Oteiza, polémica de Chillida por plagio y retirada de la obra de Blanco y otros por una acusación de censura. El asunto es com-

plejo y precisa de un estudio específico, pero creo que lo ocurrido se puede interpretar como un cruce pulsional sometido a dos grandes polos de presión: de un lado, la ansiedad por la Escuela Vasca, y de otro, una fuerte y muy particular tensión ideológica. En el año anterior, como ya he comentado, había sido Chillida quien se había negado a participar en una exposición de arte vasco en la que sí figuraba Oteiza.

- Los coloquios se ven desbordados por asambleas reivindicativas de carácter político organizadas por los propios participantes y por el público. Visto con distancia, parece que había también cierta verbena ideológica; no está claro quién estaba a favor y quién en contra, ni a favor o en contra de qué estaban. Hubo, eso sí, mucha tensión y algunos altercados. En perspectiva, no resulta fácil comprender cómo los mismos artistas que hoy recuerdan con júbilo y alborozo aquella fiesta y a sus promotores figuran también entre los que en la época firmaron comunicados en prensa muy duros contra la organización. De hecho, algunos ni siquiera recuerdan si firmaron o no, y no saben explicar muy bien por qué lo hicieron. Eran, dicen, cosas de la época...

4. En la recepción.

- **Por una inversión ideológica.** Lo normal, en la interpretación histórica de la vanguardia posterior a la Segunda Guerra Mundial, es vincularla con la izquierda política. Pero aquí la vieja izquierda observaba con severa hosquedad las nuevas manifestaciones de la vanguardia, considerándolas "elitismo pequeñoburgués". La izquierda en la clandestinidad estaba aglutinada, formalizada, en torno al Partido, el PCE. Y para el Partido aquello no era una fiesta del pueblo, sino del capital (y así se afirma en prensa). Sin embargo, la mayor parte de los participantes y del público que acudió a ella se identificaba o simpatizaba con las posiciones de la izquierda radical (contracultura, Mayo del 68, movimiento estudiantil).

De nuevo, nos encontramos aquí con una inversión y con "otra" izquierda todavía sin nombre y sin cara en España. De algún modo, en aquella fiesta también se estaba celebrando la existencia de esa nueva izquierda cultural, hasta entonces invisible, que ya no se identifica con la formalidad del Partido.

Dos ejemplos muy obvios de este juego de máscaras ideológicas: en aquella fiesta de "la oligarquía capitalista y burguesa" figuraba el CAYC con una exposición colectiva y ampliamente representativa del conceptualismo más radicalizado ideológicamente (junto con el catalán, poco después), y allí se distribuyó gratuitamente la primera edición española de una parte de la *Sociedad del espectáculo* de Guy Debord.

- **Por una inversión estética.** Es evidente que allí se le dio protagonismo a ese arte "entremedios" que no tenía lugar en nuestro país, que era "otro", lo que supuso, en buena medida, una inversión, una puesta al revés del arte español.

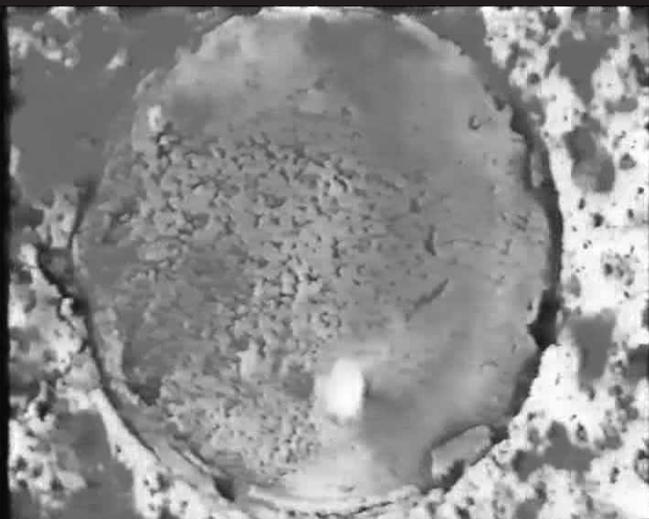
La repercusión exterior de la vanguardia española de los cincuenta es síntoma de cierta normalización. También lo es el que puedan empezar a apreciarse relevos generacionales. Frente a las tendencias expresionistas (ya fueran figurativas o abstractas) de los años cincuenta y la primera mitad de los sesenta, en la segunda mitad de esta década se reacciona con estilos menos expresivos e informales; es el caso de realismo social o del pop político, de la ecléctica nueva generación madrileña o de las diversas tendencias de arte concreto y tecnológico.



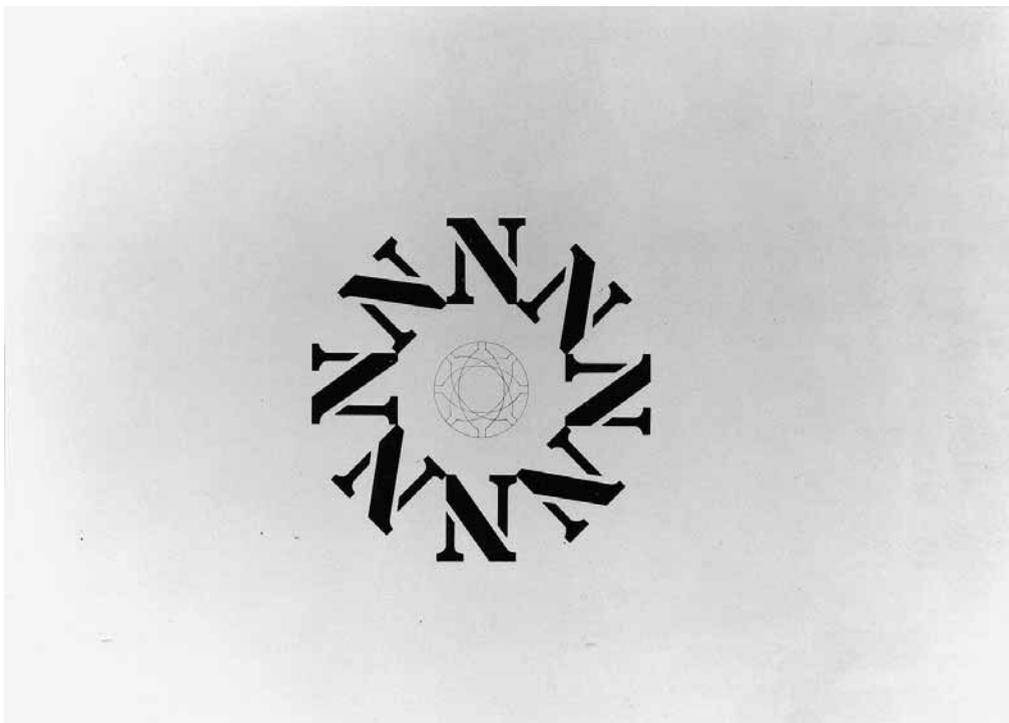
Juan Antonio Aguirre, *Ché, ché, ché*, 1970 (fotograma).



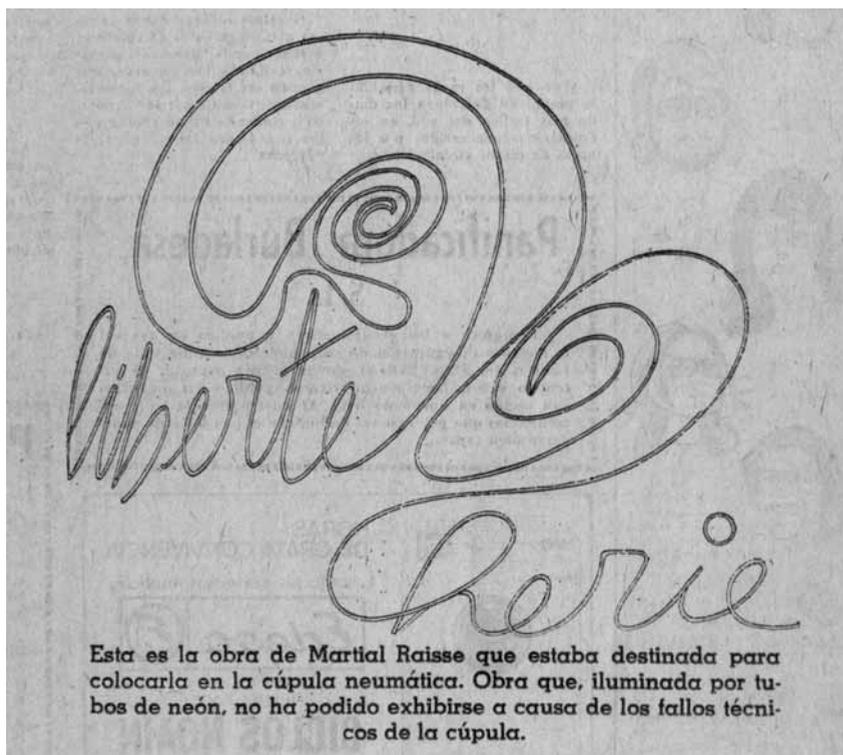
Reportaje de Juan Antonio Aguirre sobre los Encuentros (fotograma), 1972.



José Antonio Sistiaga, *Ere, Erea* (fotograma), 1968-1970.



Richard Kostelanetz, *NO*, obra expuesta dentro de la cúpula, 1972.



Martial Raisse, *Liberté chérie*, 1972, realizada para la cúpula con luces de neón.

Lo destacable es que todos estos estilos, por muy diversas o irreconciliables que fueran las formas o los signos que manejaban, eran interpretados por sus contemporáneos, y de un modo evidente, en clave ideológica. Daba igual que se tratara de un signo gestual, de un icono mediático, de una figura social o de formas geométricas: todo se “veía” ideológicamente y debía buscar su legitimación colectiva, en primer término, en su valor ideológico: lo popular, el subjetivismo existencial, el contenido comprometido, la razón formal, etc.

De manera un tanto caricaturesca, las conclusiones se podrían plantear del siguiente modo:

En efecto, en Pamplona se vieron (y oyeron) las maneras y los modos de la última actualización del mito vanguardista, del arte “entremedios”; un tipo de arte que tuvo escaso protagonismo en nuestro país. Pero, más allá del problema de la información o de la familiaridad, ¿qué vio el público? (Y aquí, entre el público deben figurar también los entendidos.) Me temo que vio lo único que se podía ver en aquel lugar y en aquel momento: obras que se legitimaban en función de su *valor ideológico percibido*, más o menos, al albedrío de cada cual. Ello contribuye a multiplicar hasta el disparate y la astracanada, hasta lo grotesco (de lo que hay infinidad de ejemplos en los Encuentros), esa inagotable pluralidad y equivocidad de los signos que es propia y consustancial al arte de las vanguardias.

Así, unos podían interpretar a Cage como un *underground* antisistema y aceptar el juego disfrutando o aburriéndose estoicamente con sus gorgoritos, mientras otros, por el mismo motivo, pero a diferencia de los anteriores, podían considerarlo un payaso útil al sistema y rechazar el juego con santa indignación.

Lo que tanto a unos como a los otros les resultaba muy difícil era “oír” a Cage; quiero decir, “oírlo en su lugar”. Y creo que esto es generalizable a casi todo y a casi todos. De aquí que aquello solo pudiera acabar, para lo mejor y para lo peor, como acabó: como uno de los últimos y, posiblemente, el más notorio y manifiesto de los grandes carnavales de la vanguardia.

ENCUENTROS 1972 PAMPLONA
RENCONTRES 26 VI
MEETINGS 26 VI
TREFFEN 26 VI
INCONTRI 3 VII

	LUNES 26	MARTES 27	MIERCOLES 28
11 h	Comienzo del inflado de la "CUPULA NEUMÁTICA" de J. M. PRADA POOLE, 15.000 m ² de planta por 16 m. de altura, cubriendo una plaza de la ciudad.	Audición de cintas y proyección de diapos.	
12 h		Proyección en pantalla grande por circunferencia.	
13 h		Proyección de películas experimentales de GAREL, GELABERT, GODART, IONESCO, STAMPFLI, SUAREZ, VERTOFF, VIGORELLI, VANDERBEEK, etc., ..	
14 h			
15 h			
16 h	Apertura de los ENCUENTROS y bienvenida a los asistentes.	Coloquio	Coloquio
17 h		GEORGES MELIES, cine	ARAKAWA, cine <i>MAGELINE QINS</i>
18 h	Apertura de la muestra "ARTE VASCO ACTUAL".		
19 h	Apertura de la muestra "GENERACION AUTOMÁTICA DE FORMAS PLÁSTICAS Y SONORAS". Un ordenador y un terminal de rayos catódicos en la sala.	TXALAPARTA, música primitiva vasca.	JUAN HIDALGO, WALTER MARCHETTI, ESTHER FERRER, concierto ZAJ.
20 h	Inauguración de la exposición "ALGUNOS APORTES DE LA CRÍTICA AL ARTE EN LOS ÚLTIMOS AÑOS"		
21 h			
22 h	Obras al aire libre de: AGUNDEZ, ARAKAWA, ARIAS-MISSON, EQUIPO CRÓNICA, GARDY ARTIGAS, GIRALT, GUERRERO, FERNANDEZ MUÑOZ, LUGAN, LLIMOS, TOMAS MARCO, MIRO, RAISSE, VALCARCEL, etc. . .	LUC FERRARI y JEAN SERGE BRETON, obra audiovisual.	HOSEYN MALEK, música tradicional iraní.
23 h			
24 h			
1 h			

El programa de los Encuentros, tal como se publicó en el catálogo (*Encuentros 1972 Pamplona*. Pamplona: ALEA, 1972).

JUEVES 29	VIERNES 30	SABADO 1	DOMINGO 2	LUNES 3
<p>positivas del Arte de los últimos años.</p> <p>cruento cerrado de televisión y audición de cintas de las obras plásticas y sonoras generadas por el ordenador.</p> <p>les de: BAKER, BRUGERE, BOLTANSKI, BUÑUEL, CHOPIN-BURROUGHS, CLAIR, FASSENDER, GANCE, MONESCO, LEGER, MAN RAY, MEKAS, MONORY, NYST, PICABIA, RICHTER, RUIZ-BALERDI, SISTIAGA, TIGÓ, VOSTELL, etc... CAZES, FLORI, HÖDICKÉ, LACOMBE, PATRIS, POMMEREULLE, PREVOST, SHARP, VALCARCEL,</p>				
Coloquio	Coloquio	Coloquio	Coloquio	Coloquio
JOSEF ANTON RIEDL, obra audiovisual automatizada.	MARTIAL RAYSSE, cine	MAURICIO KAGEL, cine		
Apertura de la "CUPULA NEUMÁTICA". Videotapes propuestas realizaciones, y montajes plásticos y sonoros de: ACONCI, ARNATT, BECKMANN, BREAKWELL, CELENDER, CHRISTO, DE MARIA, GERZ, KIRILI, KOSUTH, MUNTADAS, OPPENHEIM, ON KAWARA, SCHNEBEL, VACCARI, VALOCH, etc... FOX, ANJRE, BURM, BURWIN, GINZBURG, HEIZER, LE SAC, MORIS, OTTICA, WENDRO, etc.	ARIAS-MISSON, HENRI CHOPIN GOMEZ DE LIASO, poesía pública,		JOHN CAGE Y DAVID TUDOR, últimas obras.	SYLVANO BUSSOTTI, con el trio experimental Bussotti-hornungrocco.
LILY GREENHAM, poesía fonética.	GONZALO SUAREZ, obra plástico-sonora.	ORFEON PAMPLONES, música polifónica, obras de T. L. de VICTORIA.		
	ARRANZ-BRAVO y BARTOLOZZI, teatro.	STEVE REICH y LAURA DEAN música y danza.	LUIS DE PABLO y J. L. ALEXANCO, obra plástico-sonora.	
KATHAKALY de Kerala, teatro, música y danza tradicional del sur de la India	EDUARDO POLONIO y HORACIO VAGGIONE, música electrónica libre.		DIEGO EL DEL GASTOR, GRUPO GITANO DE MORON DE LA FRONTERA, Flamenco.	TRÂN VAN KHÊ, música tradicional vietnamita.

PATROCINADOS POR LA EXCMA. DIPUTACION FORAL DE NAVARRA
 EXCMO. AYUNTAMIENTO DE PAMPLONA

EL PROGRAMA Y LAS EXPOSICIONES DE LOS ENCUENTROS

Artistas que acudieron a Pamplona

La lista de participantes es de más de trescientos. Aquí solo indicamos los nombres de aquellos artistas que tenemos constancia de que estuvieron personalmente en Pamplona.

ARTISTAS PARTICIPANTES

(La lista varía según las fuentes, la que sigue ha sido elaborada a partir de las críticas de prensa): Juan José Aquerreta; Arri; Balerdi; Isabel Baquedano; Néstor Basterrechea; Bonifacio; Ramón Carrera; Eduardo Chillida; Gonzalo Chillida; Luis García Núñez, "Lugán"; Agus-

tín Ibarrola; Iñurrieta; Mari Paz Jiménez; Vicente Larrea; Remigio Mendiburu; Mieig; Mirantes; Javier Morrás; Ortiz de Elguea; Pedro Osés; Joaquín Resano; Mariano Royo; Rafael Ruiz Balerdi; Pedro Salaverri; Sistiaga; Zumeta.

OTROS ARTISTAS:

Javier Aguirre; Carlos Alcolea; José Luis Alexanco; Shusaku Arakawa; Jordi Benito; Nacho Criado; Equipo Crónica; Esther Ferrer; Xavier Franquesa; Joan Gardy Artigas; Madelaine Gins; Llimós; Antoni Muntadas; Fernández Muro; Denis Oppenheim; Martial Raysse; Salvador Saura; Francesc Torres; Isidoro Valcárcel Medina.

POESÍA:

Alain Arias Misson; Carlos Ginzburg; Jorge Glusberg; Ignacio Gomez de Liaño; Lily Greenham; Kriwet; Fernando Huici; Javier Ruiz.

ARQUITECTURA:

José Miguel Prada Poole.

DANZA:

Laura Dean y su grupo; Merce Cunningham (solo como espectador).

TEATRO:

Ludwig Flaszen; Kathakali de Kerala.

MÚSICA:

Agúndez; José y Jesús Artza; J. S. Breton; Silvano Bussotti; John Cage; Luis de Pablo; Diego el del Gaster; Luc Ferrari; Grocco; Juan Hidalgo; Hornung; Kathakali de Kerala; Hoseyn Malek; Tomás Marco; Walter Marchetti; Carmelo Llorente (Orfeón Pamplonés); Eduardo Polonio; Steve Reich; Josef Anton Riedl; Tran van Khe; David Tudor; Horacio Vaggione.

ESPECTADORES:

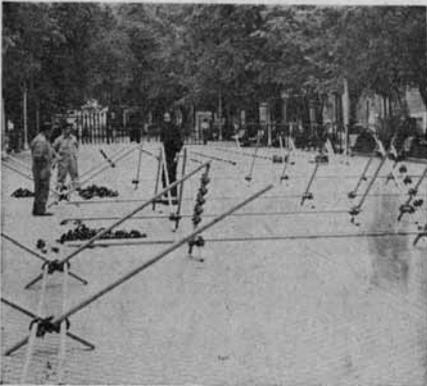
Juan Antonio Aguirre; Castilla del Pino; Luis Gordillo; Armando Montesinos; Simón Marchán; Tomás Llorens.

ESTARAN EN PAMPLONA

PINTORES Y ESCULTORES VASCOS
Decimos que los "Encuentros" son relación. Nuestra ciudad acogerá esta semana, entre otros, a los siguientes artistas:

ARTISTAS PLASTICOS

Shusaku Arakawa
Denis Oppenheim
Martial Raysse
Nacho Criado
Luis Muro
Antonio Muntadas
Camps i Mundó
Salvador Saura
Xavier Franquesa
José Luis Alexanco
Equipo Crónica
Joan Gardy Artigas
Lugán
Isidoro Valcárcel Medina
Robert Llimós
Eduardo Arranz Bravo
Rafael Bartolozzi
Juan Giralt.



POETAS EXPERIMENTALES

Arri
Zumeta
Javier Morrás
Pedro Osés
Eduardo Chillida
Gonzalo Chillida
Sistiaga
Isabel Baquedano
Rafael Ruiz Balerdi
Néstor Basterrechea
Agustín Ibarrola
Mari Paz Jiménez
Vicente Larrea
Remigio Mendiburu
Mieig
Mirantes
Ortiz de Elguea
Ramón Carrera

Alain Arias Misson
Ignacio Gómez de Liaño
Hermínio Molero
Kriwet
Lily Greenham

ARQUITECTOS

José Miguel Prada Poole

MUSICOS

John Cage
David Tudor
Steve Reich
Laura Dean

Silvano Bussotti
Hornung
Grocco
Luc Ferrari - J. S. Breton
Hoseyn Malek
Tran Van Khe
Eduardo Polonio
Horacio Vaggione
Luis de Pablo
Kathakali de Kerala
Diego el del Gaster
Txalaparta - hermanos Arza
Josef Anton Riedl
Orfeón Pamplonés (Carmelo Llorente)
Grupo ZAJ (Hidalgo - Marchetti - Ferrer)
Agúndez
Tomás Marco

Anuncio de los artistas que, se pensaba, irían a los Encuentros.

Diario de Navarra, 23 de junio de 1972.

PROGRAMA**26 junio – 3 julio 1972**

(El programa sufrió diversos cambios. Lo que sigue es lo que tenemos constancia de que ocurrió.)

LUNES, 26 DE JUNIO

16.00 h, Frontón Labrit: apertura (el acto finaliza con dos partidos de pelota vasca). La inauguración oficial contó con la participación de John Cage. Durante la inauguración, en el Paseo de Valencia algunos pintores realizan cuadros ante el público.

18.00 h, Museo de Navarra: inauguración de la exposición *Arte vasco actual*, comisariada por Santiago Amón.

19.00 h, Hotel Tres Reyes, Sala Akelarre: inauguración de la exposición *Generación automática de formas plásticas y sonoras* (obras producidas en vivo por ordenadores), comisariada por Mario Barberá: Alexanco, Baher, Berni, G. Delgado, Gómez Peralles, Hiller, Rombers, Tamburini, Xenakis, Iturralde, etc.

Caja de Ahorros Municipal: inauguración de la exposición *Algunos aportes de la crítica al arte en los últimos años*.

21.00 h, Paseo de Sarasate: obras al aire libre:

- Luis Lugán, *Comunicación humana. Teléfonos aleatorios*. Instalación con teléfonos y cabinas; los teléfonos estaban situados sobre postes y árboles. 100 teléfonos: 40 intercomunicados (con conexiones aleatorias), 20 intercomunicados (con conexiones temporizadas), 20 para mensajes, 20 para música. 10 cabinas: 5 conectadas en directo con los distintos actos, 5 conectadas con bares, casas de alterne, colegios y talleres.

- Valcárcel Medina, *Estructuras tubulares*. Instalación de 100 metros de longitud con tubos de andamiaje amarillo y negro. Los andamiajes creaban cuatro ambientes alusivos a las posturas

corporales: pasear, estar de pie, estar sentado, estar tumbado.

- *Corredores*, de Robert Llimós: acción pública en la que tres corredores, marchando en fila india, vestidos con telas blancas marcadas por líneas de color, recorrerían aleatoriamente la ciudad y los lugares donde se realizaban los distintos actos.

- Acción *Caminando*, de Carlos Ginzburg, que consistía en que el artista se paseaba con el cartel "Estoy señalizando la ciudad" y repartía octavillas. Ginzburg estaba vinculado al Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires, grupo que trajo la primera edición en español de un fragmento de *La sociedad del espectáculo*, de Guy Debord, que se editó en los Encuentros.

- Octavillas de Arakawa y Gins: ambos artistas repartían sus cartulinas con la frase impresa "*rafonc debería ser opiscas / tambien opiscas debería ser rafonc*" (Franco debería ser Picasso) en tres idiomas.

- Jordi Benito presentó el proyecto público *24.000.000 Tm. de hulla 3 VII repartidos por Pamplona*, irrealizado por su coste, que consistía en situar montañas de carbón en las calles.

MARTES, 27 DE JUNIO

11.00 h, cines Avenida: audición de cintas y proyección de diapositivas de arte contemporáneo; circuito cerrado de televisión; películas experimentales.

11.00 h, Príncipe de Viana: *Le Retour a la raison, Etoile de mer, Le Mystere du Chateau de Dé*, de Man Ray; *Un perro andaluz*, de Buñuel y Dalí.

16.00 h, Caja de Ahorros de Navarra: coloquio y audición de Lejaren Hiller.

17.00 h, cine Carlos III: *For example*, de Arakawa y Madelaine Gins.

19.00 h, Museo de Navarra: concierto de txalaparta, José y Jesús Artza.

22.00 h, Frontón Labrit: *Allo, ici la terre*, de Ferrari y Breton (el Equipo Crónica coloca sus muñecos sentados entre el público).

MIÉRCOLES, 28 DE JUNIO

11.00 h, cine Príncipe de Viana: Dziga-Vertov; *Tout les garçons s'appellent Patrick*, de Godard.

16.00 h, Caja de Ahorros de Navarra: coloquio.

17.00 h, cine Príncipe de Viana: ciclo Méliès. Se citan *Le voyage dans la lune* (1902); *Le mélomano* (1903); *Le royaume des fées* (1903); *Le voyage à travers l'impossible* (1904) y *Le quatres cents farces du diable* (1906), y también la película de George Franje sobre Méliès (1954).

19.00 h, Teatro Goyarre: concierto *Zaj*, Juan Hidalgo: "Doce preguntas a Juan Hidalgo", Walter Marchetti: "Definición ZAJ", Esther Ferrer.

22.00 h, Frontón Labrit: concierto *Hossein Malek* (música tradicional iraní). Instrumentación: santur, kamancheh, violín y zarb. La interpretación tuvo dos partes: la primera dedicada al sistema *dast-gahé-ségah*, y la segunda al *afshari*.

JUEVES, 29 DE JUNIO

11.00 h, cine Avenida: audiciones y diapositivas de arte contemporáneo.

11.00 h, cine Príncipe de Viana: películas experimentales: *Sheet*, de Ian Breakwell; *Firebird*, de Peter Stampfli; *Tataruga, Concierto*, de Hodicke; Vostell; J. L. Nyst; *Merci a Thérèse*, de Alias.

16.00 h, Caja de Ahorros de Navarra: coloquio con Jorge Glusberg: "Hacia un perfil del arte latinoamericano."

17.00 h, Sala de Armas de la Ciudadela: obra audiovisual automatizada de Josef A. Riedl.

18.00 h, cúpula neumática: vídeos, obras plásticas y musicales: Acconci, Arnati, Beckmann, Breakwell, Celender, Christo, De

Maria, Gerz, Kirili, Kosuth, Muntadas, Oppenheim, On Kawara, Achneber, Vaccari, Valoch, etc. También se exponen obras en papel traídas desde el CAYAC (Buenos Aires), que se integran dentro de la exposición de conceptuales.

21.00 h, cúpula neumática: Lily Greenham.

22.00 h, Gimnasio Anaitasuna: concierto de música electrónica libre, Eduardo Polonio y Horacio Vaggione (a las 23 h por cambio de programación). Se interpretó *It*.

Viernes, 30 de junio

11.00 h, cine Avenida: audiciones y diapositivas de arte contemporáneo.

11.00 h, cine Príncipe de Viana: ciclo de Dennis Oppenheim: *Rocked Stomach* (1970), *Fusion, Tooth & Nail* (1971), *Back Track 1969*, *Extended Armor* (1970), *Gingerbread Man* (1970), *Nail Sharpening* (1970), *Towards Becoming a Devil* (1970), de Oppenheim; *La celosía*, de Valcárcel Medina.

16.00 h, Caja de Ahorros de Navarra: coloquio: Luc Ferrari y Jean Serge Breton.

17.00 h, cine Carlos III: películas de Martial Raysse.

19.00 h, frente al monumento a Hemingway: *Poesía pública*, Arias-Misson y Gómez de Liaño.

23.00 h, Gimnasio Anaitasuna: Kathakali de Kerala: teatro, música y danza tradicional del sur de la India que fusiona ritmo, mimo, danza y teatro. Destacan su vestuario y sus maquillajes espectaculares. El público de Pamplona pudo asistir a las largas horas de sesión de maquillaje que requieren estos actores.

Sábado, 1 de julio

11.00 h, cine Avenida: audiciones y diapositivas de arte contemporáneo.

11.00 h, cine Príncipe de Viana: ciclo Anticine, de Javier Aguirre: *Fluctuaciones entrópicas*, *Espectro*

¿Uts Cero, *Innerzeitigkeit*, *Múltiples número indeterminado*, *Impulsos ópticos en progresión geométrica*, *Che Che Che*; *Ana y Elera*, de Sistiaga; *El viaje*, de A. Celis.

16.00 h, Caja de Ahorros Provincial: coloquio de Bernard Venet. Suspendido.

17.00 h, cine Carlos III: *Hallelujah* (1967-1968); *Match* (1964) y *Ludwig van...* (1969), de Mauricio Kagel. Kagel no asistió a los Encuentros, pero envió estas películas, que son para dos violonchelos y un percusionista.

20.00 h, Catedral: Orfeón Pamplonés, obras de T. L. de Victoria

22.00 h, Gimnasio Anaitasuna: Steve Reich y Laura Dean. Se interpretó *Drumming* (1971).

Domingo, 2 de julio

11.00 h, cine Avenida: audición y diapositivas de arte contemporáneo.

11.00 h, cine Príncipe de Viana: cine de primitivos catalanes; Man Ray; Léger; Luis Buñuel; Bryere.

16.00 h, Sala de Armas de la Ciudadela: John Cage y David Tudor. Superposición de una versión de *62 Mesostics re*, *Merce Cunningham*, cantados por Cage, y *Untitled* (música electrónica), de David Tudor. Duración: 2h 6' sin interrupción.

22.00 h, Ciudadela: *Soledad interrumpida*, de Luis de Pablo y José Luis Alexanco.

23.00 h, Sala de Armas de la Ciudadela: Tran Van Khe, música tradicional vietnamita. Instrumentación: cítara de dieciséis cuerdas, laúd, viola de dos cuerdas, tambor y percusión.

Lunes, 3 de julio

11.00 h, cine Avenida: audición y diapositivas de arte contemporáneo.

11.00 h, cine Príncipe de Viana: se repiten los ciclos Méliès y de primitivos catalanes.

16.00 h, Caja de Ahorros de Navarra: coloquio con Ludwig

Flaszen, ayudante de dirección del Teatro de Laboratorio de Wrocław de Grotowsky: "El teatro de laboratorio."

18.00 h, Teatro Gayarre: *La raritá*, de Silvano Bussotti, con el trío Bussottihornungrocco. (Suspendido, según la organización, por razones técnicas.)

20.00 h, Polvorín de la Ciudadela: *Recuerdos del futuro*, Tomás Marco, Juan Giralt y Fernández Muro.

22.00 h, Ciudadela: *Soledad interrumpida*, de Luis de Pablo y José Luis Alexanco.

23.00 h, Sala de Armas de la Ciudadela: Diego el del Gaster y el grupo gitano de Morón de la Frontera.

ENCUENTROS 1972 PAMPLONA

26 VI

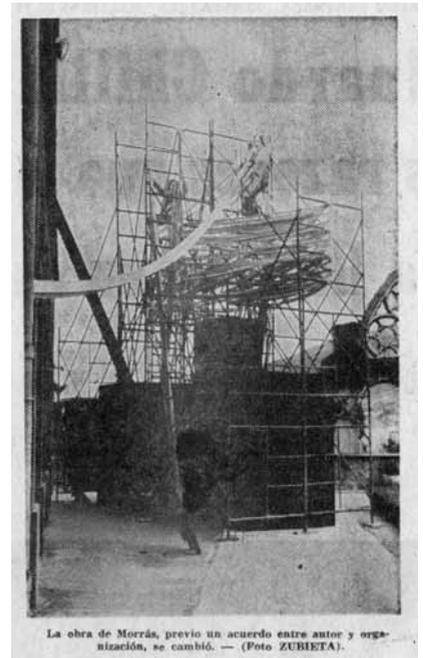
ARTE VASCO 3 VII MUSEO DE
ACTUAL NAVARRAEGUNGO NAFARROAKO
EUSKAL ARTEA 26 VI MUSEOAN

3 VII

TOPAKETAK 1972 IRUIÑEA

I.C.L. N.º 11.314 / 1975. GORDIA - DE ALBA

Cartel de la exposición.



Obra de Javier Morrás para la exposición *Arte vasco actual*. Según la prensa del momento, "la obra se cambió tras un acuerdo entre el artista y la organización" (*Diario de Navarra*, 30 de junio de 1972).



Obra que Agustín Ibarrola llevó a la exposición *Arte vasco actual*. La obra fue cubierta por el propio Ibarrola debido a la retirada de la obra de Dionisio Blanco.



Santiago Amón y Ramón Carrera en el recinto de la exposición.

En el Museo de Navarra

Se inauguró la exposición de "Arte Vasco Actual"

Presentan sus obras de pintura y escultura 21 autores vascos

Ayer, lunes, se inauguró la exposición de "Arte Vasco Actual" que se celebra dentro del programa de los "Encuentros". A pesar de la lluvia y de estar anunciada la apertura para las seis de la tarde, el numeroso público llenaba antes de la hora fijada el patio del Museo de Navarra, lugar en el que se celebra la exposición.

En la plaza en que se encuentra situado el Museo y antes de entrar, está expuesta una escultura de 8 metros de alto, en hierro y de doce toneladas de peso, obra del bilbaíno Larrea y propiedad, actualmente del Ayuntamiento de Baracaldé que la ha cedido para esta exposición. Una vez ya en el patio podemos contemplar otras dos obras de este mismo autor, muy fáciles de identificar entre sí.

Apoiado en una de las paredes del patio hay un gran friso en escayola en tojo, blanco y negro de Ibarrola que representa a unos trabajadores con sensación de movimiento y fuerza.

En el porche se encuentran las obras de Carrera y en la parte derecha dos

obras de Mendiburu realizadas con raíces de árbol que parecen haber salido de la tierra en ese mismo momento.

Nada más entrar en el recinto del patio llama la atención un hombre en una escalera que parece estar limpiando una de las columnas del porche. Es la primera parte de la obra "Crucifixión" de Jaime y Javier Morrás, realizada en grupo. Se compone de un andamio en forma de cruz en donde hay varias fotografías de los propios autores.

En el hall del edificio destaca un "totem" de Basterrechea, hecho con un Aquéllar colocado en posición vertical al que el autor ha añadido varias esculturas suyas en los huecos destinados al agua.

El público era muy variado. Junto a señoras muy arregladas se encontraban varios chicos con grandes mochilas a la espalda. La mayoría de los asistentes era de 25 años para abajo, aunque no faltaba el público mayor. Casi todos los expositores se encontraban presentes.

La pintura, dentro del edificio, ocupaba dos salas en el primero y segundo piso, así como las escaleras que los comunican.

La mayor parte de los pintores de Pamplona se encontraban en el segundo piso. La mayoría de las obras de esta sala pertenecen a la corriente figurista actual, en general tratada con colores pálidos. Obras de Isabel Baquedano, de Pedro Osés; una de las obras de este último hecha sobre

plancha está dividida en dos partes que se complementan entre sí. Blanco, Bonifacio, Arri, Balerdi presentan sus obras junto a Esliava con varias obras suyas en blanco y negro, y las obras de María Paz Jiménez que destacan por su sencillez y colorido.

Gonzalo y Eduardo Chillida presentan sus obras en ambas salas. Sistiaga, Zumeta, Mirantes, Mieg, Ortiz de Elguea y Mendiburu están también presentes.

Teléfonos, comunicación e información

Dentro de las actividades al aire libre de los Encuentros, se han instalado en el Paseo de Sarasate unos juegos de teléfonos, sobre idea de Luga. Los teléfonos estarán al servicio del público durante toda la semana y facilitarán toda la información requerida sobre el desarrollo de los encuentros. Igualmente estarán conectados con los diversos locales de exhibición cinematográfica, musical o plástica.

Al mismo tiempo, los teléfonos permiten hablar con cualquier persona, conocida o no, a través de un circuito cerrado. Es decir, entre los aparatos instalados en el Paseo de Sarasate se puede intentar una experiencia interesante de comunicación abierta.

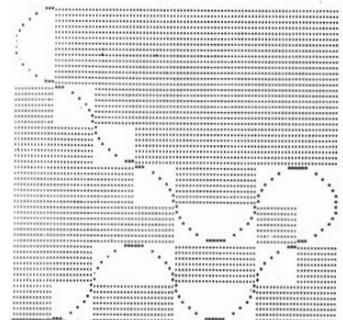
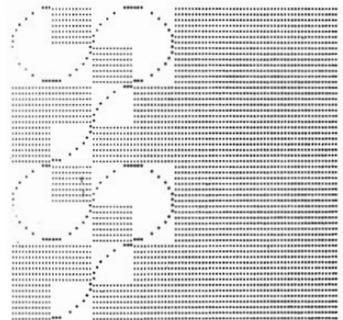
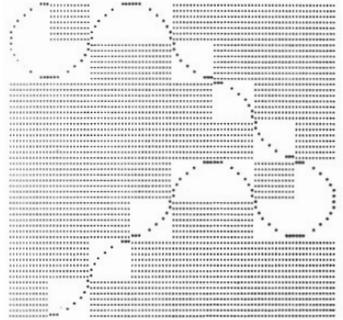
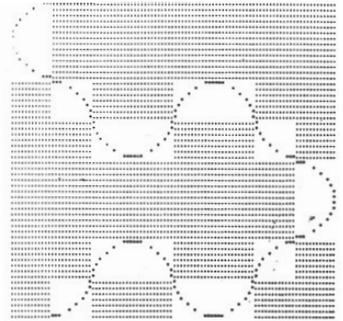
Luga, escultor, pintor y técnico de la Telefonía, ha realizado este proyecto con ayuda de esta última.

ENCUENTROS 1972 PAMPLONA

26 VI

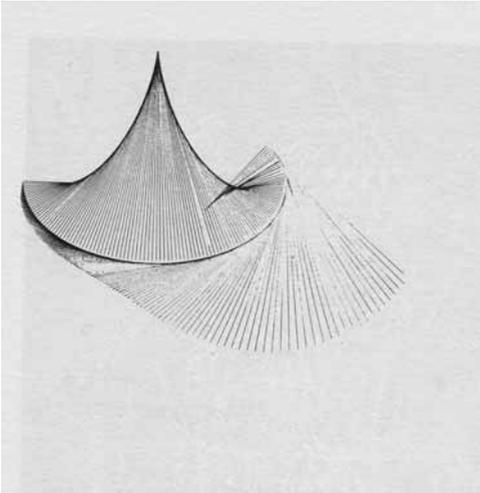
GENERACION 3 VII HOTEL
AUTOMATICA TRES REYES
DE FORMAS
PLASTICAS
Y SONORAS

ALEXANCO ARRECHEA
BAHER BARBADILLO
BECKMANN BENEDIT
BERNI BRIONES
CAGE CORDEIRO
DE DIOS DEIRA
G. DELGADO DEMARCO
DUJOVNY GARCIA
GOMEZ DE LIAÑO
GOMEZ PERALES
GONZALEZ
GUTIERREZ GUITIAN
HILLER ISAACSON
MAC ENTYRE MARIÑO
MESTRES QUADRENY
NOUGUES O'CONNOR
PASMAN POSESELLO
ROBIROSA ROMBERG
SEARLE A. SEGUI
SEGUI DE LA RIVA
SEMPERE C. SEVILLA
S. SEVILLA TAMBURINI
VAGGIONE
VANDERBEEK VIDAL
XENAKIS YTURRALDE

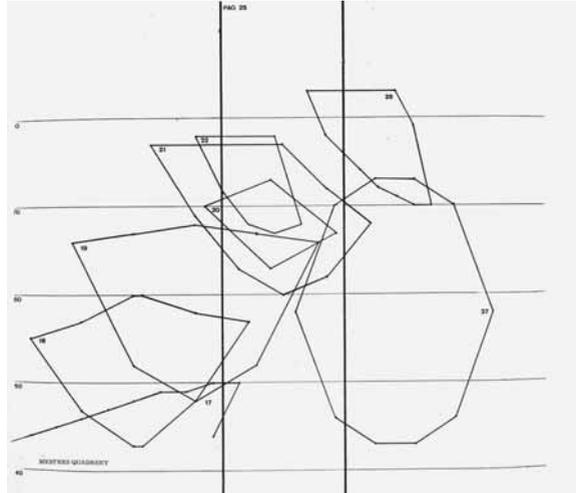


Experiencias del Centro de Cálculo
de la Universidad de Madrid.

Cartel de la exposición.



Obra de Arrechea.



Obra de José María Mestres Quadrany.



Unidades de lectura del IBM 360.

ENCUENTROS 1972 PAMPLONA

29 VI

ALGUNOS APORTES 3 VII SALA DE
DE LA CRITICA EXPOSICIONES
AL ARTE DE LA CAJA
DE LOS ULTIMOS DE AHORROS
AÑOS MUNICIPAL

"LEA LO MENOS QUE PUEDA DE COSAS ESTETICO-CRITICAS; O SON OPINIONES PARTIDISTAS, PETRIFICADAS Y SIN SENTIDO EN SU ENDURECIMIENTO SIN VIDA, O SON HABILES JUEGOS DE PALABRAS, EN QUE HOY SE SACA ESTA OPINION Y MAÑANA LA OPUESTA. LAS OBRAS DE ARTE CON NADA SE PUEDEN ALCANZAR MENOS QUE CON LA CRITICA".

Cartel de la exposición.

A propósito de la crítica

La exposición sobre la crítica que, a propósito de los «Encuentros» puede verse en la Sala de exposiciones de la Caja de Ahorros Provincial, constituye una muestra interesante de los sorprendentes niveles de tontería que ha alcanzado la crítica occidental en su afán desesperado de servir a las estructuras y concepciones estéticas del poder establecido. Resultan muy divertidas las expresiones de este servilismo que tienen como denominador común el terror a lo «nuevo» y un increíble lenguaje discursivo-conventional. En algunos casos las tentativas de giros poéticos y los adjetivos altisonantes, tejen una maraña de significaciones que llega prácticamente a lo infraverbal. Esta Exposición de la crítica reviste un gran interés para los comentaristas de arte, porque detrás de esta caricatura evidente, subyace una velada advertencia a todos los críticos, incluso a los que militan en la vanguardia: lo equivoco de la palabra. Las palabras, en mayor o menor medida, mienten siempre, son cómplices de todos los camuflajes de la realidad, (aquí realidad y verdad son sinónimos).

Por lo tanto hay que desconfiar de ellas. Lo más sensato, entonces, es seguir la indicación del Rilke (que figura en el afiche de esta exposición) «Lea lo menos que pueda de cosas estético-críticas; o son opiniones partidistas petrificadas y sin sentido o son hábiles juegos de palabras, en los que hoy se saca esta opinión y mañana la opuesta. Las obras de arte con nada se pueden alcanzar menos, que con la crítica».

Pensamos que esta exhibición de la crítica no es un estudio sistemático de la «crítica crítica», en lo que va de siglo, pero si en cambio, una toma de postura valiosa que puede servir de ejemplo a mejor aun de prologo para la misma. Pensamos también que ésta es una tarea urgente y saludable, dado el recrudecimiento de los excesos críticos en los últimos tiempos; así se harían evidentes ciertos despistes que no son más que repeticiones, estériles y ciertos inútiles esfuerzos calificados que no son más que placeres perdidos.

S. V.

EXPOSICION DE LA CRITICA

Bajo un lema lapilario de Rilke, esta abierta en la Sala de García Castañón, una exposición sobre «Algunos aportes de la crítica al arte de los últimos años».

¿Qué se pretende con esto?

¿Demostrar que el crítico, hombre tan falible como el autor cuando escribe una obra inaguantable e inadmitida desde el primer día, se ha equivocado una y otra vez?

¿Y qué?

Si es verdad que unas patas de mosca no detendrán el galopar de los caballos, no es menos cierto que el arte contemporáneo, a pesar de la Revolución Francesa —y va la cosa para doscientos años—, y es su fracaso, sigue sin estar socializado, continúa siendo para unos pocos (y el de hoy, para poquísimos, y pedantes además).

La exposición de los «Aportes», no pasa de ser una rabieta, un gesto de la higa a lo escrito y que en su día dolió al autor y colegas, aunque ahora pretendan reír y digan que la crítica les importa un bledo.

¿Cuántas obras mediocres malas o pésimas de autores consagrados, recibieron críticas buenas y malas —si fueron aquellas, volvieron a equivocarse los de la pluma —y no figuran para nada en esta exposición?

Golpe bajo sin valor, hasta cómico, citar juicios sobre cine ¡de Hitler! Aquel caso sin nuestro de bípedo, perdió su guerra, que era lo suyo, y por esto no se le puede hacer caso sobre cualquier otra cosa, arte culinario por ejemplo.

Intento estéril, por sabido, manido e insistido a lo largo de siempre, estos ejemplos de

patinazos colegas.

¿Cuánta música duerme el sueños de los justos, con toda razón, y el autor cuando la escribió creyó que iba a mudar el mundo?

¿No es eso error?

Una exposición con estos ejemplos sería infinitamente más extensa que la de García Castañón.

FILARE.

Un extraño caso de mecenazgo

Los Encuentros suponen un caso inaudito de mecenazgo. Todavía no se ha contado la historia de los Huarte, pero son, sin duda, los mecenas más importantes del arte español de posguerra; su labor es fundamental en el desarrollo de la arquitectura, la música, el diseño y el arte plástico de los años cincuenta y sesenta. A diferencia de otros certámenes semejantes, la financiación de los Encuentros es por completo privada, pero es, además, personalizada. Los Huarte no actuaban aquí como una compañía en el sentido moderno, sino más bien como una familia de empresarios en un sentido casi decimonónico. En realidad no había ningún motivo para celebrar los Encuentros, ni nada habría ocurrido si no se hubieran celebrado. Fueron exclusivamente la voluntad y la financiación particular de los Huarte las que los hicieron posibles. Cabe interpretar esa voluntad particular como un acto de buena voluntad por parte de los patrocinadores, o bien, como algunos sectores interpretaron en la época, como un ejemplo de la "voluntad de la clase dominante".

Los Encuentros iban a tener continuidad como bienal, pero el secuestro de Felipe, el hermano menor de los Huarte, ocurrido al año siguiente —1973—, tuvo como consecuencia el abandono de toda actividad de mecenazgo por parte de la familia.



Cartel con el que se anunciaban los Encuentros en la prensa.

Un festival organizado por artistas

En sus presentaciones los organizadores insisten en que este evento no tenía como finalidad, como ocurre en otros casos, la venta o la promoción. Motivo por el cual, según dicen, no hay intermediarios, sino que son los propios artistas quienes lo organizan. Cabe destacar que los organizadores, Luis de Pablo y José Luis Alexanco, insisten en la absoluta libertad con que tomaron sus decisiones, con el límite exclusivo del dinero disponible.

Todos los artistas participantes cobraron la misma cantidad: 1.000 dólares. A los que acudieron fuera de programa se les facilitó la producción de la obra.



José Luis Alexanco y Luis de Pablo, directores de los Encuentros, en las conversaciones previas a la apertura de la cúpula neumática.

INFORMACION LOCAL

Luis de Pablo y J. L. Alexanco informaron

«ENCUENTROS DE PAMPLONA» PRESENTADOS EN BARCELONA DEL 26 DE JUNIO AL 3 DE JULIO, REUNION DE MAS DE CIENT ARTISTAS

¿Quién financia los "Encuentros de Pamplona" (26 de junio a 3 de julio)? Este desconocido "quién" intrigaba a algunos de los que asistieron a la presentación informativa de estos "encuentros" en Barcelona en acto organizado por el Colegio de Arquitectos y el Instituto Alemán. Luis de Pablo y J. L.

Alexanco dijeron que públicamente no podían dar el nombre del financiador. Lo que sí podían asegurar era que el dinero lo ponía una familia privada y fue la idea de organizar estos "encuentros" partía del grupo experimental "Alea", fundado y dirigido por el propio Luis de Pablo.

CREADORES QUE ORGANIZAN

Pero, ¿qué son los «Encuentros de Pamplona»? Eso es lo que señaló Luis de Pablo sobre estos encuentros patrocinados por la Diputación Foral, Ayuntamiento de Pamplona:

—Lo importante es que se encuentren y dialoguen representantes de diversas expresiones artísticas del arte actual. ¡Claro!, no es una actividad omnicomprensiva. Al organizarlo nos hemos movido en tres coordenadas: las disponibilidades económicas no han sido excesivas, hemos partido del deseo de que lo que se presente en Pamplona esté en la punta de lo discutido y del deseo de ser fieles a nuestro momento actual sin excluir la presentación de aquella parte del pasado que sea más útil para el presente.

Luis de Pablo, el indiscutible compositor, justificó conjuntamente con el plástico Alexanco el que ellos, algo así etiquetados como creadores, se convirtieran en organizadores:

—Somos «creadores» que organizamos. Pero es que el organizador puro puede tener una óptima equivocada, o cuando menos distinta: Por eso las actividades artísticas de estos «encuentros» son organizadas por los propios artistas.

"EL QUE" DE LOS ARTISTAS

Organizando, organizando han llegado a una doble constatación resumible en el misterioso «el qué» de los artistas de este mundo:

—De momento nos hemos dado cuenta de que todos buscamos cosas parecidas. Y que si en algún campo del arte hay desfase con respecto a otro es por falta de contacto. De ahí la necesidad de que todos sepamos, lo que hacen los otros

artistas que proceden de otras actividades o tierras. Es bueno probar esta mutua relación... ¿para encontrar, qué? No sabemos en qué puede consistir este «qué». No somos profetas.



Durante el coloquio al que asistió mucha gente preguntó a Luis de Pablo y Alexanco cómo nació la idea. Se contestó al público:

—Debí nacer todo a causa de este vicio ingénita de meternos en camisa de once varas. En un país en que las fuerzas están dispersas ¡cualquiera sabe lo que podría pasar si estas fuerzas se polarizasen! Sí, cualquiera sabe.

MUCHO PRADO

Entre otras pocas preguntas que se formularon alguna tuvo su gracia. Al menos la gente rió. Bueno, sonrió. Alguien se interesó por si habría sitio para todo el mundo. Se le contestó que sí, pero que el hecho de ubicarse aquí o allá corría a cargo de agencias.

—Lo que pregunto es si se podrá dormir en comunidad como en Ibiza.

Risas. Y la voz del barbudo Alexanco:

—Como en los Sanfermines hay por ahí mucho prado y muchos campos.

También fue Alexanco el que dijo que allí habrá la obra de más de doscientos artistas. Ciento treinta han prometido su asistencia. Todas las actividades serán gratis. Se instalará una cúpula neumática en una plaza pamplonica. Habrá muestras más que exposiciones. Se sonorizarán calles de la ciudad. La improvisación correrá a sus anchas (en lo posible, claro). Está prevista la participación, con obra o presencia física, de Gardy Artigas, Miró, Gonzalo Suárez, Arranz-Bravo, Bartolozzi. La lista es interminable: Sylvano Bussotti, John Cage, David Tudor, Grupo Gitano de Morón de la Frontera, Steve Reich y Laura Dean, Arakawa, Txalaparta, Jean Serge Breton. En fin, que la lista es interminable.

Hará acto de presencia, también, Tran Van Khe con su música tradicional vietnamita. Tran Van Khe se salvó no hace mucho de una masacre de tantas como ocurren, dijo Luis de Pablo.

Oriol Domingo

Arte público y ocupación de la ciudad

En la orientación de los Encuentros de Pamplona se aprecia una voluntad divulgadora, festiva y pública que los diferencia de otros certámenes. Con independencia de que cumplieran o no sus objetivos, los Encuentros estaban concebidos como una fiesta para la ciudad y como una toma de la ciudad, lo que cabe poner en relación con una voluntad más performativa, o de acontecimiento, que expositiva. Todos los actos eran gratuitos.



Panorámica de las cúpulas del arquitecto José Miguel Prada Poole.

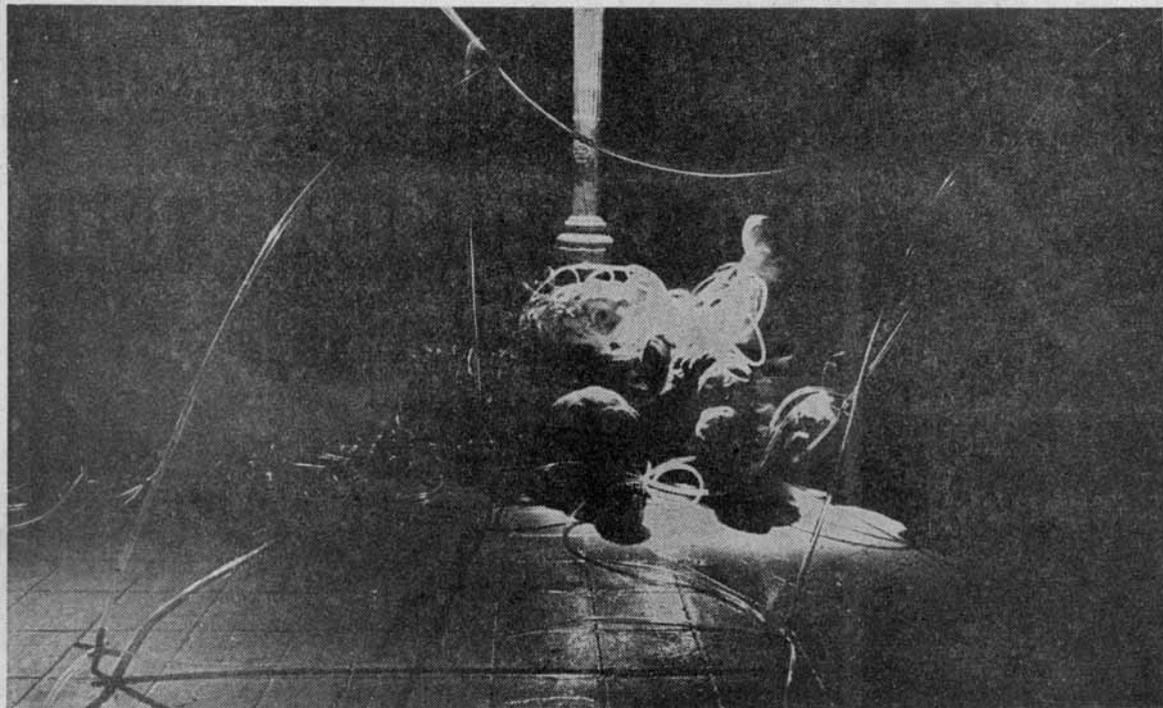


Vista del interior de la cúpula.



Luis de Pablo y José Luis Alexanco durante la interpretación de *Soledad interrumpida* en los Encuentros.

Información sobre la cúpula neumática



Lugar: explanada delante de la Ciudadela.

Descripción física: 11 cúpulas unidas por túneles cilíndricos.

Material: PVC, plástico no inflamable, translúcido.

Inflado: día 26, lunes. Se infla con aire —12 ventiladores—.

Dimensiones: 12 1/2 de altura, 25 m. de diámetro cada cúpula.

Colores: blanco, amarillo y naranja.

Superficie: unos 12.000 m².
Accesos: 10 puertas.

José Miguel Prada Poole es arquitecto, profesor de la E.T. S. A. de Madrid. Desde hace 2 años, ha abandonado la arquitectura tradicional para dedicarse a propuestas de tipo expe-

rimental. En este sentido, ha colaborado con el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid. Actualmente, realiza un trabajo con la ayuda de la computadora electrónica, sobre estructuras neumáticas móviles, en colaboración con Aroca.

El trabajo más conocido de Prada Poole es la "Ciudad Ins-

tantánea" que creó en el ICSID de Ibiza en octubre de 1971, estructura neumática que cubría aproximadamente unos 10.000 metros. Esta "ciudad", destinada al alojamiento de los participantes en el congreso, ofrecía la particularidad de ser transformable constantemente, según las necesidades de habitación del público que iba llegando.



Isidoro Valcárcel Medina, *Estructuras tubulares*, 1972, instalada en el Paseo Sarasate.



Robert Llimós, *Los corredores*, performance realizada durante los Encuentros.

LOS ENCUENTROS

Charla de Francis Bartolozzi

Ayer fui un momento por el paseo de Sarasate, para admirar las estructuras de Varcárcel y ver como se manifestaban libremente los espontáneos artístas.

Primero me tropecé con unos hierros y por poco me rompo la cabeza. Los chavales subían y bajaban felices por las construcciones metálicas. Para ambientarse y tomar parte en aquello pasé entre los hierros recordando cuando de pequeña saltaba las verjas con gran disgusto de mi madre.

En unos cubos geométricos. Los artistas habían dejado su arte espontáneo y de mensaje muchas y léixeros, los cuales mejor era no leerlos.

Muchos estaban rotos, no se si por los mismos artistas o por los que no estaban de acuerdo con tales manifestaciones.

Los teléfonos caídos de los árboles nos permitieron hablar ¿con quién? Ese era el misterio comunicación con un desconocido; la incomunicación del ser humano ante la indiferencia de las gentes que pasaban a nuestro alrededor. Una comunicación sin comunicante, el aislarse y el sentirse terriblemente solo. ¡La verdad creo que este pensa-

miento me ha salido redondo, perfecto.

En las cabinas más comunicandos.

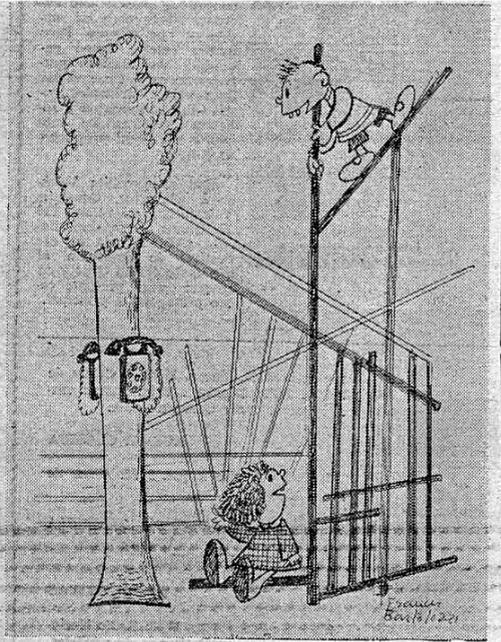
En un grupo escuché que un señor le decía a otro —Se conoce que han puesta tanto teléfono, porque como viene tanto personal, así puede hablar sin tener que esperar cola.

Los comentarios eran de todos los gustos, como había poca luz nos explicimos, más de una vez a rompernos una pñerna. Los crios eran los que lo pasaban en grande, subían, bajaban saltaban, y creo que aquel mensaje de arte abstracto, lo comprendían maravillosamente.

Una señora cogió un teléfono y pidió mi número, seguramente el de alguna amiga, y como no podía hablar con ella colgo y cogió otro, al final la oí decir: —¡Tanto teléfono y todos están estropeados!

Esto me dio que pensar. Verdaderamente eso somos en este mundo teléfonos estropeados y por más que lo intentamos no logramos establecer comunicación unos con otros...

¡La verdad es que estoy asombrada de la cantidad de pensamientos filosóficos que se me están ocurriendo desde que ha



—¿Qué haceis ahí arriba?
—¡Quiero encontrarme a mí mismo!

paseado por el paso de Sarasate.

Aquellos tubos metálicos eran como rejillas gigantes como un muro en el cual se chocó o se encuentra uno cazado, aislado.

Los pintores espontáneos, seguían manifestándose, con letras y dibujos.

El arte, no cabe duda, va dentro de la persona y en cuanto se le da ocasión de manifestarlo coge la pintura. A lo mejor en estos días se descubre así mismo algún genio que habrá permanecido dormido ¡Quién sabe!

En los teléfonos las personas seguirán intentando la comunicación sin conseguirlo.

Gentes de un lado para otro, queriendo descubrir el mensaje que encierra aquello.

Las estatuas de piedra que están sobre los altos pedestales también contemplan lo que allí pasa. Ellos han visto muchas cosas y han oído a varias generaciones, sería muy curioso que pudiesen hablar. ¿Cuál sería su opinión, su mensaje?

Desgraciadamente no pueden hacerlo, permanecen mudas, estáticas, indiferentes, ¿Qué contemplarán todavía en años venideros? ¡Cualquiera sabe!

¡Pero como son de piedra nunca podrán darnos su opinión. ¡Mejor así!

¡Mira, mira, ahí han armado otras estructuras abstractas! me dijo una amiga que iba conmigo.

—¡Esa no es ninguna estructura artística mujer!
—¡Esos son los andamios de las



—¡Ya era hora de poder manifestarnos los genios!



Uno de los teléfonos de Luis Lugán en el Paseo Sarasate.



Uno de los coloquios celebrados en el interior de las cúpulas.



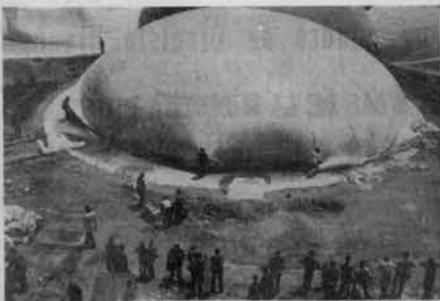
Isidoro Valcárcel Medina, *Estructuras tubulares*, 1972, instalada en el Paseo Sarasate.

La cúpula neumática sigue en el suelo

Unas cisuras en el plástico obligaron a desinflarla

Posiblemente, se utilice la soldadura con grapas, como en Ibiza

El sistema de inflado funcionó a la perfección



El agua que cubrió paródo sobre las vigas quedó el inflada y fue preciso ayudar manualmente, como muestra la foto. — (Foto ZUBIETA).

LA CALLE COMO LUGAR PARA LA CREACION ARTISTICA

Hoy en día el arte está abandonando las convenciones que inevitablemente acababan por restringir su presencia a la restringida vida de los recintos especiales — galerías, museos, etc. — con todo lo que esto trae consigo en lo que a responsabilidades colectivas se refiere.

Quisiera señalar estas convenciones sea el camino para superar más el arte de la vida de todos los días. Porque en definitiva, sea necesario que el arte sea algo más que un producto, definitivo y completamente al margen de las preocupaciones materiales de la realidad que se produce.

No pretendo cambiar las estructuras de un arte categorizado, sino intentar, integración de las artes en la ciudad futura, etc. etc. Podríamos estar en los límites que no por recientes son menos típicos. Y olvidásemos toda una serie de ideas constructivistas que hacen a nosotros mismos, estos fenómenos.

En definitiva, la última palabra la tendrá la evolución. Porque sería imposible realizarla dejando fuera por la vida artística de que todo lo que sea llevar el arte a la calle siempre y en todo momento, en la zona. Tenemos que plantearnos ante todo que el mayor rigor una serie de preguntas: ¿se quiere ser la ciudad? ¿quiere producir? ¿cómo se hará? ¿cómo se hará? ¿cómo se hará?

Quisiera señalar la única forma de llegar a una comprensión global del fenómeno que podemos seleccionar la actual de las estructuras como expresión de un determinado momento histórico (¿cómo de lenguaje? ¿cómo de una sociedad?). Pienso que esta es la vía para llegar a la renovación, quizás uno de los más interesantes, puesto que la renovación del lenguaje, si no transforma, al menos nos lleva para una transformación real de la estructura de difusión y participación de la obra de arte. Tienen presente que en definitiva sólo llegará a hacerse realidad a partir del momento en que exista la estructura que lo precede.

A la hora de analizar una obra que aún no ha cobrado existencia plena, sea es difícil intentar explicarla dentro de una perspectiva que hubiera en cuenta no sólo las cuestiones formales — formas, lingüísticas — sino también las estructuras ideológicas. Pero creo que ante este tipo de obras las preocupaciones que nos detienen en primer lugar es el público, o mejor dicho, la relación público-obra. De la reacción del espectador-participante depende la vida misma de la obra (entendida no solamente en ningún momento de su existencia). El público igual puede considerarse la obra como algo ajeno que se apropia — en una medida que la apropiación por reflexiva, y en otros porque la obra es el objeto de las preocupaciones cotidianas, al margen de una realidad más académica.

Las obras que van a tener la calle por marco en Pamplona obedecen a planteamientos claros: que el público sea sujeto o no en otro sentido; lo que es inevitable es que no se le quiera hacer obras «herméticas»; tampoco que fueran partícipes de una auto-comunicación mediante una toda concreta y que abordara las raíces profundas del problema.

La mayoría de estas propuestas desvelan necesidades que aparecen en la vida diaria de una ciudad. No se trata por tanto de situar obras de museo en la calle, ni de poner marcos para adornar. Cuando llegamos a que "se quiere «aplicar» — en qué medida — a la información que hay, respecto a las instalaciones existentes. Que seamos seguidos por pocas personas no es lo mismo que una forma directa, sino a través de teléfono, que para más rapidez actúan un tipo de comunicación alternativa, problematizando dificultades por imprevisibles conexiones.

Indira Valcarlos Medina ha planteado estructuras en zonas públicas ocultas y oscuras. Cada una de ellas está concebida para una determinada posición del cuerpo humano, pensado de pie, tendido, sentado.

El Estado Español, por a su vez de crítica social, va a situar un buen número de muñecas anónimas y anónimas, hablando en grito y grito respecto a la explotación de explotados, mientras que se van desplazando de un lugar a otro según se desplazan los Encuentros. Carlos Ginzburg, al analizar la ciudad — véase DIARIO DE NAVARRA, 25 de Junio — está dándonos a conocer la estructura comunicativa del arte y de los procesos, lingüísticos que éste media llegar a producir cuando se plantea como una acción que incluye toda la ciudad.

Los pórticos públicos, Alvaro Ariza-Alonso e Ignacio Gámez de Landa, le dan a su acción una dimensión de sorpresa respecto al público, sorpresa que con los «visores» intermedios de Luis Miró puede llegar a convertirse en teatro. Para todos estos, se trata de desarrollar pequeños acontecimientos que incluyan en la vida urbana. La materia estética que el carácter lúdico va a registrar también se puede relacionar con estas propuestas.

A estas obras es de esperar que se añadan otras ideas señaladas en el artículo. Sería una prueba de que los Encuentros han repercutido en cierta medida en la sensibilidad colectiva, despertando su propia existencia por transformarse en estímulo capaz de impulsar nuevas obras del mayor número posible de artistas. Y a través de lo insólito de la intervención de los ciudadanos, así toda una nueva mentalidad que puede desarrollarse.

JUAN MANUEL BONET

Las personas que ayudaban en la tarea de serrar la chapa de plástico. Para conseguir un perfecto huecacho era preciso sujetar los cables que soportan una cúpula de otros bien tenaces. Paralelamente, y casi al mismo tiempo de comenzar a funcionar los ventiladores, varios muchachos se habían introducido en el interior con el fin de ayudar desde dentro al inflado. Por los alrededores las distancias fueron las demás restantes con el sonido de estas máquinas que producían chasaca en el plástico.

Una vez que las puntas — en total llevarán 10 armazones — pudieron utilizarse, se pasó al interior y se comprobó que en algunos puntos de las juntas se estaban abriendo rajitas, y que en los lugares donde la cúpula se sujetaba al suelo se producían desagregaciones y agujeros. Prada Poole fue tomando nota de todos los inconvenientes y mandó pasar los ventiladores.

El hinchado había dado resultado, pero el plástico, no inflamable y frías, había resistido la presión del aire que había entrado. La cúpula poco a poco se fue desinflando por el suelo.

Un aspecto nuevo en el interior

A las cúpulas se entra por unas puertas en forma de tubo de góndola, con lo cual no se pierde aire, por ellas, salvo en el momento en que una persona entra o sale. Igualmente, existen varias pequeñas agujetas por las que se va renovando el aire de su interior y los correspondientes a los ventiladores.

Bajo la cúpula de plástico, el espectador que uno puede apreciar se tratamos de conocimiento, salvo para las personas que hacen visible la denominada «Cúpula Instalada» en el momento en que el artista interviene en la obra y que se realizan para acciones de los participantes en el «Concurso de Días» que allí se celebró.

Los colores de las cúpulas — blanco, amarillo, y negro — dan una sensación de libertad y un paraje que

Cisuras en el plástico

A las 12.30 de la mañana, los doce ventiladores encargados de introducir el aire en las cúpulas comenzaron a funcionar. Poco a poco, las cúpulas centrales se fueron abombando y el aire fue pasando a los contornos. Al cabo de unos 25 minutos, la estructura de plástico estaba formada, si bien las cúpulas más altas de los ventiladores permanecían semibombadas a consecuencia de la oposición del agua que se había eliminado sobre ellas a noche anterior.

De entre José Miguel Prada Poole, bajo instrucciones de



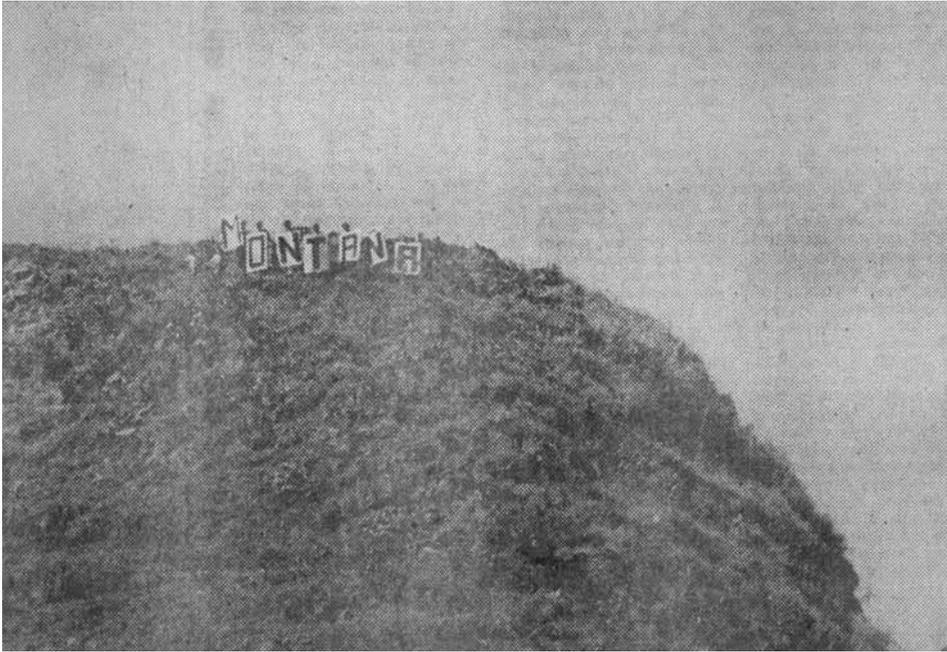
Ante quedaran las vigas, sea se repararon los huecos e inflado ZUBIETA).



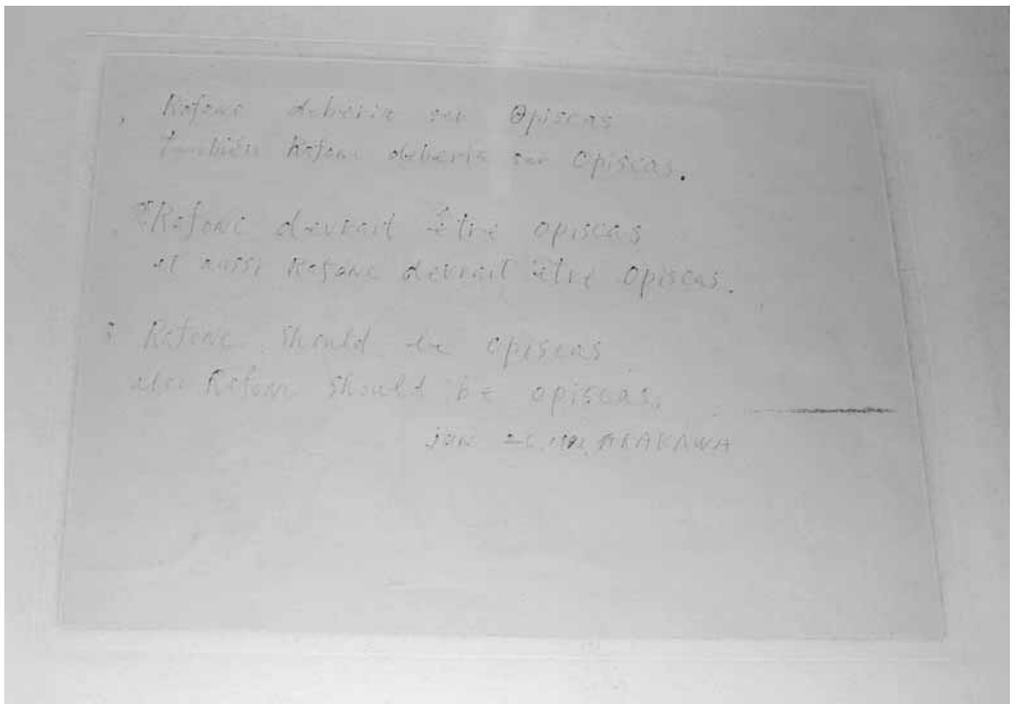
Interior de las cúpulas neumáticas. Para altura individual de cada y tiene un diámetro de 25 metros. — (Foto de



Carlos Ginzburg, Caminando, 1972.



Carlos Ginzburg, "Montaña", dentro de la acción *Caminando*, 1972.



Shusaku Arakawa, octavilla repartida durante los Encuentros.

Nivelación de la artes e hibridación de los medios

En el programa resulta evidente la voluntad de nivelar los géneros artísticos, de equiparar cine, poesía, música, teatro, etc.; de buscar un diálogo entre lo contemporáneo, la tecnología y las tradiciones no occidentales o étnicas; y, sobre todo, se aprecia la voluntad de potenciar las tendencias que buscan la hibridación entre los medios, de las tendencias de acción y del arte público. Predominaban los *intermedia*.



Diego el del Gaster durante su actuación en los Encuentros.



John Cage durante su actuación en los Encuentros.



David Tudor durante su actuación en los Encuentros.

Música tradicional y del futuro



La tarde dominical de los Encuentros fue densamente musical. Vamos a referirnos sólo a las audiciones de John Cage, David Tudor y de Tran Van Khé.

John Cage y David Tudor no necesitan presentación. Es decir, no deben necesitarla. Son nombres conocidos por cualquier melomano inquieto —lo cual no quiere decir que asista a conciertos mensuales de buen tono— y representan posturas y obras cruciales en la historia de la música mundial. Cruciales no significa buenas, malas o mediocres. Quiere significar que es difícil soslayarlas en una visión profunda, interna, de la música.

Habría que separar los nombres de Cage y de Tudor. Este es un pianista de virtuosismo insólito, alumno e intérprete preferido de Cage. Este, Cage, es para unos un loco y para otros un genio. El diccionario de la música contemporánea confeccionado por Claude Rostand, recuerda una de las máximas de este músico: "No intentéis nunca ser genios hoy; haced todo lo posible por serlo mañana". Rostand apostilla el consejo: "Pero es evidente que, a título de catalizador, Cage ha hecho mucho para que ese mañana sea lo que él es".

Cage impone un sentido radicalmente diferente del concepto "música". Toda la sesión —dos horas menos dos minutos, ininterrumpida— se puede resumir en una idea: sonidos reales, auténticos, que se encuentran a nuestro alrededor, que escapan a nuestro control, que existen por sí mismos y son —en el sentido heideggeriano de que "están-ahí"—, pero que no sirven de vehículos a teorías ni sentimientos humanos. Sonidos, convertidos en tonos gracias a la acción del hombre. Porque uno de los atributos esenciales del arte es el esfuerzo humano por establecer un orden coherente entre los elementos naturales. Eso se da en toda música y también en la de Cage, en la que escuchamos anteayer. Lo que pasa es que hay lógicas establecidas y lógicas nuevas.

Es, simplemente, la desintegración de la forma en las artes. Y la asimilación de una cultura científica y técnica que debe traducirse en una nueva formulación, abierta. No es sólo una revisión histórica, en el sentido de que la arquitectura armónica de la música sea sólo un fenómeno occidental, reciente y en trance de desintegración, sino de que la música debe plantearse estrictamente su coherencia material. De las cuatro características del sonido, sólo la duración tiene su equivalente en el no-sonido, en el silencio. Las demás —altura, intensidad, timbre— se quedan sin complementario. Por tanto, la música debe buscar un principio de construcción lógico, una adecuación estricta entre el material y el principio modular de la construcción. Eso lo decían ya Satie y Webern, como recuerda Cage. Pero entre éstos y Cage la diferencia de lenguaje, no de planteamiento entre Satie, Webern y Cage es total.

La audición de Cage, basada en breves frases fonéticas espacializadas sobre un fondo continuo de materiales concre-

tos electrónicos, pudo ser reiterativa, pero no se repitió. La sesión abierta a la aleatoriedad de la intervención humana vocal, pero estrictamente cronometrada en sus elementos electrónicos, mostró un lenguaje quizá no muy avanzado, desde un punto de vista vanguardista, yo diría que incluso menos avanzado que otras obras del mismo Cage. Pero es muy interesante el esfuerzo por fundir la voz —libre de toda teoría ordenancista— con un material controlado hasta la nimiedad y aparentemente deshumanizado.

Se ha dicho que somos los prehistóricos de una nueva era. Yo no lo creo en un sentido absoluto, porque bastaría nuestra consciencia para anular esa verdad. Este "recuerdo del futuro" anula la prehistoria. Pero sí es indudable que la audición del domingo no debe hacer pensar en la existencia de unas coordenadas mentales y estéticas radicalmente otras. Una realidad, apenas entrevista, para la que nuestro lenguaje y nuestro ámbito intelectual resultan pálidos e insuficientes.

El público, atento y devoto, aplaudió largo y fuerte, el concierto.

En el mismo lugar, la Sala de Armas de la Ciudadela, a las once de la noche, Tran Van Khé y la música vietnamita. Van Khé no es sólo un gran músico intérprete, sino el máximo teórico de la música de su país. Doctor en Letras por la Sorbona —su tesis doctoral, presentada en junio de 1958, versa sobre esa música—, a la ciencia técnica instrumental y vocal une la sabiduría teórica del musicólogo. Con todo ello, no es menester detallar la amenidad de las explicaciones que Tran Van Khé prodigó sobre los instrumentos empleados en la audición —la citara de 16 cuerdas ("dan thap luc"), el laúd ("dan nguyet"), la viola de dos cuerdas ("dan nhi"), el tambor (uno de la serie "dan dien co") y percusión (el blockwood o plach, las chuong)—, así como las características expresivas de cada título, y la verdad de sus interpretaciones.

Los grados de la escala vietnamita corresponden casi a lo que en la gama temperada sería do-re-fa-sol-la-do-re-fa-sol, con dos intermedios, entre el si y el si bemol y entre el mi y el mi bemol. Abundan la estructura pentatónica, pero pudimos escuchar números en los que se advertían residuos bitónicos ("ho lo", "hat noi", cantos hablados), otros tritónicos ("hat vi", canto de amor) y tetratónicos puros (una canción de cuna).

La velada demostró la subjetividad de las expresiones musicales. Tran Van Khé adelantaba el sentimiento amigable encerrado en cada melodía —amor, serenidad, desilusión, humildad—, pero a nuestros oídos les resulta difícil advertir esa carga intencional. A los asiáticos nuestra música les suena toda a marcha militar... La música tradicional no es sólo física acústica.

FERNANDO PEREZ OLLO



José Luis Alexanco y Luis de Pablo, *Soledad interrumpida*.



Concierto de txalaparta a cargo de los hermanos Artza.



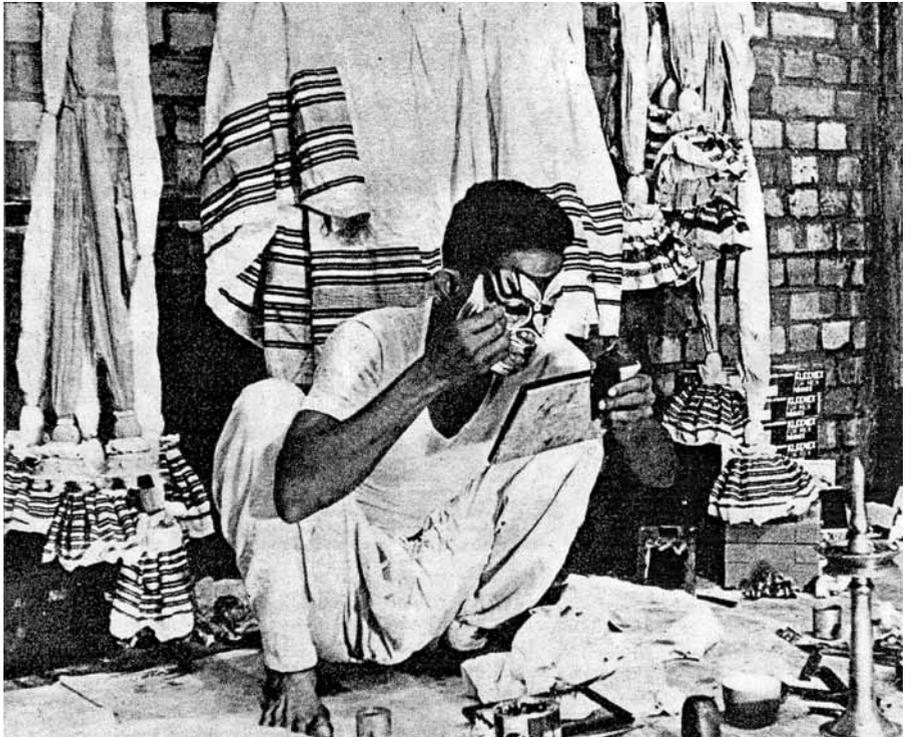
Javier Aguirre, *Innerzeitigkeit* (fotograma), s/f.



Javier Aguirre, *Homenaje a Tarzán* (fotograma), s/f.



Silvano Bussotti durante un ensayo. Finalmente el concierto fue suspendido por razones técnicas, según la organización.



Kathakali de Kerala durante su preparación ritual previa, que transcurrió a lo largo de más de cinco horas a la vista del público.

Polarización del arte español

Nada habría ocurrido si los Encuentros de Pamplona no se hubieran celebrado, pero se celebraron. Y sobre todo se celebraron siguiendo una determinada orientación que, con el lenguaje de la época, cabría llamar experimental. El resultado para España fue la potenciación de determinadas tendencias artísticas experimentales (o *intermedia*) con escasa relevancia en el austero y bastante normalizado marco institucional de la vanguardia patria. En este sentido, los Encuentros polarizaron o diferenciaron con nitidez posiciones y tendencias que en el ámbito del arte español no se habían enfrentado nunca —ni antes, ni posiblemente después— de manera tan ostensible. Como resultado se produjo una doble articulación:

Artística: ausencia ostensible, exceptuando el caso vasco, de las principales tendencias de la vanguardia pictórica y escultórica españolas de los sesenta (abstracta, gestual-expresionista, nueva figuración, pop y realismo social). El caso vasco resulta paradigmático en este sentido; la exposición vasca (de pintura y escultura básicamente) permanece claramente diferenciada, en su estilo y en sus posiciones, respecto al resto de los Encuentros (y así se comenta en la prensa de la época).

Ideológica: la izquierda antifranquista se divide ante los Encuentros (un evento cultural) de un modo que deja traslucir nuevas posiciones y articulaciones ideológicas. Es obvio que la familia Huarte no militaba en el antifranquismo, pero exceptuando a los financiadores, en aquella época la práctica totalidad de los participantes se habrían declarado abiertamente antifranquistas.

Siguiendo a Huici y a otros, los que allí acudieron y lo celebraron se sentían deudores de los debates radicales y los movimientos generacionales que dieron pie al Mayo francés; pertenecían a lo que por entonces se llamaba contracultura.

Por su parte, la vieja guardia de la izquierda que militaba en el PCE y su entorno, que defendía las tendencias pictóricas y escultóricas de la vanguardia española ausentes en los Encuentros, consideraba el evento reaccionario y contraproducente.

Lo que se ocultaba detrás de esta oposición —con las peculiaridades locales y nacionales de los Encuentros— sería una fractura profunda que afectaba en general a la cultura de occidente en estos años. De un lado, la pervivencia de posiciones artísticas e ideológicas esencialistas (que empleaban términos como “pueblo”, “naturaleza”, “sujeto expresivo” y “revolucionario”) y, de otro, una posición artística e ideológica basada en el carácter lingüístico y antiesencialista del arte y la cultura.

Otro efecto curioso consistiría en destacar que la búsqueda del sentido, una vez asumida la naturaleza “lingüística” del arte, lleva a la producción de obras que parecen sin sentido —por exceso de literalidad—. De aquí la oposición *de facto* escenificada en los Encuentros entre artistas expresivos, o con mensaje, y antiexpresivos, sin mensaje.

Todo ello, claro está, con el telón de fondo de los últimos años de la dictadura.

PERE PORTABELLA

Entrevista realizada por José Díaz Cuyás y Carmen Pardo Salgado (extracto). Junio de 2004

Pere Portabella: En 1972 me negué a ir por razones políticas... No tiene nada de sorprendente que una propuesta como “Encuentros de Pamplona” no me interesara. En general no me interesaban ni los que iban, ni aquello para lo que iban.

Mi trabajo como cineasta es inseparable del compromiso ético-político. A pesar de las corrientes críticas con las formas tradicionales de la producción artística y su cuestionamiento como tal, persistía la idea de que los artistas debían blindarse del entorno político, lo cual les permitía distanciarse de ciertos compromisos políticos e ideológicos inmediatos.

Los Encuentros se plantearon como una fiesta/feria, como si aquí no pasara nada. Fue un proyecto “social” en función de los intereses de unos grupos muy ligados al sistema y por lo tanto al régimen, así que decidí no acudir. Tampoco estuvieron Miró ni Tàpies, entre otros, y algunos no fueron por solidaridad con nosotros. Fue una postura razonada, porque en cualquier situación, con una dictadura o sin ella, los sistemas conservadores más sensibles, con poder económico y político, tienen aspiraciones de organizar actos como estos, artísticos, por su valor de cambio. Por ejemplo hay que recordar que el franquismo, en el año 1957, acudió a la Bienal de Venecia para instrumentalizar la producción artística contemporánea más interesante en aquel momento, invitando a los autores dispuestos a dejarse llevar por sus intereses profesionales en busca de un trampolín para su proyección al exterior; y les salió bien.

Pero algunos no estábamos [en Pamplona] por razones de ese tipo (las que justificaron los Encuentros por la capacidad de acercar el arte contemporáneo a la gente común). No fue una decisión sectaria, sino simplemente coherente.

José Díaz Cuyás: Pero has estado en Documenta...

Pere Portabella: Son de estas cosas que te caen encima de una manera imprevista. Pero lo cierto es que un año antes (2001) —y veintinueve años después de los Encuentros de Pamplona— tomé una decisión que explica el recorrido posterior de mis películas por circuitos alternativos a las salas de cine. El director del MACBA, Manolo Borja-Villel, y sus colaboradores —Marcelo Expósito y Jorge Ribalta— me propusieron participar en una exposición con la proyección de mis películas en una sala del Museo y en su auditorio. La propuesta encajaba en el nuevo proyecto de administrar el Museo como espacio abierto a la circulación de ideas, propuestas y nuevas maneras en el uso de materiales y medios. Como transgresión del propio espacio, con un discurso radicalmente opuesto a la política de gestión institucional de los museos, siempre más conservadores. Se trata de un proyecto ambicioso de nueva planta, en virtud de la cual podías entrar a un Museo y salir entero. A partir de ahí inicio un largo recorrido: del MACBA a Documenta, al Centro Pompidou y este año a The Fabric Workshop and Museum de Philadelphia, entre otros. Las películas no son “expuestas”, sino “proyectadas”, “miradas” y debatidas en seminarios y grupos de trabajo. Desde 2001, a iniciativa de Manolo Borja-Villel, el cine, sin apelativos, se empieza a proyectar en algunos museos con naturalidad y en buenas condiciones y criterios rigurosos, en un marco de convergencia multidisciplinar y diverso, que abre un frente de encuentros y debates que estimulan la amplia participación activa también en talleres y espacios públicos. Hasta entonces solo disponían de pequeñas filmotecas de cine-arte como complemento menor.

Así que estoy muy cómodo por sentirme en el lugar adecuado, con las personas adecuadas.

ENCUENTROS DE ARTE Y CULTURA 72 (extracto)José Luis Jover y Santos Amestoy. *Pueblo*, 8 de julio de 1972

Lo que pudo ser. Fuimos a Pamplona conscientes de la trascendencia sociocultural de una manifestación de tal signo y de tal magnitud. (...) Finalmente comprobamos que en España y concretamente en Pamplona iba a tener lugar un acontecimiento artístico de características similares —y en muchos aspectos superiores— a los grandes festivales y certámenes de mayor prestigio de los que por ahí se celebran. (...)

El conjunto, el fin, el verdadero significado de los Encuentros, ¿en qué quedaría traducido? ¿No era aquello, más bien, un desfile de gratas novedades, un escaparate para ver y marcharse? ¿No querían ser los Encuentros una gran exposición de intercambios estéticos a todos los niveles donde algo se encontrara verdaderamente con algo?



Encuentros y desencuentros. (...) En principio la cúpula iba a cumplir una función primordial. (...) Pero ocurrió que al levantarse lejos del centro de la ciudad, el deseado lugar de reunión se desplazaba... y nos desplazaba. (...) En este sentido no pudo ser más acertado el juicio del crítico Tomás Llorens: la cúpula, nos comentaba, ha resultado ser “un arco del triunfo”, un espectáculo para curiosos en lugar de un ámbito.

Pero no acabaron aquí los desencuentros. Otro tanto podría decirse de los tan esperados y desesperados coloquios programados para todos los días de la semana de la muestra.

(...) La organización de los Encuentros, pues, era perfecta en teoría; la práctica, por el contrario, se alejó mucho de la preciosa concepción primitiva, y ello flotó en el ambiente que se iba creando entre los concurrentes, participantes o no participantes. (...)

La vanguardia. Hubo un momento en Madrid en el que se barajaron nombres de sugestivo prestigio como seguros o eventuales asistentes a los Encuentros de Pamplona. Se habló de Buñuel, del sociólogo francés Lefevre, del lingüista americano Noam Chomsky... (...) La verdad es que ninguno de estos personajes acudió. Más tarde, entre los “encuentristas”, se comentaba que todo había sido un bulo o que alguno de aquellos parecidos nombres había sido, en verdad, solicitado por ALEA, y que esta organización había fracasado en su intento de traerlos a Pamplona... Sin embargo, nos parece que no son únicamente esas las grandes ausencias que han padecido los Encuentros. (...)

◆ La cúpula
neumática
(símbolo de los
“Encuentros”)
se vino abajo
inesperadamente

◆ Un
escaparate
de sugestivas
novedades
para ver
y marcharse

Arte y sociedad. El mayor interés del programa de ALEA se desprendía de la posibilidad de una confrontación entre el artista y la gente. (...) Los Encuentros muy bien podrían convertirse en un test de doble indicación: arte contemporáneo y gente.

Se sabe que el arte se produce por y para la clase alta. También se sabe que el artista de vanguardia sufre en su propia carne la escisión entre su impulso liberador y la realidad sociocultural de su trabajo. Pues bien, en Pamplona se corroboró: era la clase alta quien prestaba al pueblo las formas de la cultura de su propiedad. Este préstamo, naturalmente, no era incondicional; los resultados sociales eran imprevisibles... (...) El arte siguió funcionando por un lado, y la gente conducida por otro. (...)

Pamplona, mientras tanto, se preparaba para los próximos Sanfermines.

Los llamados «Encuentros» de Pamplona

Imagino la escasísima información que tendrá el lector catalán sobre los llamados «Encuentros» de Pamplona.

Los Encuentros estaban planteados como un intento de comunicación entre artistas y público por un lado, y artistas españoles y extranjeros por otro; como un «poner en cuestión», comparar, o definir la mayoría de temas que entran en el extensísimo campo de «lo artístico», y mostrar, además, una amplia gama de obras, ya fueran tradicionales (música primitiva vasca), exóticas (danzas del sur de la India), o contemporáneas (arte minimal y conceptual).

La subvención corría a cargo del financiero Huarte, nacido en Pamplona —de ahí la ubicación de los Encuentros en esta ciudad— y la organización y «puesta en escena» a cargo del grupo ALEA, de Madrid, y cuyas cabezas visibles eran Luis de Pablo (música) y José Luis Alexanco (plástica).

Aun a riesgo de parecer categóricos, puede decirse que cualquier tipo de acontecimiento público-cultural debe cumplir, para ser llevado con éxito, un mínimo de tres requisitos: a) posibilidades reales, b) coherencia interna, c) libertad de acción. En Pamplona, ninguno de los tres existió realmente. Las posibilidades económicas puede decirse que sí existían; privadamente, claro. Lo que no estaba tan claro eran las posibilidades reales del país —la situación cultural del mismo, endeble, parcial, partidista—, para un tipo de montaje artístico con tanto aparato, que, quitérase o no, más se acercaba a un «show» de prestigio con ribetes de provincialismo que a una verdadera manifestación de amor al arte. La coherencia interna, que se trasluce en algo tan prosaico y tan básico a la vez como la organización, falló, como siempre nos suele pasar en este querido país. En cuanto a libertad de acción, pueden ustedes imaginárselo. El resultado fue un bastante lamentable «quedarse a medias», con la evidente frustración de todos los asistentes.

La única vía de escape a tanta contradicción eran los coloquios, donde la gente, en vez de hablar de arte, como estaba programado, daba vueltas y más vueltas a lo mismo: ¿qué sentido tenían aquellos Encuentros? ¿Por qué se habían censurado películas, retirado obras y excluido artistas? ¿Dónde estaba la pretendida libertad de diálogo si la mayoría de las discusiones eran atajadas por la vía rápida? (El hecho de que los coloquios sólo duraran una hora, con el agravante de tener que acabar antes porque enseguidísima proyectaban, en el otro extremo de la ciudad, una interesante película, era ya bastante significativo.)

Sin duda los tres puntos más arriba mencionados fueron el obstáculo mayor y uno de los principales motivos por los cuales el grupo de artistas catalanes decidió su «no participación» en los

Encuentros. Malas lenguas hablan de rencillas personales que, de ser ciertas, estarían más cerca de la rabieta infantil que de una actitud conjunta responsablemente asumida.

Pero sigamos. De estos encuentros, algo más pudo sacarse (pensamente) en claro. Al margen de los condicionamientos, de las mínimas garantías de libertad de expresión y de lo confuso de sus fines, Pamplona fue el material de base perfecto para calibrar una situación sociológica patente: el confusio-nismo mental imperante.

Que el Arte está en crisis, me parece que todos los del ramo lo sabemos. En todo caso también lo está la sociedad entera; sus Instituciones y sus propios componentes. A estas alturas es ya un tópico el decirlo, y visto esto, sería ya hora de ir buscando soluciones. Pero hay gente que, por lo que se ve, encuentra una especie de placer morboso en ir repitiendo toda su vida aquello de «¿qué es el arte?», «¿qué función cumple?», etc., etc., todo ello con una superficialidad pasmosa.

La discusión, sin ningún tipo de método, la duda que se recrea a sí misma en vez de generar lucidez, la elucubración pretenciosa que se cae por obvia y que nos recuerda las peores conversaciones de café de nuestro primer curso de carrera, son algo lamentable que puede acabar con la buena salud de los asistentes.

Sin embargo, el género de reuniones o de acontecimientos como los de Pamplona, «podrían», o deberían, al menos, ofrecer dos salidas: o bien unas sesiones de estudio realmente serias, donde personas especializadas expusieran su visión del tema, o bien un tipo de encuentros donde lo importante fuera «esto»: encontrarse, comunicarse (si es que se puede), disfrutar en común, sorprenderse con las obras, escandalizarse, ¿por qué, no?, por una sensación «de verdad» nueva; en definitiva, un encuentro que fuera palpable y no este querer y no poder bastante lastimoso.

¿Por qué, además, este afán del artista por querer salvar al mundo? En alguno de los coloquios se planteó la idea de que el artista no es, ni mucho menos, un marginado, sino un producto de esta sociedad y con una directa repercusión en ella. Hubo una especie de intento casi colectivo por desmitificar al artista, cuando, en definitiva, con tanto «querer desmitificar» le estaban dando un énfasis mucho mayor. El trascendentalismo estaba, pues, a la orden del día, y también una mala conciencia muy lejana a lo que debería ser la «tranquilidad de espíritu» (guárdense con el término los debidos reparos; no significa «estancamiento» o «aislamiento de los problemas reales») que debe tener cualquier artista a la hora de crear, es decir, la total libertad para con los fines y propósitos de su creación: Asomaba, digámoslo, un moralismo latente, un te-

ner que dar explicaciones de todo, un rendir cuentas frente a no sé qué autoridad (la sociedad, uno mismo, la Historia y demás).

¿Por qué no darse cuenta de que el artista no es demasiado importante y que, de todas maneras, no cambia el mundo? Al mundo lo cambian otras cosas, y ésas sí que están claras.

El artista puede, si tiene suerte y un mínimo de gracia, incidir en nuestra realidad; puede incluso hacérsela ver de otra manera, si es ya genial; pero, por favor, a todos ellos, en cuanto a casta, les sería muy provechoso el desprenderse de esta mala conciencia que, hoy por hoy, entorpece considerablemente su creación y su progreso formal. Si se sienten culpables de un cierto estado de cosas, empiecen por otro lado, no por quejarse ambiguamente y culturalmente de su postura frente a este monstruo sagrado llamado Arte.

•Victoria CONBALIA DEXEUS

El final del mito de la vanguardia

En los años inmediatamente posteriores a los Encuentros se producen cambios de voluntad en el panorama del arte internacional. Cambios que en nuestro país coinciden, además, con el final de la dictadura. Este cambio es tan profundo que se aprecia en la evolución biográfica de muchos de los participantes. El mito de la vanguardia se había agotado. En este sentido, los Encuentros pueden considerarse el inicio de algo que podría haber sido, pero son también, a su vez, su consumación final.

En el libro que un año después —1973— escribieron Javier Ruiz y Fernando Huici,¹ dos jóvenes que participaron con entusiasmo en los Encuentros, ya se aprecia una sensación generalizada de desencanto. No pensamos que deba interpretarse como una reacción subjetiva de quienes escriben el libro: este desencanto, con sus huidas, abandonos y retornos al orden, es una tendencia general en el panorama español, y también en el internacional, hacia mediados de la década. En España, aparte de las biografías individuales, esta sensación de agotamiento histórico (del experimentalismo) resulta especialmente llamativa en los casos de la poesía visual y de acción, de la música experimental o del arte de sistemas y computacional.

1. Fernando Huici y Javier Ruiz, *La comedia del arte (En torno a los Encuentros de Pamplona)*. Madrid: Editora Nacional, 1974.

La recepción de los Encuentros

Analizar cómo se interpretó entonces todo ello, y cómo se ha interpretado desde entonces, puede permitirnos hacer una significativa revisión de la historiografía sobre arte contemporáneo en España. La primera cuestión que puede plantearse sería el motivo del desinterés, a lo largo de estos treinta años, en realizar un estudio histórico de lo sucedido. Por otro lado, también habría que tener en cuenta los intentos significativos de actualización de los Encuentros, como por ejemplo el caso de la exposición de José Luis Brea *Antes y después del entusiasmo: arte español 1972-1992* (La Haya, 1989).

En lo que respecta al público, todas las fuentes coinciden en una asistencia masiva a todos los actos. En la prensa se discute si hubo o no comunicación, o sobre el tipo de público —si eran de fuera o si eran jóvenes—, pero nadie pone en duda su carácter multitudinario.

En lo que respecta al oficialismo, su posición era ambigua. El oficialismo no era un bloque compacto. Hubo presiones para clausurar los Encuentros días antes de su inauguración, pero habría supuesto un escándalo por la presencia de prensa extranjera. El NODO, como noticiero del régimen, no cubrió el evento. Sin embargo tanto el Ayuntamiento como la Diputación ofrecieron sus infraestructuras.

l'explosion de la fête

PAMPELUNE, les taureaux de la feria de San-Firmin, les ruelles, les bistrot où l'on dévore des « tapas », ces petits amuse-gueule arrosés de tinto. Pampelune, première halte sur la route du Sud, offerte en souvenir aux albums de vacances. La semaine passée, la capitale de la Navarre a oublié ses traditions et accueilli ses touristes par d'étranges manifestations : les « Encuentros », les Rencontres, Festival d'art contemporain organisé par un compositeur, Luis de Pablo, et un sculpteur, José Luis Alexanco.

Toutes les curiosités imaginées par les artistes technologues ont été rassemblées. En face de la citadelle, sur la place, s'élève une immense coupole composée de bulles multicolores reliées entre elles et bordées d'un étroit couloir de plusieurs centaines de mètres. Symbole du monde plastifié, profession de foi, cet ensemble abrite sur 15 000 mètres carrés une série d'œuvres « audio-visuelles et plastico-sonores ». La fête de Saint-Pierre et Saint-Paul a mis l'Espagne en congé. Avant d'aller à la Foire, installée à l'autre extrémité de la place, faire un tour de grande roue ou de chenilles, les habitants de Pampelune s'engouffrent sous la coupole par des boyaux et déambulent, admiratifs, dans cet univers de fiction.

Dans la citadelle à moitié en ruine, Josef Anton Riedl, aux prises avec 10 tonnes de matériel, appareils électro-acoustiques, rayon laser et autres, fait une éblouissante démonstration de lanterne sonore.

Toute la ville respire l'air culturel du vingtième siècle : exposition de toiles et de sculptures basques, avec, notamment, une impressionnante masse verticale de 9 tonnes, en acier adroitement torturé, de Chillida, projections de films d'Arakawa, Raysse, Kagel, récitals de poésie, concerts, avec les grands compositeurs du temps. John Cage, Bussotti, Ferrari...

« Nous voudrions que l'une des caractéristiques de ces rencontres fût que ce que l'on appelle public puisse — nous dirions presque — participer aux faits artistiques de façon beaucoup plus proche que d'habitude. » A cet égard, les organisateurs ont pleinement réalisé leur objectif. Les Pampelunais n'ont pas la passivité des publics cultivés. Ils commentent à haute voix, ils lancent des injures, applaudissent avec enthousiasme, montent sur la scène. Le Teatro Gayarre, qui présentait des sketches muets d'un style surréaliste quelque peu vieilli, a terminé son spectacle avec des acteurs imprévus, béné-

voles et efficaces.

En toile de fond à ces manifestations « miroir-du-moment » qui oscillent entre l'abondance de moyens techniques où l'imagination cherche sa voie et le dépouillement où elle croit se retrouver, quelques concerts de musique traditionnelle tentent d'affirmer la fraternité des nations et des siècles. Hoseyn Malek, un extraordinaire musicien iranien qui joue du santour (ancêtre du cymbalum), donne un récital devant deux mille personnes entassées dans une salle de pelote basque. Le lendemain, dans un gymnase comble, une troupe indienne de Kathakali interprète des scènes du Ramayana.

Bombes...

L'aventure tentée par L. de Pablo et J.-L. Alexanco — proposer à un public non préparé une rétrospective de l'art contemporain — ne manquait pas de risques. Financièrement, les Rencontres n'ont guère de soucis : une riche famille d'industriels, les Huarte, répond en mécène royal aux besoins du festival. Elle entretient déjà à longueur d'année un groupe de musique contemporaine, Alex, et un studio de musique expérimentale. La gauche espagnole froncé les sourcils, ces manifestations culturelles lui semblent suspectes.

Côté public, Pampelune est une ville très attachée à ses traditions et de tout temps a été l'acteur de ses fêtes. La curiosité cette fois-ci l'a emporté : les habitants ont suivi toutes les manifestations en foule. Rien n'a été négligé pour les satisfaire : le Festival est un modèle d'organisation, les œuvres présentées, quelle que soit leur valeur, sont toutes représentatives des grands courants de la création contemporaine.

Le véritable risque était plutôt d'ordre politique. Les autorités gouvernementales ont suivi à la loupe le déroulement de ces Rencontres. Compte tenu de la caution morale des mécènes et du prestige national, il ne leur était guère possible de les interdire. Mais l'art contemporain est quelquefois subversif : d'où un contrôle tatillon et une présence policière continue. Un groupe d'artistes de Valence a apporté un antidote sous forme de mannequins en imperméable, ressemblant étrangement à des policiers en civil, disposés autour des lieux d'exposition. Ils n'ont pas survécu à leur première apparition. La foule les a déchiquetés.

Les militants d'extrême gauche assistaient au spectacle avec satisfaction. Ces Rencontres leur font horreur : « Tous ces gens parlent de révolution, mais ils se

font payer pour venir ici, dit l'un d'eux. Le Festival reflète exactement les ambitions de la « gauche divine » espagnole qui ne rêve que de pouvoir, culturel ou autre. Elle se commet avec n'importe qui. Le peuple est mort, il avale passivement ce qu'on lui propose. Nous voulons boycotter le Festival pour montrer la distance qu'il y a entre ces fêtes de parvenus et les préoccupations politiques actuelles. »

Lundi 26 juin, dans la nuit, la statue du général Sanjurjo, fondateur de la garde nationale, volait en éclats sous la déflagration d'une charge de plastic. Mercredi, une voiture piégée explosait devant l'immeuble du gouvernement civil de Navarre, brisant toutes les vitres de la façade, décapitant les arbres. Sur le trottoir, des traces de sang qui se perdaient dans les rues avoisinantes. Mouvement nationaliste basque, gauchiste ?

Les habitants de Pampelune et les touristes n'ont pas semblé s'inquiéter de ces mouvements d'humeur. Le Festival est gratuit, à la Foire il fallait payer. Alors, pourquoi pas le Festival ?

LOUIS DANDREL.

Recepción entre los artistas

Hubo un manifiesto enviado a la prensa y firmado por varios participantes a iniciativa del Equipo Crónica. El ambiente en los coloquios estaba bastante enrarecido: en el día 30, celebrado en la cúpula, tras la intervención de Huarte se oyeron voces de "Pamplona sí, Huarte no".

Recepción en el ámbito local

Bombas: a las cuatro y diez de la madrugada del lunes 26 explotó una bomba en el monumento al general Sanjurjo, entre la calle de la Ciudadela y la de Navas de Tolosa. Tras los sucesos de Montejurra se debatió su autoría. Había quien atribuía la acción a grupos carlistas-leninistas navarros que abogaban por una monarquía socialista.

El martes 27 las sesiones de cine matinales se retrasaron mientras la policía procedía a hacer una revisión de los locales. Los actos de la tarde se desarrollaron con presencia policial.

El miércoles 28 explotó una segunda bomba, a las cinco y veinticinco, que destruyó el coche de un funcionario aparcado frente al Gobierno Civil. La explosión afectó a otros tres coches y destruyó las ventanas del edificio que daban a la Avenida Franco. Hubo varios heridos leves.

Ese mismo día, por aviso de bomba, la policía revisó un coche aparcado frente a uno de los hoteles donde se alojaban los invitados.

Reacción de la Iglesia

Figuras relevantes de la Iglesia navarra mostraron su oposición desde el púlpito por motivos de tipo social: los Encuentros son un despilfarro cuando Pamplona tiene necesidades más perentorias (en la prensa se insistía mucho en el coste millonario del evento).

Reacción de la ultraderecha

Panfletos y octavillas de la ultraderecha repartidos por Pamplona.

Recepción entre los artistas vascos

En la "Resolución adoptada en Asamblea" del 17 de abril, los artistas vascos habían acusado previamente a los Encuentros de elitismo, espectacularidad y menosprecio de la "debida relación entre el pueblo y la cultura": "En manos de la exaltación del elitismo, el término 'investigación' ha adquirido un tono mágico, fetichista y mistificador. Se ha convertido, con el término de 'vanguardia', en el refugio del esnobismo y las oportunidades de los trepadores."

Durante los Encuentros los artistas vascos solicitaron como colectivo un congreso general de arte vasco con carácter anual, que "serviría de puente a los Encuentros entre una celebración y otra", organizado por una "oficina permanente".

Entre las consecuencias importantes de los Encuentros cabría señalar el secuestro del hermano menor de los Huarte en 1973 por parte de ETA. Exista o no una relación causal entre ambos acontecimientos, lo cierto es que tras este secuestro la familia abandonó todas sus iniciativas de mecenazgo, entre ellas la continuidad de los propios Encuentros como bienal.

Recepción en el ámbito español

Oposición del entorno cultural del PCE. *Mundo Obrero* se posiciona en contra por considerarlo arte de clase. Artículos negativos en la revista *Triunfo* con argumentos similares.

Boicot por parte del grupo de artistas catalanes: se habla de ello en la prensa del momento (remiten a los nombres de Joan Miró, Antoni Tàpies y Pere Portabella). Sin embargo, en una entrevista personal Pere Portabella no considera que hubiera un boicot, sino simplemente falta de interés. Lo cierto es que Miró tenía una obra ya realizada para los Encuentros (un pasacalle con cabezudos), y finalmente renunció a participar a causa de la polémica. En una rueda de prensa celebrada durante los Encuentros, Chillida aseguraba lo siguiente: "...El escultor dijo que se atribuía la ausencia de Miró y Tàpies a unos Encuentros de arte que este verano se celebrarán en Cadaqués, organizados por Portabella".



En los coloquios, tras su censura, se empleó un altavoz de papel.

ESCRITO DE LOS PARTICIPANTES

Ante el carácter que está tomando el desarrollo del Encuentro-72 en Pamplona, y como participantes invitados al mismo, nos sentimos obligados a manifestar nuestra desolidarización por los motivos siguientes:

1.º El conflicto iniciado el lunes día 26 entre la organización del Encuentro y un grupo de artistas vascos de vanguardia. Es evidente que se impusieron en esta ocasión, por motivos extraartísticos, limitaciones al contenido de la aportación presentada por algunos artistas vascos. No pretendemos imputar la responsabilidad del conflicto exclusivamente a los organizadores del Encuentro, pero en cualquier caso, la situación resultante nos fuerza a manifestar nuestra solidaridad, como artistas, con algunos de los representantes, a nuestro parecer, más válidos del arte vasco actual.

2.º De modo más general, el desarrollo del Encuentro viene imponiendo limitaciones cada vez más graves al contenido cultural del arte de vanguardia. Señalaremos algunos aspectos:

a) En cuanto al intercambio de ideas entre los participantes. La organización del Encuentro ha parecido adoptar una actitud totalmente negativa a este respecto. No sólo por defectos técnicos de programación —y los ha habido muy importantes— sino más concretamente porque el desarrollo de los coloquios programados se ha visto constantemente sometido a coerciones, como se puso de manifiesto en el incidente que siguió al intento de toma de palabra del crítico José Corredor Matheos el día 27, en la anulación del coloquio del día 28 y en la imposibilidad material de continuarlo, impuesta por los organizadores, cuando se llegó a un cierto punto de la discusión el día 29. A nivel más general, y sean cuales sean las justificaciones que se puedan esgrimir para estos hechos concretos, creemos interpretar la opinión de la mayoría de los asistentes diciendo que la organización no ha parecido en ningún momento verdaderamente interesada en promover la confrontación y la discusión de ideas entre los participantes.

b) En cuanto a la participación pública. Uno de los propósitos anunciados por los organizadores ha sido el de incrementar la incidencia del arte de vanguardia sobre la conciencia pública. Hay que señalar también que la necesidad de la participación del público en el proceso de creación artística, la de disminuir las barreras entre la creación artística y vida cotidiana, etcétera, constituyen uno de los componentes más importantes de la doctrina

de las últimas vanguardias. Por tanto, consideramos que se revisten de una especial gravedad las limitaciones que en este aspecto se han impuesto a algunas de las actividades programadas al impedir o desaconsejar, por motivos extraartísticos, su desarrollo en la calle. En este sentido creemos que, por ejemplo, la marginación de las cúpulas inflables en cuanto a su localización urbana puede ser interpretado como un indicio de una actitud más general de los organizadores, que se ha manifestado también en el descuido de las condiciones (escasez de actos en la calle, inadecuación y estrechez de algunos locales, escasez y confusiones en la información para el público, etcétera) que hubieran debido permitir precisamente esa participación pública. Para algunas de las actividades programadas, esta orientación general de la organización del Encuentro las ha privado totalmente de su sentido y en la mayoría de los casos ha limitado considerablemente o anulado lo que hubiera podido hacer de la vanguardia artística en esta ocasión un fermento cultural innovador.

3.º Creemos que todas estas limitaciones deben ser interpretadas a la luz de una intención concreta de manipulación del Encuentro. En primer lugar, y de un modo evidente, en cuanto a algunas de las prohibiciones que se han producido. En segundo lugar, y de un modo más general, en cuanto que, al limitar o eliminar el fermento de innovación cultural, la vanguardia artística queda privada de su contenido más auténtico y se convierte en un simple caparazón vacío, una superestructura ornamental (como casi siempre cuando, en el pasado histórico, la producción artística se ha desarrollado bajo condiciones de mecenazgo) dispuesta para su instrumentación política.

Equipo Crónica: TOMAS LLORENS, MUNTADAS, LUGAN, JULIO PLAZA, CASTILLA DEL PINO, GARCIA CAMARERO, JAVIER RUIZ FRANCESC TORRES, S. PAU BERTRAN, NACHO CRIADO, FRANQUESA, SALVADOR SAURA, JAVIER AGUIRRE, ETCÉTERA.

N. de la R.—Este escrito fue redactado en la tarde del viernes 30 de junio, antes de que se produjesen los incidentes en el interior de la cúpula —con motivo del coloquio espontáneamente celebrado— que quedan relatados en la crónica adjunta. El manifiesto se empezó a pasar a la firma ese mismo día por la noche, adhiriéndose a él numerosos artistas más que aún no figuran entre los citados, y otros cuyas firmas resultan ilegibles.

El "Escrito de los participantes" según aparece en Fernando Lara, "Pamplona, Encuentros 72 de arte de vanguardia", *Triunfo*, nº 510, 8 de julio de 1972, Madrid.

Hubo que colocar en la puerta de la Sala de Cultura el cartel de "completo"

Al final, la música interrumpió el diálogo

Ayer, en la Sala de Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra tuvo lugar, como constaba en el programa oficial de actos de los "Encuentros de Arte", la conferencia de Jorge Grusberg sobre "Hacia un perfil del Arte en Latinoamérica". Durante toda ella, se proyectaron diapositivas que el conferenciante iba comentando y sobre las que se basaban sus palabras.

En la puerta, el cartel de «completo»

El acto dio comienzo a las 4 en punto de la tarde, como estaba anunciado. En un momento, el numeroso público que esperaba en la puerta fue entrando y se ocupó en unos breves momentos todo el espacio disponible. Se encontraban en el interior alrededor de 250 personas y los pasillos laterales estaban totalmente repletos de público, en su mayoría jóvenes.

En el exterior, pocos momentos después de dar comienzo el acto, se había concentrado una parte de público deseoso de entrar pero en la luna de la puer-

ta se podía leer el cartel de "completo". Unos números de la Policía Armada guardaban el cumplimiento del mensaje de la luna. Habría fuera unas 50 personas, si bien el número de las que acudieron hasta la puerta fue superior, pero en vista de que el cartel seguía abandonaron todo intento de entrar en la Sala.

La conferencia se fue desarrollando a un nivel bastante interesante y el público mantenía su atención en un silencio absoluto. Al final, aplaudieron a Grusberg y se inició el coloquio.

Se interrumpe el coloquio con música

Una vez finalizada la proyección y comentarios, se inició un coloquio entre los asistentes, quienes manifestaban a instancia del conferenciante su nombre, antes de comenzar a hablar.

Los temas se desarrollaron entre el arte popular y el arte folklórico y la incidencia del primero en el pueblo como tal; su valoración y la necesidad de

estudiarlo y mantenerlo vivo.

A las 5'20, cuando se llevaban unos 20 minutos de diálogo, algunas de cuyas intervenciones fueron aplaudidas por el público, Luis de Pablo señaló que "habían pasado ya 20 minutos desde que Joseph A. Riedl había comenzado, según el programa, su obra audio visual automatizada, en la Sala de Armas de la Ciudadela. Por lo tanto, —continuó— si alguien quiere marcharse puede hacerlo". Más de la mitad de los asistentes abandonaron el local, mientras los otros permanecieron sentados.

A estos últimos dijo Luis de Pablo: "en lugar de irnos a un café, continuaremos el diálogo sobre el tema". Pareció correcta la postura. Pero cuando se iba a iniciar nuevamente el diálogo y ya la primera persona había dicho su nombre, comenzó a sonar en la Sala una canción a través de los altavoces del local. A partir de ahí, ya fue imposible todo diálogo, porque no se podía oír. Algunos de los presentes pro-

testaron la medida y dijeron que "esa no era forma de echar a nadie de la Sala, sobre todo cuando se iba a seguir con el diálogo, en lugar de ir a un bar".

Al final, el público abandonó, con cierto desagrado, la Sala y se dispersó por las calles aledañas comentando el suceso.

Un éxito y un fallo, a la vez

La extraña forma de decir al público que abandonara la Sala fue pábulo para iniciar los rumores. Unos aseguraban que había sido lo correcto, porque "se había rumoreado que se iban a producir incidentes en el interior". Los más se enfadaron. Uno de ellos manifestó: "Desde luego, las conferencias-coloquios están resultando un éxito de público, como lo demuestra el que hoy se haya tenido que poner el cartelito de "completo", aunque también suponga un fallo, porque muchos no han podido entrar. Además, no ha sido forma correcta la de echarnos, aunque sea con música".

J.M.E.

ENCUENTROS 1972 PAMPLONA RENCONTRES MEETINGS 26 VI TREFFEN INCONTRO 3 VII

ENCUENTROS 1972 PAMPLONA RENCONTRES MEETINGS 26 VI TREFFEN INCONTRO 3 VII

Diario de Navarra, 30 de junio de 1972.



El público esperó durante un rato, pero el Coloquio no se celebró. — (Foto ZUBIETA)

El público abarrotando el cine. *Diario de Navarra*, 2 de julio de 1972.

Segundo atentado en el lapsus de dos días

Estalló un artefacto junto a un vehículo aparcado en la acera del Gobierno Civil



Un conjunto de hierro, chapas, goma, resultado de la explosión del artefacto. — (Foto ZUBIETA).



Junto a la rueda izquierda trascora se puede apreciar un agujero, posiblemente lugar donde fue instalado o arrojado el artefacto. — (Foto ZUBIETA).



Los cinco coches que están aparcados sufrieron daños. El siniestrado está totalmente demantelado. — (Foto ZUBIETA).

- La onda expansiva hirió levemente a una señora al lanzarla al pavimento.
- Los tres vehículos situados junto al siniestrado resultaron con graves daños.

Ayer, a las 5:25 de la tarde, hizo explosión un artefacto junto al coche matrícula NA-2088-A, marca Seat 124, que pertenece a un empleado del Gobierno Civil. El citado automóvil estaba aparcado en batería en el reservado instalado en la acera del mismo edificio, entre las calles Pablos Caballero y la Plaza del General Mola, frente al número 9-bis de la Avenida Franco.

EL ARTEFACTO ESTABA JUNTO AL COCHE

Por las muestras que el citado artefacto dejó en el pavimento de baldosas —fue un agujero en ellas—, estaba colocado en la puerta izquierda del vehículo, a unos 30 centímetros de la rueda. De resultas del impacto, el coche quedó totalmente destruido y formaba un con-

junto informe de hierro y cristales, por lo que resulta difícil hasta establecer qué coche era, salvo que su color original era blanco. Al mismo tiempo, sufrieron daños de consideración los coches Seat 500-D, matriculados de Navarra 46387 aparcado a unos 3 metros a la izquierda del mayor siniestrado; 52356, a la izquierda, junto al nacimiento del porche de la puerta principal del Gobierno; y el NA-36284, situado a la derecha de todo ellos. Estos tres automóviles sufrieron rotura de las lamas de las ventanillas y de la parte delantera y trasera; se les desmontaron las puertas y sufrieron abolladuras en la carrocería, sin duda a consecuencia de las cascotas que levante el artefacto y de la onda expansiva.

LA ONDA EXPANSIVA HIRIÓ LEVEMENTE A UNA SEÑORA AL LANZARLA AL PAVIMENTO.

A la hora que hizo explosión el artefacto, mucha gente paseaba por el lugar siniestrado, el por las aceras y calles contiguas que van a parar a la plaza del General Mola. Sin embargo, y pese a la hora, no se ha registrado más que un herido leve, que al parecer es una señora mayor que en cayó al suelo empujada por la onda expansiva.

Por lo demás, no se ha podido apreciar ninguna herida, aunque las ambulancias llevan hecho su aparición, con el fin de trasladar a las personas que hubieran podido resultar dañadas físicamente.

A los pocos minutos, se pararon en el lugar un coche sistema de los autobuses y que estuvieron revisando el coche, en extracción de que se pudiera producir un accidente.

Dada la hora que era, la gran mayoría de las personas que paseaban en el lugar de medio kilómetro por donde se produjo el artefacto; y las más cercanas, el humo que el coche despidió y que por la dirección del viento era llevado en dirección hacia la otra plaza.

LOS CRISTALES DE LOS ALREDEDORES DE LOS ALREDEDORES DESTRUIDOS

Dado que la bomba fue colocada en un sitio con fácil salida de aire producido por la onda expansiva, aparte de la fachada que el Gobierno tiene a la Avenida Franco y que sufrió rotura total de los cristales de 25 ventanillas y algunos del interior, saltaron los de las viviendas contiguas a las calles de Avenida Franco, número 9-bis; calle de la misma avenida y Pablos Caballero, en los dos lados; Plaza del

General Mola; Avenida Carlos III; y algunas viviendas aledañas.

De los edificios privados, los más afectados fueron la Librería Universitaria, a la que le saltaron la mayor parte de sus lamas; Zapatería Amorens y algún otro establecimiento público.

Entre el público, que rodeaba toda la zona ajeja al lugar del incidente, los rumores comenzaron a suar. Unos aseguraban que había sido colocado expresamente junto al coche y los más que da un coche le habían lanzado; no sobre el vehículo siniestrado, sino contra la pared del Edificio del Gobierno Civil.

Las pesquisas de la Policía se iniciaron inmediatamente sobre el mismo lugar de los hechos, sin que hasta el momento se haya esclarecido la identidad del autor o autores del incidente.

Cabe señalar que es la segunda explosión de artefacto que se ha producido en la ciudad en dos días. La anterior, como se recordará, destruyó el monumento al General Sanjurjo, sito entre las Calles Navas de Tolosa y Daxileña.

JOSE MARIA ESTEBAN

ULTIMA HORA

Según se ha podido conocer a última hora, han resultado heridos leves a consecuencia de la explosión producida por el artefacto instalado junto al Gobierno Civil los vecinos de Pamplona, Alfredo Marillo, conocido del Ayuntamiento; Joaquín Ayerra y Domingo Izarra, todos ellos de carácter leve. Igualmente han resultado con heridas tres funcionarios del Patronato Francisco Franco, cuyas oficinas se encuentran en el Gobierno Civil; y algunos vendedores, entre ellos una joven que sufrió una herida en el codo y una señora que ha sufrido un asaque, a consecuencia del estruendo que produjo el artefacto.

CHILLIDA RETIRO SU ESCULTURA POR PROBLEMAS DE "ESPIRITU"

Vaya por delante la afirmación de que la persona y la obra de Eduardo Chillida me merecen un profundo respeto, siga la aclaración que los encuentros de arte, como «festival» premio a los Sanfermines, me parece poco consistente y en cuanto a que sean el claro exponente de la intelectualidad de Europa ya tengo muchas más dudas. Porque si la intelectualidad del Mercado Común no sabe otro arte que esos montones de tubos colocados sin ton ni son en el Paseo Sarate, que sólo «ayudan» a que las viejecitas se crismen y a que nuestros retoños no puedan jugar tranquilamente, y por añadidura la mayoría de los

que pululan entorno a esta manifestación son unos cuantos barbuídos, con aires de desarrapados, si todo esto, insisto, es la intelectualidad, me quedo con la filosofía del aideano y la limpieza del ánimo del pamplonés castizo.

Viene todo esto a cuento, porque entre la voragine de ruedas de prensa a que estamos asistiendo estos días, ayer Eduardo Chillida, arropado por el que se autotitula «responsable de la dirección» de la exposición de arte vasco en los encuentros, Santiago Amón, por cierto con apellido de dios griego que nos aclararía per-

sonalmente, más el escultor José Ramón Carrera, «hermano espiritual» de Chillida por lo que luego explicaremos, nos invitó a un diálogo en el que Chillida aclaró las causas de la retirada de su obra en la muestra que se celebra estos días en Pamplona.

Chillida se molestó y no le pareció oportuno, pese a que su escultura que pesa varias toneladas y que estaba ya en nuestra ciudad, que figurase su obra junto con otra de Carrera que se parecía «espiritualmente» como una gota de agua a otra gota. No es una «copia», diría el guipuzcoano, pero sí que podía sembrar confu-

sión entre el público de Pamplona que no está preparado para esta clase de esculturas; o en otras palabras que por estas tierras al parecer en materia de arte figuramos aún en la edad del paleolítico, claro que esto es a juicio de Chillida y de sus acompañantes.

En resumen que el escultor dejó sentado que su retirada no obedece a ningún tipo de presión extraña, ni a disconformidad con nada, simplemente se trata de cosas del «espíritu» y esto es algo tan personal que no creemos que a nadie le importe o le interese. Pues muy bien.

JAVIER GIRONELLA

Arriba España, 30 de junio de 1972.



El pedestal destinado a la obra de Chillida, vacío.

RESOLUCIÓN ADOPTADA EN LA ASAMBLEA DE ARTISTAS VASCOS (extracto)

Este año, las fiestas de Sanfermines de Pamplona comienzan una semana antes. Se dedicará una semana entera al mundo del arte y la cultura. Bajo la denominación "Encuentros 1972 Pamplona", en las calles, en las plazas, en los cines y teatros, en los más diversos lugares, se mostrarán multitud de realizaciones estéticas. (...) El espectáculo de estos encuentros internacionales de Pamplona proporciona, lo mismo a los participantes en él que a los no participantes, las siguientes reflexiones públicas:

I. Del carácter internacional de los encuentros de Pamplona.

Cabe pensar que, en realidad, lo espectacular de los Encuentros de Pamplona persigue el logro de un prestigio internacional demostrativo del alto grado de atención que en España se presta a la promoción de la cultura. (...)

En el caso concreto de las artes plásticas, la explotación de esta política de prestigio internacional lleva consigo la necesidad de mostrar una fachada cultural desprovista de los problemas nacionales.

Al ritmo de la afluencia turística y de sus derivados en los programas de la economía del Estado, se han multiplicado los montajes de festivales, congresos y otros espectáculos en los que se han añadido algunas categorías culturales que completan las excelencias del clima, del sol, los toros, y las versiones folklóricas de España.

Pamplona es una de las zonas estratégicas de la circulación turística. (...) Los Encuentros han empezado a anunciarse en inglés, francés, italiano, alemán y castellano.

El idioma entrañable del País Vasco, el euskera, aparece ignorado, descubriendo significativamente el estado de postergación en que se mantiene a toda la expresión cultural del pueblo vasco.

II. De la directriz elitista y vanguardista de los Encuentros de Pamplona.

Los actos de estas proporciones extienden la creencia de que son el resultado de nuestro elevado nivel de libertad y de desarrollo artístico. Atribuir a este hecho la existencia de unas preocupaciones y de unas realizaciones estéticas como las que se presentan en Pamplona, sería absolutamente incorrecto y tendencioso.

Independientemente de la consideración personal hacia todos los participantes y hacia las valoraciones de sus obras, desaprobamos el acusado sentido elitista que contienen estos encuentros.

Sin embargo no queremos decir que desaprobamos todos aquellos actos en los que intervienen reducidas representaciones. (...).

(...) La función del elitismo consiste en proteger, defender y justificar el establecimiento desde arriba de una cultura dominante.

III. De la relación de los Encuentros de Pamplona con el elitismo y el autodidactismo.

Los Encuentros de Pamplona se relacionan directamente o indirectamente con el dirigismo elitista y, por consiguiente, con su más grave consecuencia: el fomento de la apología del autodidactismo.

IV. De la introducción de la cultura en los niveles populares con motivo de las fiestas tradicionales.

(...) Los Encuentros de Pamplona, al posibilitar la intervención popular, convergen de algún modo con la orientación que desde hace muchos años llevamos a cabo los exponentes de la cultura vasca.

V. De la comunicación entre el pueblo y la cultura.

Situados ante el evidente consentimiento y apoyo oficial hacia los Encuentros de Pamplona, entendemos que, en lo que tienen de intento de aproximar a las fuerzas de la cultura con las demás fuerzas del pueblo trabajador (...), constituyen un reconocimiento y una legitimación de las orientaciones que presiden nuestra proyección cultural. (...)

Los Encuentros de Pamplona carecerán de valor y trascendencia si rehuyen el examen de las circunstancias que envuelven el hecho cultural. El mínimo rigor intelectual exigirá que los Encuentros empezaran a proponer un comienzo de soluciones eficaces que sobrepasen las simples formulaciones y los pronunciamientos de las individualidades que inevitablemente resultan parciales, cuando no excesivamente marginales a este propósito. (...)

En Anna Maria Guasch, *Arte y política en el País Vasco*. Madrid: Akal, 1985, p. 311-314.

PAMPLONA, ENCuentros 72 DE ARTE**VANGUARDIA** (extracto)

Fernando Lara *Triunfo*, nº 510, 8 de julio de 1972

A las cuatro y diez de la madrugada del domingo 25 de junio estallaba una bomba en el monumento al general Sanjurjo, situado en el pamplonés Paseo de Taconera. (...).

¿A quién iban dirigidas esas bombas?

(...) Los corrillos de Pamplona hablaban de una oposición a los Encuentros de arte no en cuanto a sí mismos, sino debido a su elevado coste que, en palabras de un miembro de la organización, se elevaba a dieciséis millones de pesetas faltando aún tres días para concluir la Muestra, dinero que, según una octavilla lanzada en la ciudad siete días antes, Navarra necesita para iniciativas mucho más urgentes.

Pero, ¿de dónde salía este dinero? Los Encuentros aparecían patrocinados por la Diputación Foral de Navarra y el Ayuntamiento de Pamplona, pero la financiación corría a cargo de la poderosa familia Huarte, con administración y organización del grupo ALEA (...). El mecenazgo económico de Huarte, por un lado, y lo que se entendía como discriminación personal a la hora de distribuir las invitaciones, motivaron la no participación de diversos artistas españoles de vanguardia, y especialmente de un grupo catalán reunido en torno al pintor Antoni Tàpies y al cineasta Pere Portabella. (...)

Los conflictos comenzaron el martes 27, cuando los "organizadores" (...) descolgaron de la exposición *Arte vasco actual* un cuadro de Dionisio Blanco, para "evitar que lo hiciese la autoridad gubernativa y que el autor fuera penado". La decisión era grave, y tres de los pintores vascos (Ibarrola, Arri y el propio Blanco) determinaron retirar sus obras. (...)

La cúpula neumática venía a ser como el símbolo de los encuentros. (...) Pensada para durar al menos una semana, su funcionamiento práctico ha quedado reducido a dos días. (...) Por otra parte, ninguna de las obras allí presentadas — con la posible excepción de *Liberté chérie*, de Martial Raysse, en tubos fluorescentes — hasta el momento de la "caída" merecía una excesiva atención. Pero, ¿por qué esos pensamientos malintencionados en torno a esta "caída"?

Justo el día anterior se había celebrado en la cúpula un espontáneo coloquio sobre arte, al que asistieron unas trescientas personas. (...) Pero cuando la asamblea tan pacífica y cultural llevaba aproximadamente una hora se presentó don Juan Huarte para comunicar que aquella reunión "no estaba autorizada y debía disolverse inmediatamente" (...) Como quedaban pequeños grupos comentando lo sucedido se ordenó intensificar dentro de la cúpula el tono de una composición de Mestres Quadreny, hasta tal punto que los que se hallaban en ella no tuvieron más remedio que buscar apresuradamente la salida. (...) Inca-

lificable utilización de una obra de arte para impedir un coloquio centrado en la manipulación de las formas expresivas.

Los Encuentros de Pamplona han servido sobre todo para clarificar a la luz de todos una serie de contradicciones inasumibles que asfixian la actual cultura española. (...)

¿Qué otros datos útiles han suministrado estos Encuentros? Nada fundamental en lo que se refiere al arte de vanguardia en sí, partiendo ya de la inconcreción genérica de dicho término. Si repasamos el voluminosísimo catálogo editado por ALEA sin haber asistido directamente a los actos, puede darnos la impresión de que en Pamplona se ha producido una verdadera síntesis informativo-cultural de las más avanzadas tendencias de la expresión contemporánea. Falso. Gran parte de los actos programados no han llegado a celebrarse por ausencia de sus atores o retirada de los mismos una vez visto el cariz que iban tomando las cosas; otros (...) se han realizado en muy malas condiciones; otros aún han sido prohibidos por la censura, tras haber asegurado la organización todo lo contrario en los primeros días.

(...) La falta de información, los continuos cambios en horarios, lugares y actuaciones, la inexistencia de una mínima oficina de prensa, han contribuido también a debilitar unas jornadas que, si en su primera mitad se mantuvieron mal que bien, debido sobre todo a la participación popular en algunos de los espectáculos callejeros (...), en su segunda parte languidecieron mortalmente debido a la torpeza de aquellos que debían estar más interesados en su buena marcha. (...) Todo análisis de lo que ha sucedido en Pamplona que lo reduzca a un hecho estético o lo sitúe a un nivel local será forzosamente erróneo, en cuanto que olvida que las frustrantes barreras aquí halladas son las manifestaciones que coartan cualquier manifestación cultural en nuestro país, hasta conducirla invariablemente a una situación de esterilidad, anonadamiento o (...) enmascaramiento ya hipócrita, ya declarado.

Ciertamente reconozco como positivo el que el espectador se vea obligado a preguntarse por el significado de las cosas, a interrogarse sobre su propia postura cara al hecho estético, sea este de la naturaleza que sea. (...) Pero cuando se percibe a fondo en qué sentido y hasta qué punto se ha imposibilitado la expresión de las propias ideas en la muestra de una arte buceador de la libertad, no queda más remedio que ser honestos, ponerse muy serios y decir simplemente NO.



ENTREVISTA

CATHERINE DAVID

JESÚS CARRILLO

Comisaria y ensayista francesa, Catherine David es actualmente directora del Witte de With de Rotterdam. Ha sido curadora del Jeu de Pomme de París y directora artística de la Documenta X (1994-1997). Su trabajo está comprometido con la complejidad de la sociedad globalizada desde una perspectiva anticapitalista y atenta a la naturaleza heterogénea de la cultura contemporánea. Recientemente ha dirigido el proyecto *Representaciones árabes contemporáneas*, organizado y producido por Witte de With (Rotterdam) y la Fundació Antoni Tàpies (Barcelona), en colaboración con la Universidad Internacional de Andalucía (UNIA arteypensamiento) y Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa.

Iniciamos esta entrevista con una valoración de la transformación del sistema de la cultura y del arte en la década de los noventa, para debatir de un modo más preciso las deficiencias de la mediación cultural contemporánea y las posibles alternativas a dichas carencias.



Catherine David.

Jesús Carrillo: Como sabes, *Desacuerdos* es una iniciativa que surge de un grupo de instituciones diferentes dedicadas a la producción cultural y que están empeñadas en un replanteamiento sistemático de dicha acción en el presente, a partir de una reflexión sobre las prácticas artísticas críticas y de resistencia en nuestro pasado inmediato. ¿Cuál ha sido tu experiencia como protagonista de una tarea en gran medida paralela durante los años noventa?

Catherine David: En los noventa se produce el agravamiento de una cultura espectacular, mediática, berlusconiana si quieres, que supone el abandono de cualquier tipo de política cultural que tenga que ver con la producción y transmisión de la complejidad social, y con la toma de conciencia crítica de los fallos y faltas de dicha sociedad. Se produce una dimisión generalizada de todo tipo de compromiso cultural, un compromiso que es siempre un compromiso político, ya que es fundamentalmente político para los agentes culturales como nosotros el decidir con quién trabajamos, cómo lo hacemos y con qué fines. La gente se confunde cuando piensa que lo político en el arte es únicamente una estetización de los síntomas de los males de la sociedad y de los conflictos que la articulan. Nada más equivocado.

Jesús Carrillo: ¿Cómo definirías tu trabajo durante esa década dentro del contexto que acabas de describir?

Catherine David: Mi trabajo en los noventa culmina con Documenta X. Este evento constituye una gran paradoja, puesto que sigue siendo uno de los escasos espacios de amplia visibilidad que al mismo tiempo deja la posibilidad de realizar un trabajo serio. Es una verdadera rareza. Su existencia pone en evidencia que no hay que ser totalmente pesimista. Estoy muy orgullosa de mucho de lo que tuvo lugar durante la Documenta X. Solo con que se recordara como un espacio de reflexión, como un espacio de debate, como un espacio denso, ya estaría satisfecha. Uno puede valorar mejor o peor las Documentas siguientes, pero aún es uno de los pocos espacios en que si tú te mueves, si tú luchas, existe la posibilidad de llevar a cabo un trabajo serio. Nada que ver con las múltiples bienales ridículas que surgen como champiñones movidas por fines totalmente espúreos. Entre ellas tal vez sea necesario distinguir, a pesar de la grave crisis de carácter económico por la que está pasando, la Bienal de São Paulo, una distinción que viene del hecho de ser una gran ciudad no europea, una verdadera ciudad globalizada, una ciudad acuciada por graves problemas políticos y tensiones que pueden afectar de manera muy interesante a la bienal. Mi lema es luchar contra el fatalismo. Es cierto que la situación actual es muy dura, pero con inteligencia y con voluntad hay una serie de cosas que se pueden y se deben hacer.

Tras los noventa lo que queda bien claro es que si, de un lado, hay todo un sector del mundo del arte que se alinea con esa espectacularidad, homogeneidad y evanescencia de la cultura dominante, existen aparte otras prácticas, las que a mí parecer tienen más futuro, que son las que tienen que ver con procesos de larga duración y con espacios muy heterogéneos. La cuestión es cómo asegurar la existencia de estas prácticas en términos de producción, en términos de información, de presentación y de encuentro con públicos variados, públicos socialmente diferenciados y con capacidades muy diversas, que en nada tiene que ver con el sistema estético fijo que tenemos ahora.

Jesús Carrillo: ¿Cuáles serían los tipos de mediación cultural necesarios para favorecer estos procesos? ¿Cómo deberían transformarse las instituciones actuales para favorecer la creación de focos de producción cultural alternativos a los dominantes?

Catherine David: Yo creo que en primer lugar es necesario generar una heterogeneidad de espacios dotados de condiciones diversas, escalas diversas y procedimientos de acción diversos. No todos deben competir en la carrera de crear espectáculo. Deben existir espacios de investigación, espacios de debate y espacios de pensamiento. Si te paras a pensar en la labor de los filósofos te das cuenta de que su trabajo tiene una velocidad, un tiempo de reflexión y de sedimentación que no se puede acelerar. Si no lo respetas, ya no puedes pretender hacer filosofía; harás periodismo, ensayismo, pero no filosofía.

En segundo lugar hay que interpelar al público de una manera precisa y coherente, con la seguridad de que si se hace así, la gente acude. Además es necesario librarse del fantasma neoliberal de tener que funcionar siempre con posiciones esquemáticas, de blanco y negro, siempre con premura de tiempo y con la presión de los presupuestos, y con una constante llamada a sacrificar los contenidos en nombre de los resultados inmediatos, porque luego la realidad del trabajo realizado contradice dicho modo de ver las cosas.

Hay una dimensión que no hay que olvidar, y es la incapacidad de los políticos para ver y valorar los modos de la producción cultural contemporánea. Tomemos por ejemplo el caso del Witte de With de Rotterdam, que yo dirijo. Se trata de una institución pequeña, con una historia breve, situada en una ciudad no tradicionalmente identificada con los focos de la cultura. Me ocurre muy a menudo cuando viajo —y ello ocurre tal vez con demasiada frecuencia— que gente de puntos muy alejados del globo me menciona elogiosamente lo que hacemos en el Witte, lugar, por supuesto, en el que nunca han estado. Es posible que su percepción tenga más que ver con fantasmas y prejuicios más relacionados con una circunstancia específica que con la realidad de nuestra institución, pero son el ejemplo de un tipo de audiencia que normalmente los políticos son incapaces de tener en cuenta. No estamos hablando de una institución tipo Louvre que atrae a millones de visitantes al año. En una institución como el Witte, la importancia y el poder de un tipo de público que podríamos llamar virtual excede en mucho a la del público físico y específico del entorno local, cuyas limitaciones vienen dadas por una serie de circunstancias socioeconómicas muy determinadas. Por supuesto, no tengo nada en absoluto en contra de una institución de servicio social a la comunidad, pero en ese caso ha de hacerse bien.

Jesús Carrillo: ¿Cómo se puede encontrar equilibrio entre la dimensión local de las instituciones artísticas y el carácter virtual y reticular de las audiencias del mundo del arte?

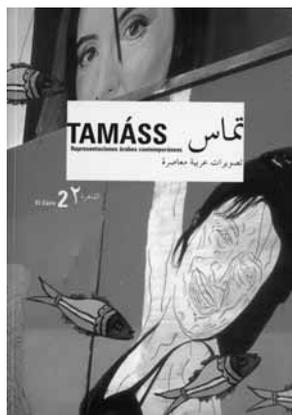
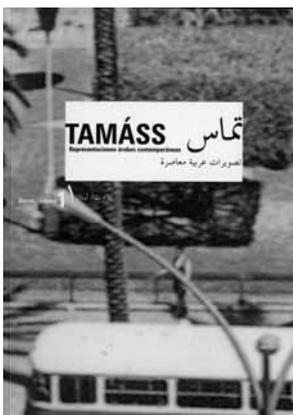
Catherine David: El caso del MACBA ejemplifica que ello es posible. Tuve la oportunidad de visitar una de sus últimas exposiciones el otro día, y pude comprobar que, a pesar de su complejidad, había bastante gente. Se lo comenté al director, y me confirmó que estaba siendo una de las exposiciones con más asistencia del año. Por tanto, si merece la pena la gente es capaz de hacer un esfuerzo, esfuerzo que es, además, necesario. Hay que alejarse de la idea de que todo ha de ser como la Coca-cola, que refresca y sacia la sed inmediatamente. Por otro

lado, es cierto que hay temas de la cultura contemporánea cuya audiencia potencial es fundamentalmente una audiencia en red, muy difícil de contabilizar. De modo que los efectos que deben esperarse en las audiencias no deben contabilizarse en términos de resultados inmediatos y cuantitativos. Los efectos son muy complejos: no se producen de la misma manera en la gente que viene de fuera que en la gente que vive en la misma ciudad. Con respecto a la exposición sobre *Representaciones árabes contemporáneas*, por ejemplo, los efectos no son los mismos si hablamos de gente que está muy comprometida en problemas sociales, políticos y culturales árabes, o si son gente de Beirut y de El Cairo, pero son igualmente importantes.

El problema es que muchas de las instituciones culturales contemporáneas se manejan como si se tratara de bancos, o de agencias de publicidad. Los efectos culturales no tienen nada que ver con esa inmediatez. Se percibe una absoluta falta de sofisticación en sus modos de calibrar la rentabilidad cultural: la única medida que tienen, y que nos dejan, es la medida en carne y hueso, lo cual supone una miopía total.

Jesús Carrillo: Muchos de tus trabajos comparten con *Desacuerdos* la aparente paradoja de juntar aspectos de la cultura que normalmente se encuentran separados; en tu caso, la cultura árabe en una institución de arte contemporáneo. ¿Cuál es el efecto que se pretende con dicha colisión de mundos?

Catherine David: Es un error de punto de partida el seguir considerando el mundo árabe contemporáneo como periférico, cuando solo lo es respecto al discurso dominante. Se trata de una realidad que afecta continuamente y de muchas maneras a nuestra vida cotidiana. Nos afecta directamente, y hemos de cohabitar con ello dentro de nuestras propias ciudades, en lo que yo denomino “proximidad mundo”; una relación física de proximidad con realidades mundiales que son distintas de las que uno pensaba tradicionalmente que eran las suyas. Esta es una paradoja que debe deconstruirse. El caso de *Desacuerdos* es muy distinto, ya que no estamos ante una cuestión de naturaleza geopolítica, sino ante un intento por parte de ciertas instituciones artísticas de acercarse a procesos cuya velocidad y calidad los ha colocado tradicionalmente al margen de



Tamáss, revista publicada con motivo del proyecto *Representaciones árabes contemporáneas*.

la institución. Es cierto que dichos procesos pueden crear tensiones, pero serán siempre tensiones positivas.

Uno de los problemas que encuentro en España es la carencia de un discurso estético contemporáneo. Ello es perceptible en los textos de crítica que se leen en los periódicos más importantes, salvo excepciones. La situación en Francia es bien distinta. Aunque no hay críticos en sentido estricto que publiquen en los periódicos, sí existen individuos que piensan aún el fenómeno estético en términos contemporáneos. No son una tropa, ya me entiendes; son, digamos, el mínimo imprescindible.

Jesús Carrillo: Siguiendo con el intento de definir el tipo de mediación cultural pertinente en la sociedad contemporánea, ¿cuáles serían las primeras inercias que habría que romper?

Catherine David: Como te decía antes, hay una falta total de heterogeneidad. Las instituciones culturales están atrapadas en la enorme rigidez de abrir al público de lunes a domingo, de diez a cinco. Nadie se plantea que tal vez sería mejor abrir exclusivamente dos noches por semana, y no invertir todo el capital en una estructura de personal que mantiene el establecimiento abierto siete días a la semana. Es necesario repensar de nuevo la función de la institución cultural atendiendo a la idea de que no todas tienen que ser iguales.

Existe una enorme incomprensión del modo en que se generan, presentan, distribuyen y discuten las producciones culturales en la sociedad cultural. Se desconocen los modos en que se trabaja, y se gestiona como si se tratara de una oficina. Cuando trabajas en grupos de discusión o seminarios te das cuenta de que la mayoría de los participantes, gente como tú o como yo, tienen poca disponibilidad, tal vez una o dos noches por semana como máximo. Obviamente, no estoy hablando en general. No tendría sentido que el Louvre o el Beaubourg abrieran una o dos noches por semana. Estoy hablando, específicamente, de instituciones involucradas en la producción visual contemporánea, un campo que está entroncado con lo discursivo. Lo aclaro porque aún tiene una que luchar con “tontos” que te recriminan que tu trabajo no es “visual”. No me pagan para explicarles a Duchamp ni la diferencia entre lo visual y lo puramente retiniano.

Existen multitud de posibilidades, y mi impresión es que la gente autocensura su capacidad de encontrar soluciones nuevas. Recientemente he asistido a una jornadas de debate acerca del futuro del espacio 104 de París, un local de producción cultural de dimensiones enormes —veinticuatro mil metros cuadrados—, en un edificio histórico situado en uno de los barrios más deprimidos de la capital. Se trata de un área falta de planificación urbanística y abandonada por las políticas de intervención cultural estatales. La cuestión es cómo articular las relaciones de dicho espacio con su entorno inmediato, con la ciudad de París y con el ámbito internacional en su conjunto. Por supuesto, las autoridades municipales no están para pagar millones a fin de crear un servicio público para el barrio. Lo importante, en este caso, es darse cuenta de que es posible combinar y compatibilizar funciones heterogéneas, siempre que se haga con voluntad y sin confundir los distintos niveles. Por ejemplo, es fundamental no confundir la función de reflexión, producción y debate con las de transmisión y difusión. Solo es cuestión de voluntad, y de contar con individuos que tengan

una mínima noción de lo que es la política cultural, y que no piensen exclusivamente en términos de élite.

No estamos aquí hablando, para nada, de una cultura para la élite. Es necesario el esfuerzo de romper con algunos prejuicios como, por ejemplo, el que dice que a la gente solo le gusta el cine americano. Si uno va a los festivales de cine, ves a gente haciendo cola y poniéndose en situaciones imposibles para ver documentales. Si tienes una oferta y esa oferta está bien comunicada, la gente acude.

Un ejemplo de que la cultura puede funcionar en términos cuantitativos es el ejemplo masivo de Documenta. Según mi experiencia, no hubo uno solo de los cien días que no hubiera gente; y no estoy hablando solo de filósofos y artistas, sino también de gente normal, de familias con sus hijos. Ello no implica que no exija esfuerzo. La Documenta no es un circo, a pesar de los deseos de los periodistas; si la gente quiere broncearse, que vaya a la playa, y si quieren descansar, que vayan al café.

Sin embargo, uno de los peligros de la exhibición de arte contemporáneo es su difícil comunicación con el entorno geocultural en que esta se produce. Estoy pensando en la última Manifesta, celebrada en Donosti, en la que la mayoría de los visitantes eran foráneos y donde incluso los subtítulos de los vídeos estaban en inglés.

Soy consciente de ello. En la Documenta, por ejemplo, todo ha de estar subtítulo en alemán. En Manifesta no había nadie local involucrado en la organización con un mínimo de nivel de decisión. Los curadores, entusiastas pero carentes de experiencia, fueron incapaces de conectar con la ciudad. En mi trabajo, por ejemplo, no todo tiene que ver con lo local y con el territorio inmediato, pero en cualquier caso es exigible un grado de precisión respecto a tu objeto. Es cierto que es muy difícil trabajar in situ. Lo sé por mi experiencia en El Cairo y Beirut, sobre todo en El Cairo, porque Egipto es una dictadura encubierta. En dichos casos mi prioridad era consolidar las plataformas culturales ya existentes. El modo de operar allí es muy diferente a cuando, por ejemplo, se trae el proyecto aquí, donde no existe una contextualización inmediata posible. Tampoco es lo mismo hacerlo en Rotterdam, donde un amplio porcentaje de la población es racista y carente de curiosidad, que hacerlo en Barcelona, por ejemplo, donde la gente demuestra mucho más interés por este tipo de temas, y donde no se contempla la cultura árabe como si se tratara de una manada de pingüinos.

Manifesta sería el ejemplo perfecto de que si las cosas no se hacen con precisión, mejor no hacerlas. El único momento en que se oyó algo relevante fue cuando alguien, que al parecer era buen conocedor de la situación política, hizo una equiparación de cierta situación árabe con la instrumentalización del terrorismo y la situación vasca. Esta intervención tuvo lugar durante la mesa redonda "Discursos críticos, discursos políticos", moderada por Gema Martín Muñoz en Arteleku con motivo de *Representaciones árabes contemporáneas*.

Jesús Carrillo: Para concluir, ¿podrías hablar de tus proyectos inmediatos y esbozar la institución cultural ideal?

Catherine David: Tras dejar el Witte, el año que viene pienso trasladarme a la Universidad de Berlín, donde espero recuperar el espacio y el tiempo para concentrarme y formar parte de una comunidad de debate de alto nivel, y desde allí

poder pensar otros espacios donde trabajar y establecer encuentros específicos con el público. No es que debamos inventar algo nuevo. Hay que olvidar esa idea de que cada año, como las galerías Lafayette, tenemos que ofrecer algo nuevo, como la nueva colección. Lo único necesario es encontrar un espacio y dotarse de unas condiciones que permitan hacer el trabajo bien. Ello no es difícil si tienes la capacidad de abordar la complejidad del espacio cultural contemporáneo y de organizar un dispositivo en que podamos trabajar conjuntamente, artistas e intermediarios. El problema es que tenemos muy pocos interlocutores estatales, mientras que a los privados no los he encontrado, hasta ahora, con suficiente inteligencia. Por el momento lo único que hacen es intentar competir en visibilidad con las grandes instituciones públicas como el Beaubourg; es lo que yo denomino la cultura Cartier, Prada...

Jesús Carrillo: Entonces, ¿crees que es aún posible proponer cuestiones estéticas que sean relevantes respecto a los problemas sociales contemporáneos?

Catherine David: Si uno piensa en términos de una audiencia total, posiblemente tu discurso no quepa, sobre todo si les intimidas y les transmites desde la institución la idea de prohibición, de distancia, la idea de que no saben y de que no pueden saber. La alternativa, seguramente, es hacerlo en escalas diferentes; y con "escala diferente" me refiero a algo totalmente distinto a lo que significa la Tate, o al Jeu de Pomme, con millares de turistas y que encarnan el discurso dominante. Al hablar de alternativa me refiero a la posibilidad de dar cabida a las distintas sensibilidades, a la heterogeneidad y a la diversidad de la cultura contemporánea. No tengo nada en contra de que tú vayas a ver una película norteamericana, siempre que yo, y no solamente Catherine David, sino una persona cualquiera, tenga la posibilidad de ver o asistir a algo distinto.

LÍNEA DE FUERZA

**ARCO Y LA VISIÓN
MEDIÁTICA DEL
MERCADO DEL ARTE
EN LA ESPAÑA
DE LOS OCHENTA**

ALBERTO LÓPEZ CUENCA

En 1982 la ministra de Cultura del recién estrenado gobierno del partido socialista, Soledad Becerril, inaugura ARCO, una feria de arte contemporáneo en un país falto de infraestructuras museísticas dedicadas al arte actual y con un inexistente número de coleccionistas potenciales que pudieran dar aliento al proyecto. La idea partía de una iniciativa privada —concretamente, del empeño de la galerista Juana de Aizpuru—, y su objetivo a largo plazo era crear coleccionismo de arte en España. Una meta que, pasadas más de dos décadas, aún no se ha alcanzado. Paradójicamente este fracaso quedó enmascarado por los medios de comunicación, cuyo triunfalismo a la hora de describir la feria —en especial a la hora de alabar la labor cultural desempeñada— atrajo a miles de curiosos que acudían a “ponerse al día” pero que, salvo excepciones, no adquirirían obra alguna. Las voces críticas surgieron cuando, con el paso de los años, el anhelado coleccionismo no acababa de consolidarse y, en cambio, la desproporcionada difusión mediática de la feria permitía que cualquiera excepto los directamente implicados —artistas y galeristas— siguiera beneficiándose de un espacio supuestamente pensado para ellos.



PRESIDIO LA MINISTRA

La ministra de Cultura, Soledad Becerril, acompañada del titular de Hacienda, Jaime García Añoveros, presidió, en el Palacio de Exposiciones de IFEMA, la inauguración de la Feria Internacional de Arte Contemporáneo, "ARCO 82", que permanecerá abierta hasta el día

17 del presente mes de febrero. Esta muestra se considera como una de las más importantes, en su género, en los últimos tiempos, y no ha faltado quien ha calificado a Madrid como "capital mundial del arte" durante los días que se celebra la Feria.

La narrativa oficial y sus divergencias

La primera edición de la Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Madrid tuvo lugar entre el 10 y el 17 de febrero de 1982. Aunque contaba con la colaboración del Ministerio de Cultura, ARCO estaba auspiciado por la Institución Ferial de Madrid (IFEMA). Desde 1980 hasta nuestros días, IFEMA ha administrado y acogido en sus instalaciones las más diversas ferias comerciales, desde Exposegur hasta Fitur y desde Mamás y Bebés hasta Expodental. No se trata, no obstante, de una institución de capital privado, sino que está promovida por la Comunidad de Madrid, el Ayuntamiento de Madrid, Caja Madrid y la Cámara de Comercio e Industria de Madrid. Es decir, IFEMA está sufragada fundamentalmente con fondos públicos. Como apuntó en la mesa redonda "El nacimiento de ARCO" Adrián Piera, presidente del comité ejecutivo de IFEMA en aquel entonces, ARCO se acometió como una feria comercial más, con el objetivo de llenar un nicho vacío en el panorama ferial español.

Hay que decir que una de las sorpresas que yo me llevé en ese sector, donde yo ya tenía muchos amigos, es que sin embargo, cuando se habló de una feria, lo primero que decían era: "Es que en España no hay mercado, no hay coleccionismo". Bueno, eso es lo que vamos a tratar de hacer, crearlo.

ADRIÁN PIERA¹

ARCO saltó a la escena entonces bajo la dirección de la galerista Juana de Aizpuru, como un "encuentro del mercado y una línea de difusión cultural del arte contemporáneo" (véase Fernando Samaniego, "La feria ARCO 82 busca una línea internacional para el arte español contemporáneo". *El País*, 7 de febrero de 1982). Desde sus inicios, y hasta la fecha, esas han sido la Escila y la Caribdis de ARCO: debatirse entre su condición de feria de arte comercial y su carácter de evento cultural.

En realidad la dirección de la feria, que pasó a manos de Rosina Gómez-Baeza en 1986, nunca se ha decantado abiertamente por promover su perfil estrictamente comercial, aunque se hayan hecho declaraciones tajantes al respecto. ARCO ha abrevado esa ambigüedad, una condición que la ha caracterizado desde

Pasquines de Juan del Campo que deberían haberse repartido en el *stand* de la galería Fúcares durante ARCO, 1990. (Pasquín de color azul.)

JUAN CARLOS I

 VISTO POR ARCO

sus inicios y que, paradójicamente, ha sido fundamental para consolidarla y dotarla de éxito mediático.

ARCO es una feria y no debemos olvidarnos de ello, nuestra responsabilidad no es hacer cultura. Es más: podrían desaparecer las actividades paralelas sin que por ello ARCO dejase de existir.

ROSINA GÓMEZ BAEZA. *Diario 16*, 11 de febrero de 1990

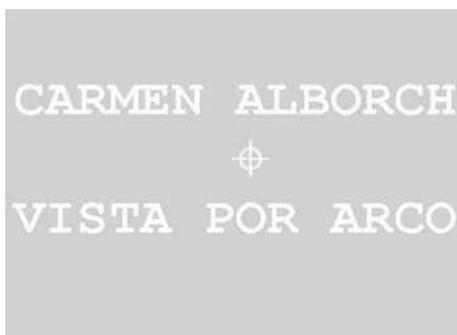
La feria es compleja porque contempla muchos aspectos: la Asociación de Amigos de ARCO, los cursos en universidades, la Fundación ARCO y todas las actividades que le rodean... Ese era mi proyecto y creo absolutamente en él. Si no se hiciese así ya no sería el ARCO que despierta tanto el interés y las expectativas.

ROSINA GÓMEZ BAEZA. *Diario 16*, 12 de febrero de 1992

De hecho la reforma más destacada de la feria, producida en 1987, apunta precisamente a acotar lo cultural, diferenciándolo de lo comercial. Entonces se establecen la Fundación ARCO (cuyo patronato reúne al alcalde de Madrid como presidente, y a los presidentes de ICO, Telefónica y Cepsa, por citar solo a algunos miembros) que es propietaria de la Colección Fundación ARCO, con más de ciento cincuenta obras de arte, y la Asociación Amigos de ARCO, que auspicia eventos culturales y de investigación como ARCODATA (fondo documental hoy en el MNCARS) o el Foro Internacional de Expertos en Arte Contemporáneo.

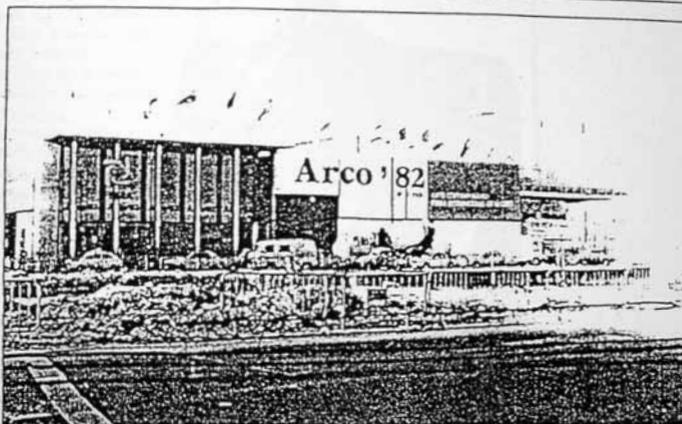
Se quiera o no, desde sus inicios ARCO se vio como un fenómeno cultural en la medida en que para el público representaba la equívoca oportunidad de "ponerse al día" sobre lo que estaba pasando en la escena artística internacional. Esto no es difícil de comprender. La primera edición de la feria tiene lugar en un momento en el que España carece de los espacios adecuados para presentar y difundir el arte contemporáneo.

Juan del Campo, 1990 (pasquín amarillo).



CULTURA/SOCIEDAD

ANIMESE. Deje por un momento a un lado la quiniela, el chico tráfuga, la prenda «charmé» de la «boutique» gran almacén y el menú estrecho-largo de la gamba al ajillo con pimienta (rosa). Atrévase con la pintura. Dése una vuelta por Arco 82, Feria Internacional de Arte Contemporáneo, inaugurada ayer por la ministro de Cultura, Soledad Becerril. Merced a este certamen, Madrid se ha convertido por siete días —del 10 al 17 del actual— en la capital mundial del arte. No hay hipérbole en ello. Compruébelo. Derroche unos minutos de su precioso tiempo en Ifema — Castellana, 257 — y no necesariamente para «invertir».



Fachada principal de Arco: líneas y planos de color a lo Mondrian.

La ministro de Cultura, Soledad Becerril, inauguró ayer la Feria Internacional Arco 82

MADRID, CAPITAL MUNDIAL DEL ARTE

Diario 16, 10 de febrero de 1982.

La figura del día



ADRIAN PIERA

La gestión como presidente de IFEMA demuestra, de nuevo, que el gran éxito de Adrián Piera consiste en conjugar, con sabiduría y sensibilidad, su experiencia empresarial con las peculiaridades del mundo cultural. Porque ARCO 83 se ha convertido en el acontecimiento artístico de los últimos días. No en vano, más de cuarenta mil personas —un número inusitado— han podido contemplar las obras allí expuestas. Adrián Piera acaba de ser elegido, además, presidente del Club Siglo XXI.

ABC, 27 de febrero de 1983.

Desde el punto de vista social, me parece algo espléndido lo que se ha conseguido: miles y miles de personas desfilan ante las distintas obras, sin respeto reverencial y sin temor intelectual a expresar su propio y honrado criterio, despreciando lo que no les gusta, riendo ante lo que les resulta divertido, contemplando en silencio lo que les interesa y pasando de largo ante lo que les aburre. Eso sí que me parece estupendo, nuevo y sorprendente.

MARIO ANTOLÍN. *Ya*, 24 de febrero de 1984

No será al menos hasta seis años después cuando comenzará a contarse con esa infraestructura: en 1988 se inauguran el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y el Centre d'Art Santa Mònica, el Instituto Valenciano de Arte Moderno y el Centro Atlántico de Arte Moderno en 1989, y el Centro Galego de Arte Contemporánea también en ese mismo año. En aquel contexto deficitario inicial, ARCO fue visto y celebrado como la posibilidad de acceder de primera mano a algunas de las producciones características del arte contemporáneo que no estaban disponibles en la España de aquel entonces.

ARCO cumplió al principio una doble función de enseñar y de mercado del arte, que eso siempre lo tiene una feria, pero en el caso de España el asunto era cubrir una insuficiencia de museos que no teníamos. Y una feria no es el mejor lugar para aprender a ver arte contemporáneo: está todo revuelto, hay miles de imágenes que te saturan la mirada y la mente, y está todo desordenado. No era el mejor lugar, pero no había otro, y se notaba la avidez de la sociedad española al acercarse a ARCO.

TOMÁS MARCH, galerista (entrevista con el autor)

Esta percepción, que ha hecho que todas las ediciones posteriores de la feria hayan sido siempre muy concurridas, ha pervivido, y solo desde hace poco ha sido seriamente cuestionada.

Continúa el desfile: crestas "punkies", rapados de devotos del Silicon Valley, figurines tal que del *Vogue Uomo*, "adolfodominguez" arrugados. Y militares sin graduación, y algún cura de aquellos con sotana. Y algunos niños que corren tras mamá (una mamá muy puesta de diseño italiano), y mamás muy "hipopiasas" con los niños en los brazos. Y caballeros de buen porte y con bastón que preguntan precios y no se desmayan. Y María Luisa Seco, mírala, que ni siquiera llega al marco.

JAVIER RUBIO. *ABC*, 19 de febrero de 1984

Juan del Campo, 1990 (pasquín rojo).

ALFONSO GUERRA

 VISTO POR ARCO

Ahora bien, que ARCO tuviera una excelente acogida de público (así como una inusitada atención mediática) no significa que tuviera éxito como feria de arte comercial. Desde 1982 se viene recalcando que el objetivo de ARCO es fomentar y consolidar el coleccionismo del arte en España, pero lo cierto es que desde entonces también se subraya desde su dirección que en nuestro país el coleccionismo es insuficiente. En este sentido parece paradójico que subsista más de veinte años una feria que no genera beneficios.

¿No genera beneficios ARCO? La verdad es que no se sabe a ciencia cierta. Según su actual directora, los gastos de organización de la feria quedan cubiertos por los precios que pagan las galerías, instituciones y publicaciones por los *stands*, por las entradas al recinto y por la venta de catálogos. Orientativamente, el director de IFEMA en 2002, Fermín Lucas, observaba que el presupuesto de la feria era de 600 millones de pesetas, o 3,6 millones de euros (véase Fernando Samaniego, "ARCO 2002 se convierte en la feria de arte más internacional", *El País*, 16 de enero de 2002). ARCO tiene un comité que selecciona las galerías candidatas a exponer, de lo que cabría deducir que hay interés en estar en la feria, bien por las ventas que puedan hacerse, bien por el valor simbólico y la visibilidad que da estar en ARCO. Según la dirección, en torno a setecientas galerías solicitan estar en ARCO, y unas doscientas setenta fueron aceptadas en la edición de 2003.



El vicepresidente del Gobierno, Alfonso Guerra, inauguró ayer, en compañía del ministro de Cultura, Javier Solana; el alcalde de Madrid y el presidente del IFEMA, Adrián Piera, la feria Arco 83

Las galerías españolas se matan por estar en ARCO, porque venden lo que no venden en todo el año. Y eso cualquier encuesta... cualquier consulta que se haga a cualquiera de las galerías: "¿Por qué quiere usted venir?" "Porque ARCO representa prestigio, porque en ARCO vendo"

ROSINA GÓMEZ-BAEZA²

Sin embargo, se insiste en que no hay coleccionismo en España, y en que hay que importar a los coleccionistas del extranjero.

La palabra es importar; nosotros importamos para ARCO coleccionistas, importamos para ARCO profesionales del arte (...). No podrían venir doscientas setenta galerías de las mejores del mundo si no apoyáramos nosotros importando a estos compradores.

ROSINA GÓMEZ-BAEZA³

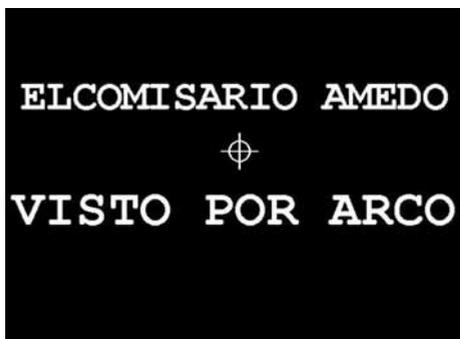
En realidad, no puede saberse si ARCO es o no una feria *económicamente* rentable porque, como es previsible, las galerías no hacen públicas las ventas ni el montante de las mismas. Por su parte, la organización da unas cifras que no pueden ser corroboradas, pero siempre optimistas, tanto de ventas como de asistencia a la feria.

Cuando ARCO ha dicho que se habían vendido 6.000 millones, nadie sensato nos lo creíamos.

HELGA DE ALVEAR. *Diario 16*, 12 de febrero de 1992

En cualquier caso, sí es una feria que tiene tal repercusión mediática que, solo por difundir una imagen del arte como consumible, es rentable a largo plazo para quienes se dedican a la venta del arte. En suma, el modo en que se sostiene económicamente su organización es comprensible; que merezca la pena económicamente para quienes están implicados en ella es más arduo de comprender. El crítico e historiador Francisco Calvo Serraller escribía (o, más bien,

Juan del Campo, 1990 (pasquín negro).



especulaba, ya que no ofrecía pruebas al respecto): “[S]i ARCO dejara de ser apoyado por las instituciones públicas y privadas, por los medios de comunicación de masas y por la ilusión o las expectativas de las partes directamente interesadas, como así ha ocurrido desde su primera edición, desaparecería de inmediato.” (“ARCO se consolida pese a la fragilidad del mercado”, *El País*, 11 de febrero de 1995). Algo que parece indicar el hecho de que las tentativas de hacerla una feria restrictiva y estrictamente comercial, un evento al que solo asistan coleccionistas —cosa que piden muchos galeristas— que se acometieron por ejemplo en 1990 mediante intentos de limitar la asistencia del público, han fracasado estrechamente.

Curiosamente, por inercia, aunque ahora casi cada comunidad autónoma tiene un museo de arte contemporáneo, sigue siendo ese lugar al que acude la gente por curiosidad, más que para comprar. Yo creo que ARCO debería profesionalizarse más y ser sobre todo para los compradores, para los coleccionistas.

TOMÁS MARCH, galerista (entrevista con el autor)

La lección fundamental aquí es que, junto a factores políticos, económicos y sociológicos, la gran confusión que ha mantenido viva esta feria desde sus inicios es su ambigüedad: es tan poco creíble como feria de arte comercial que debe ser un evento cultural. Los administradores de la feria han aprendido a beneficiarse de esa incertidumbre: “ARCO es una feria comercial y no un evento comercial”, “Esta [el encuentro *Europa en el arte contemporáneo*] es la única concesión cultural que vamos a hacer”, o “Por un lado está la feria y por un lado está la programación de apoyo”, declaraciones todas de Rosina Gómez-Baeza. Y no son solo declaraciones, porque lo cierto es que la feria implica en sus mecanismos de difusión programas culturales coordinados por académicos y teóricos, desde Fernando Castro y José Jiménez hasta José Luis Brea, Achille Bonito Oliva y Anna Maria Guasch. ¿Se trata de una universidad de verano en un supermercado del arte, o viceversa? La confusión está servida.

1. “El nacimiento de ARCO”, mesa redonda celebrada en el MACBA el 27 de octubre de 2003, durante el seminario “La línea de sombra”. Participaban Adrián Piera y Rosina Gómez-Baeza, con Alberto López Cuenca como moderador.

2. Ídem.

3. Ídem.

AQUELLOS MARAVILLOSOS ARCOS

Entrevista a Juana de Aizpuru realizada por Alberto López Cuenca (extracto). 23 de febrero de 2004.

Juana de Aizpuru de Yara Sonseca fundó ARCO en 1982 y fue su directora hasta su dimisión, en 1986. Es una veterana expositora de la feria, a la que acude con la galería que lleva su nombre.

Alberto López Cuenca: ¿Cómo surgió la idea de ARCO?

Juana de Aizpuru: La idea de ARCO me surgió en el año 1979. Ya en la época de la transición, a las galerías se nos presentó la oportunidad de establecer nuevos contactos internacionales. Empecé a visitar ferias, y desde el año 1981 a participar en ellas, y enseguida constaté el abismo que había entre las posibilidades que tenían nuestros colegas internacionales y las que teníamos nosotros en España. Salíamos perdiendo de una manera increíble. Entonces pensé que algo había que hacer para dinamizar la situación aquí y cambiar completamente las cosas, como de un tajo, sin esperar una evolución normal. Al visitar las ferias internacionales y participar en ellas me di cuenta de que un acontecimiento de esas características era precisamente lo que necesitábamos. Porque la feria es el lugar donde esos contactos internacionales, la promoción de nuestros artistas, los contactos con otros artistas, se hacen de una forma facilísima y a una escala extraordinaria.

Alberto López Cuenca: Los comienzos serían difíciles...

Juana de Aizpuru: Nuestra situación era precaria, y fue muy difícil poner en marcha el primer ARCO, pero la verdad es que el proyecto fue muy bien acogido enseguida por las distintas esferas sociales de Madrid y de España. Fue divinamente acogida, la feria. Todo el mundo era consciente de que se presentaba una oportunidad única después de décadas. La oportunidad de salir de ese aislamiento en el que habíamos estado tanto tiempo, gran parte del siglo xx e incluso antes. Éramos conscientes de que se trataba de un momento histórico, y de hecho creo que mi generación —la que protagonizó la transición, gente con una edad en la que ya habíamos podido realizar bastantes cosas pero con mucho que hacer, dar y decir por delante— todos trabajamos mucho y muy bien, con un entusiasmo increíble, y por eso surgieron los ochenta, esa época tan maravillosa en la que tantas cosas se hicieron, tanto se produjo para la posteridad, y se dinamizó la forma de vida, años en los que se respiraba una enorme alegría y energía.

Alberto López Cuenca: De lo que no se podrán quejar es del apoyo que han recibido siempre del poder político.

Juana de Aizpuru: El alcalde de Madrid es el presidente del comité ejecutivo de IFEMA. En principio

Adrián Piera era el presidente de la Cámara [de Comercio], y Tierno Galván el alcalde. Fueron una pareja fantástica. El alcalde estaba ilusionadísimo con ARCO, yo tenía línea directa con él. Iban mucho Javier Solana, Alfonso Guerra, la mujer de Felipe González... Desde el segundo ARCO fue la reina quien inauguraba la feria. Últimamente viene más el rey, que se ha aficionado al arte. Calvo Sotelo vino al primer ARCO.

Alberto López Cuenca: Y además siempre ha obtenido el beneplácito de los medios de comunicación.

Juana de Aizpuru: ARCO siempre ha atraído a los medios, desde sus orígenes. Público y medios siempre se han volcado en la feria, y eso es positivo.

Alberto López Cuenca: ¿Qué pretendía ARCO el año de su fundación?

Juana de Aizpuru: El principal objetivo de ARCO era introducir España en las nuevas corrientes internacionales del arte. Y que en España se conociesen esas corrientes. Es decir, internacionalizar España, que nuestros artistas consiguieran esa internacionalidad por derecho propio. Eso se consiguió con la generación siguiente, porque los artistas de los ochenta, en parte, tuvieron que subirse al tren en marcha, como tuvimos que hacer todos. Las galerías tuvimos que convertirnos de repente en internacionales. Para estos artistas supuso un esfuerzo tremendo, pero lo hicieron. En cambio, a la generación de los noventa le parece una situación lógica y normal.

Alberto López Cuenca: Las cifras de venta no acompañaron el éxito mediático de la feria...

Juana de Aizpuru: En aquellos años no había mercado, en todo caso solo para el arte español, porque lo demás no se conocía y no existía coleccionismo. Este fue el gran problema de los primeros ARCO: que se hacía una feria internacional sin que existiese mercado. Claro, traer a las galerías internacionales a que expusieran aquí a sabiendas de que no iban a vender práctica-

Juan del Campo, 1990 (pasquín turquesa).

JUANA DE AIZPURU



VISTA POR ARCO

NOTICIERO DE LAS ARTES

ARCO: La I Feria Internacional del Arte que se celebra en España

Un centenar de galerías de catorce países y una treintena de revistas especializadas participarán en la I Feria Internacional del Arte que se celebra en España, y cuya inauguración tendrá lugar el próximo día 9 en el Palacio de Exposiciones de la Institución Ferial de Madrid (IFEMA), del paseo de la Castellana. Año y medio de preparativos han sido necesarios para realizar este proyecto, del que fue valedora entusiasta Juana de Aizpuru, directora del Comité organizador (que preside Antonio Bonet Correa y que está formado por veinte galeristas como vocales). La inclusión de esta «feria de galerías» en el programa de IFEMA

constituye, sin duda, un acierto y todos los organismos representados en su Junta rectora (Ayuntamiento, Diputación, Cámara de Comercio, Caja de Ahorros y Ministerio de Economía y Comercio) han contribuido a la solución de los numerosos problemas.

Las sesenta cuatro galerías españolas con «stand» abierto en la Feria cubren la totalidad de las diversas corrientes artísticas contemporáneas, por eso no están representadas aquellas salas dedicadas especialmente al arte más tradicional. Lo mismo puede decirse de las galerías de Alemania federal, Argentina, Austria, Bélgica, Brasil, Colombia, Francia, Grecia, Italia, México, Portugal, USA y Venezuela. La buena acogida de esta primera convocatoria en el extranjero es un síntoma esperanzador para su continuidad, según manifestó el presidente de la Cámara de Comercio y del Comité ejecutivo de IFEMA, Adrián Piera Jiménez, en la rueda de Prensa, previa a la inauguración de esta feria, que permanecerá abierta al público desde el día 10 al 17 de febrero, pudiendo ser visitada diariamente, sin interrupción, de once de la mañana a nueve de la noche, excepto el sábado, que abre a mediodía y cierra a las once de la noche.

Como actividades culturales centradas en ARCO se han organizado las siguientes: un simposio sobre arte contemporáneo, a cargo de destacados críticos españoles y extranjeros; ciclos y conciertos de música actual, or-



Juana de Aizpuru



Obra de Mensa (galería Peralles)

ganizados por la Embajada de Francia, Universidad Complutense y galería Juana Mordó; programas de cine experimental y video, además del estreno mundial de la película «Picasso y su siglo», y la presentación del proyecto Leslie Martín para el nuevo Museo de la Fundación Gulbekian.

Otra novedad es el aspecto exterior del recinto ferial, inspirado en la obra de Piet Mondrian (pintor del que se expone actualmente una antológica en la Fundación March y que, en su primera semana, ha sido visitada por más de 10.000 personas). Y una noticia para los posibles compradores que acudan a la Feria: durante la duración de la misma no será aplicado el Impuesto de Lujo en las ventas que allí se realicen.

mente nada o nada, como se dio el caso con algunas cuando yo era directora, como Giorgio Persano, que sigue viniendo... Este era el gran *handicap* que tenía que vencer la feria. Además, entonces no se invitaba a nadie, todo el mundo venía pagando, así que este fue el gran reto que tuve que vencer como directora. Lo que pasa es que en España en seguida se creó un ambiente tan magnífico, con todo aquello de la movida madrileña, con la energía que salía a borbotones de todos los estamentos de la sociedad madrileña, que los galeristas venían a participar de ese acontecimiento. Jean-Louis Froment, que entonces era el director del museo de Burdeos y que fue invitado a participar en el segundo ARCO con una conferencia dentro de las actividades culturales que organizábamos, me decía: "En la FIAC [Feria de Arte de París] hay piezas magníficas, pero está muerta; aquí está pasando algo y hay que venir para participar de ello."

Alberto López Cuenca: ¿Cree que influyó la coyuntura histórica en la imagen que de la feria se tenía en el extranjero?

Juana de Aizpuru: España despertaba el interés internacional, nuestra transición fue modélica. El cambio en el 1982, con la llegada de los socialistas, despertaba la curiosidad, y todo transcurrió de forma perfecta en aquellos años (...). España llegó a ser un modelo que había que seguir. ARCO se veía como una imagen del deseo de la sociedad española de cerrar el pasado y mirar al futuro.

Alberto López Cuenca: La afluencia de público se incrementa en ARCO cada año, ¿a qué achaca este fenómeno?

Juana de Aizpuru: ARCO desde el principio tuvo muchísimos visitantes, también internacionales, debido a todas estas actividades culturales que organizábamos. El público fue fantástico. Me decía Lucio Amelio: "Traemos aquí la misma cantidad de catálogos que llevamos a otras ferias, pero aquí se nos acaban el segundo día." Era un ansia de saber, de conocer, de sentirse protagonistas de una época. El público era muy poco entendido de lo que ocurría en el extranjero, pero su capacidad de aprendizaje, con aquella seriedad...

Alberto López Cuenca: ¿Qué diferencia aprecia en el público con respecto a las primeras ediciones?

Juana de Aizpuru: El público iba realmente a conocer el arte, no a pasar el rato, como ocurre ahora, que hay una gente que no te explican a qué va. Yo les he visto hasta jugando a las cartas en esas zonas de descanso que ponen.

Alberto López Cuenca: Usted, que ha vivido ARCO desde su génesis, ¿cómo valora la evolución de la feria?

Juana de Aizpuru: Antes ARCO era completamente diferente, muy vital, muy creativo, se intercambiaban exposiciones... Invitábamos todos los años a diez o doce directores de museos y comisarios. Por ejem-

plo, al primer ARCO vino invitado Rudy Fuchs, que entonces era el director de la Documenta que se celebraba aquel mismo año, en el verano, y aquí fue donde vio a Miquel Barceló, y lo presentó en la Documenta. Detrás de Barceló llegó el interés por el resto de los artistas españoles. El mercado se tenía que crear, esta era la gran responsabilidad de ARCO, pero evidentemente no era lo que llenaba nuestras horas en la feria; lo que hacíamos, más bien, era repartir catálogos, folletos, informar a la gente que preguntaba mucho. Era una tarea didáctica (...).

El comité estaba integrado por galerías extranjeras y españolas únicamente. Ahora, por lo que me comentan, es rotativo cada dos años. En Basilea son siempre los mismos, y así aman su feria. En el comité de ARCO son casi cuarenta personas, y muy pocos son galeristas, por lo que se pierde nuestra voz. Lo primero que habría que hacer es poner un comité únicamente formado por galerías, y un presidente del comité. Al principio fue Bonet Correa, que dimitió conmigo, y desde entonces no ha habido presidente del comité. Quieren un comité dividido, que no imponga ningún criterio.

Cuando dejé ARCO tenía dos galerías abiertas y era la presidenta de la Asociación Protectora de Animales y Plantas, así que te puedes imaginar que estaba muy ajetreada. Hice la feria porque me vi con capacidad suficiente, porque se me ocurrió a mí, pero nunca pensé dedicarme toda la vida a ser directora de feria. Pensaba estar en ARCO todo el tiempo que fuera imprescindible; yo nunca tuve contrato en ARCO. En la quinta edición mi prestigio, mi nombre... me llamaban "Juana de Arco" en el mundo entero, me respetaban y querían, y sigue siendo así. (...) Claro, esto me recubrió de una fama...

Alberto López Cuenca: ¿Qué motivó su dimisión como directora de ARCO?

Juana de Aizpuru: La asociación madrileña de galerías escribió a Adrián Piera pidiéndole que me cesara porque yo me beneficiaba de ARCO. Contestó Piera que era imprescindible que me quedara, porque si me beneficiaba era de lo que yo misma había hecho,

Juan del Campo, 1990 (pasquín negro y naranja).

MARIA CORRAL

 VISTA POR ARCO

no es que me hubieran dado ARCO y por mi cara bonita me hubiesen nombrado directora. La situación era muy tensa, y finalmente dimití. Fue entonces cuando entró Rosina, que era una directora de feria que organizaba seis o siete ferias.

Alberto López Cuenca: Los galeristas se quejan a menudo de que en España no existe coleccionismo.

Juana de Aizpuru: El coleccionismo es el resultado de una serie de circunstancias que hay que establecer. Primero, poner al alcance del público el arte, para que lo conozca, y una vez que lo conozca que lo ame; cuando aman el arte, quieren coleccionarlo. El coleccionismo es un ansia, es una pasión.

Alberto López Cuenca: Con sinceridad, ¿ARCO es rentable hoy en día?

Juana de Aizpuru: ARCO es una feria fuerte a nivel de ventas, pero está perdiendo su identidad, es un híbrido: no sabemos si es una feria de arte, si es una verbena, una feria lúdica o de ocio, o una Disneylandia. Es una mezcla extraña. Las galerías protestamos, para mí ha sido un año muy duro. No se trata de estar discutiendo, pero ARCO tiene que dejar mucho lastre y depurarse.

Alberto López Cuenca: Comprenderá que solicite alguna sugerencia de su parte...

Juana de Aizpuru: Se cree que las actividades que podrían hacerse durante todo el año pueden concentrarse alrededor de la feria. Pero agobian la feria. Y esto es una feria de galerías de arte, donde las galerías muestran lo mejor de sus artistas a los coleccionistas y visitantes. Se usa a los galeristas para montar la feria, y luego esta se utiliza para promocionar a jóvenes arquitectos que ni siquiera son arquitectos, porque no han acabado la carrera, para montar sus *chill-outs*, que no digo que sean buenos ni malos, solo que no es su sitio. Hay que volver al concepto básico de ARCO. En las ferias internacionales no se hace nada que no repercuta en beneficio directo de las galerías y de los artistas. Los directores de feria se desviven por hacer nuestra participación lo más fácil posible, lo más próspera posible, somos los protagonistas de la feria. En ARCO somos una gente molesta, que después de pagar solo da el latazo. He venido tan disgustada que, si ARCO no se depura y no vuelve a sus orígenes, el año próximo no volveré a ARCO, porque no quiero avalar con mi presencia una situación que me desagrada y que creo que es muy perjudicial. Ahora que se vende y a las galerías les resulta rentable participar ya es todo muy fácil, no como al principio, no se necesita todo esto: tantos museos, tantas instituciones, allí todo dios pone un *stand* y hay un público indeseable, no por joven, ni porque no compre, sino porque no tiene interés.

Alberto López Cuenca: ¿Qué echa en falta en ARCO para que se convierta en una competidora digna en su género?

Juana de Aizpuru: No están todavía las grandes galerías del mundo. En el arte más clásico sí hay galerías importantes, pero en el de vanguardia, en el de nuevas tendencias no están ni Metro Pictures, ni Barbara Gladstone, ni Lauren Augustine —hablando solo de las americanas—, así que esas galerías grandes del mundo todavía no vienen. Ni vendrán, mientras la feria sea una feria de vanidades. Y, si vinieran, esas arrastrarían a sus coleccionistas, porque esos grandes coleccionistas tampoco vienen a ARCO. Ya en España se ha desarrollado un coleccionismo que es capaz de mantener la feria, aunque no de forma tan brillante como si vinieran estos otros. Los que vienen están invitados, y creo que ya no habría que invitarlos.

Alberto López Cuenca: Para activar las ventas y dar a conocer el arte que aquí se realiza, la organización invita a coleccionistas. A su entender, ¿son suficientes?

Juana de Aizpuru: Traen a doscientos, según ha dicho la directora en unas declaraciones, aunque yo no los he visto. En mi opinión muchos de ellos son *art dealers* o se dedican al *art consulting*, que no es lo mismo, y por otra parte les organizan unos programas de actividades tan densos que no tienen tiempo de ir a la feria. Creo que ya no tiene sentido seguir con este programa, sin él vendrían los que realmente tienen interés en la feria y quieren comprar.

Alberto López Cuenca: Muchos galeristas opinan lo mismo.

Juana de Aizpuru: Creo que a estas alturas hay que ser riguroso. Los coleccionistas vendrían. Actividades culturales: sí, pero con medida. Las instituciones coleccionan, y de hecho uno de los requisitos que se les impone para tener un *stand* es que compren por cierta cantidad de millones, pero es un montaje. Esos millones son de su presupuesto, y si no fuese en ARCO comprarían igualmente a través de las galerías durante todo el año. Antes éramos solo las revistas y las galerías. Ahora ARCO ha degenerado muchísimo, no se puede decir que sea una feria seria. Podríamos decir que somos la segunda feria europea, pero fuera no se nos reconoce como tal. Ahora se vende, pero mucho más a los españoles que a los extranjeros, aunque yo les conozco a todos, porque después de veintidós años yendo a ferias...

Alberto López Cuenca: ¿Cuáles son sus perspectivas futuras? ¿Es optimista con respecto a ellas?

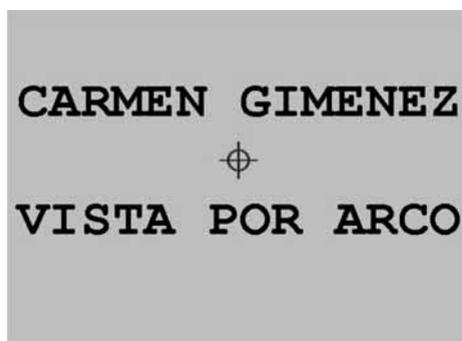
Juana de Aizpuru: Estoy segura de que en unos años se va a consolidar el coleccionismo incipiente que coincide con una situación económica favorable.

La presencia mediática de ARCO y la definición del imaginario artístico

Un aspecto distintivo de la Feria Internacional de Arte Contemporáneo desde su presentación en 1982 es la atención que los medios de comunicación le han prestado. Más que un aspecto circunstancial, esta es una de las cuestiones fundamentales que dan cuenta de la aceptación pública y el grado de influencia que ARCO tiene en el imaginario artístico español. La atención mediática de la feria es, a todas luces, desproporcionada. El crítico Jamey Gambrell se sorprendía ya en 1988 de que la prensa diera tanta cobertura a una feria de arte, como si se tratara de un evento de gran magnitud cultural, una actitud que no se da en otros lugares de Europa ni de Estados Unidos (*Art in America*, vol. 9, n° 76, septiembre de 1988). Las ferias de Basilea, Chicago, Miami, o el Armory Show de Nueva York, son cubiertas en las páginas de cultura, espectáculos o economía, pero desde luego no en suplementos culturales o en secciones especiales de diez páginas dedicadas exclusivamente a ellas, algo que sí ocurre casi sistemáticamente con ARCO.

Como ya hemos apuntado y volveremos a subrayar más adelante, esta atención mediática se explica en gran medida porque ARCO surge en España en un momento en el que no hay instituciones que den cabida ni divulguen el arte contemporáneo internacional. En ese contexto la feria, que tiene como objetivo favorecer la compraventa de objetos artísticos, se presentó como un escaparate de divulgación, un lugar adonde se podía ir a ver arte actual. Las cifras de asistencia que IFEMA ha ofrecido a lo largo de los años parecen corroborar ese extremo: cada vez hubo más visitas a ARCO, y no es descabellado pensar que de las más de doscientas mil personas que como promedio la han visitado en los últimos años muy pocos sean coleccionistas de arte. De aquí se desprende que, si quienes asisten a ARCO lo hacen no como coleccionistas o compradores de arte, sino como espectadores de un evento que consideran cultural, la prensa parece haberse hecho eco de esta actitud y, a pesar de las dudas y los cuestionamientos que se plantearon en un principio, y que ahora vuelven a aflorar, trató este evento de carácter comercial como un espacio de difusión cultural.

Juan del Campo, 1990 (pasquín verde).



«ARCO tiene que ser tan importante como las grandes ferias mundiales»

Jaime Soler/D-16

MADRID.—Dimitida Juana de Aizpuru, que estuvo al frente de los destinos de ARCO durante las primeras cinco ediciones, la Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Madrid cuenta con una nueva directora: Rosina Gómez-Baeza, siete años trabajando en Ifema, experta en organizaciones feriales —treinta manifestaciones de todo tipo realizadas por ella—, que cree que el próximo ARCO «va a ser un certamen de transición».

«Creo que habrá cosas que cambien —dice Rosina Gómez-Baeza—; sin embargo, otras requerirán más tiempo. ARCO ha tenido una serie de problemas que motivaron que, después de haber hecho una gran labor, presentaran la dimisión la dirección y el comité organizador. Pero la solución de esos y de tantos problemas habrá de alcanzarse a un más largo plazo.»

«Por ejemplo —continúa— el tema del insuficiente conocimiento del arte extranjero por parte del público español, y a la inversa. Ello nos va a obligar a llevar a cabo una política de información profunda. Respecto a la proyección internacional de nuestro arte, tenemos que confeccionar una imagen de marca utilizando los soportes de cada país, porque no se puede uno dirigir de igual manera al mercado de los Estados Unidos que al francés o al latinoamericano.»

Para la nueva directora de ARCO, unos de los objetivos fundamentales es el del mercado. «Una feria sirve para muchas cosas —manifiesta—, pero la principal es vender. Cuando no se cumple ese objetivo —y ha de reconocerse que en ARCO se ha cumplido mucho—, hay que ahondar más en las campañas de información, que es lo que nos proponemos ahora. Tenemos que conseguir que el visitante extranjero venga a Madrid y que esta ciudad se convierta en un punto de encuentro tan importante como cualquiera de las grandes ferias de arte mundiales.»

Habla Rosina Gómez-Baeza de algunos de los proyectos trazados en este sentido, como la creación de una especie de Club de Amigos de ARCO y de una Fundación ARCO. El Club —integrado por profesionales,



DANIEL GLUCKMANN/D-16

Una experta en organizaciones feriales, al frente de ARCO.

expertos, aficionados, etc.— tratará de elaborar las estrategias a adoptar de cara a la promoción del arte contemporáneo español. «Y la Fundación sería un escaparate itinerante de nuestras exposiciones. Una exposición itinerante del arte contemporáneo tal como se ve en nuestra feria. El momento de exposición de ARCO es corto, unos días, pero intenso. Y queremos instrumentalizar una fórmula mediante la cual estemos ante los ojos y en la mente de las personas durante todo el año.»

El nuevo comité organizador de ARCO ha tenido ya una primera reunión —el pasado 14 de julio—. De esa reunión surgió la nueva fecha de celebración de la feria, del 12 al 17 de febrero de 1987 para la próxima edición, recuperándose la época clásica de los primeros certámenes —este año se retrasó a abril porque Zurich montaba su feria en febrero, añadiendo

un punto más de conflicto a la polémica de ARCO—. Manifiesta Rosina Gómez-Baeza su satisfacción al encontrarse con «un grupo de personas que quieren hacer y hacerlo bien, y que no han ocultado su agrado ante el anteproyecto que se les presentó».

Subraya la directora de ARCO que ésta es, sustancialmente, una feria de galerías. Así como que se tiene «una conciencia muy clara: a la feria vendrán galerías de arte de vanguardia». La selección de tales entidades participantes será materia del sector galerístico que compone el comité organizador, no de Ifema, conforme a unas normas y a unos procedimientos democráticos. «Las galerías —dice— van a tener mucho trabajo y mucha responsabilidad.»

Respecto a la específica naturaleza de ARCO, expresa Rosina Gómez-Baeza su firme creencia en el soporte ferial.

Pienso que [ARCO] ha ejercido una especie de fascinación de orden sociológico en la gente; esa fórmula de laberinto, de hipermercado con su avalancha de oferta indiscriminada, es muy de nuestro tiempo. Estamos acostumbrados a que las imágenes se desplacen a gran velocidad y las ferias participan de ese vértigo.

ANTÓN PATIÑO. *Diario 16*, 12 de febrero de 1992

Como venimos comentado, este equívoco no es fortuito. De hecho se cimentó desde la primera edición de la feria, ya que junto a los *stands* de galerías nacionales e internacionales, ARCO dio cabida a publicaciones, fundaciones e instituciones gubernamentales que en modo alguno se presentaban allí para vender arte. Si a esa presencia institucional se suman las conferencias y mesas redondas sobre arte, coleccionismo, crítica o la función del museo, más ciclos de cine o conciertos, nos encontramos con que ARCO se ve envuelto en una nebulosa que difumina su marcado carácter mercantil.

¿Por qué no decir claramente, sin ambages, que ARCO 85 es no solamente una mala feria de arte, sino también un artificioso y deformante reflejo de la realidad, y que en el fondo no tiene verdaderas razones de sobrevivir? (...) Cualquier subvención estatal arropada en la apariencia pretendidamente cultural —y este es el caso— no hace más que forzar una situación anómala y contribuir a una distorsionada aplicación de sus medios. ARCO solamente podría existir si la dinámica cultural y económica del país lo permitiese.

ANTONIO SAURA. *El País*, 27 de febrero de 1985

Esta situación es, cuando menos, paradójica. De un lado porque su directora actual, Rosina Gómez-Baeza, ha insistido repetidamente en que ARCO no es un encuentro cultural, sino un evento comercial. Sin embargo, a pesar de esas proclamas comerciales siempre se subraya, directa o indirectamente, la excepcionalidad de ARCO como feria de arte. Esta puede apreciarse ya en las implicaciones simbólicas de sus inauguraciones, a cargo de un vicepresidente del gobierno, o los ministros de Cultura francés y español conjuntamente, o la familia real en época más reciente.

La feria trasciende lo puramente económico para convertirse en un auténtico muestrario de la compleja capacidad plástica del ingenio humano.

ALFONSO GUERRA, vicepresidente del gobierno,
en la inauguración de ARCO 88. *Diario 16*, 11 de febrero de 1988

Juan del Campo, 1990 (pasquín marrón).

MIGUEL BARCELO
⊕
VISTO POR ARCO

A esto cabe sumar las distintas propuestas de perfil académico o divulgativo que suelen integrarse en la feria, como encuentros de discusión o el fracasado "Madrid en vanguardia," que hacen que no parezca una simple reunión de galerías comerciales.

Partiendo de esta premeditada confusión, y teniendo en cuenta que el momento histórico en el que surge ARCO favoreció el equívoco entre su condición comercial y su apariencia de evento cultural, debe prestarse atención al tratamiento que los medios de comunicación, al menos los escritos, prestaron a la feria. La importancia de detenernos en el enfoque mediático que recibe ARCO radica en el hecho de que los medios de comunicación le han dado un trato, y han ido favoreciendo una imagen de ARCO, como *el evento artístico par excellence*. Algo que queda reflejado en que desde su aparición ARCO ha tenido cada vez más presencia en los medios. Esta señalada y recurrente presencia apunta a la que, a nuestro juicio, ha sido la influencia más importante de la feria: el papel que ha desempeñado en la construcción de la visión del arte en el imaginario español.

Los empresarios se han movilizado esta semana como no lo hacían desde hace tiempo. Después de algunos meses de "oscurantismo" social se han echado a la calle, o mejor dicho, se han ido a los salones a promocionar sus empresas, a la Feria Internacional de Arte Contemporáneo (ARCO) a invertir en arte, que es, según los expertos, una de las fórmulas más seguras de ahorro.

En ARCO otros muchos famosos se han dado cita estos días. Entre otros, el flamante presidente de Banesto, Mario Conde, asiduo de las más prestigiosas galerías (...); José María Amusátegui; Alberto Alcocer, que compró un Jordi Teixidor; Ana García Obregón, Alfonso Osorio, Nacho Duato....

ROSA VILLACASTÍN. *Ya*, 11 de febrero de 1991

Conviene que subrayemos esto porque ARCO ocupa sobre todo un lugar en el espacio mediático. ARCO ha tenido, y tiene, un especial peso en el ámbito fantasmagórico de la imagen, en el terreno de la percepción mediática del arte. Pensemos, si no, en el número de personas que acceden personalmente a ARCO (que rondan, al parecer, las doscientas cincuenta mil), y comparémoslo con cuántas *visualizan* ARCO a través de los diarios (tanto locales como nacionales) o en la televisión. ¿Varios millones? Pensemos ahora en el lugar que ocupa en los libros de texto sobre la historia reciente de España, o en las narraciones sobre la transición, o en un proyecto como *Desacuerdos*. ARCO existe fundamentalmente como fantasmagoría, como idea, como sustantivo en la construcción narrativa o como imagen en el terreno televisivo. Ahí radica su fuerza.

Es crucial reparar en el ámbito de influencia de ARCO porque su importancia se halla en que, a pesar de que el modelo que ha promovido, aquel que presenta el arte como un bien de consumo, no acaba de arraigar en España (algo que reitera la propia directora de la feria, y que la lleva a "importar" coleccionistas extranjeros), sí lo ha hecho su visión mercantilista y espectacular del arte. La preeminencia que los medios de comunicación españoles han dado a ARCO (y la habilidad de la feria para lograr dicha preeminencia) es, en parte, responsable de que la actitud generalizada ante el arte sea la de tratarlo como un objeto de consumo, bien como un producto de coleccionismo, bien como parte de la industria del ocio.

Extractos de las entrevistas realizadas por Alberto López Cuenca a diversas personas vinculadas a ARCO.
Primavera de 2004

CIRCO MEDIÁTICO Y FERIA DE VANIDADES

NORBERTO DOTOR, GALERÍA FÚCARES

El factor mediático y de puesta en escena es lo que lleva a la gente a comprar en la feria, para que luego salga en los periódicos y todo el mundo lo sepa: hemos comprado esto y lo otro, total, tantos millones. Patético.

Una vez llegó un cliente y me pidió una serie de nombres que no tenían nada que ver entre sí. ¿Con qué base establecía esta persona su colección? Se lo pregunté, y me dijo que en determinado periódico los artistas que más veces habían sido nombrados durante un par de años eran los que había colocado en su lista (...). Una colección, sea pública o privada, debe hacerse con arreglo a otras cuestiones, tiene que ser un vehículo de conocimiento y no una lista de los cuarenta principales.

Si haces un análisis de lo que se dice en la prensa, desde las primeras ediciones hasta nuestros días, siempre están los críticos de turno que dicen: fulanito; siempre hay un triunfador de la feria, una especie de estrella. Luego pasan seis años y fulanito, que antes era la estrella, que era el descubrimiento, se viene abajo, o su obra no tenía tanta base como para mantenerse en el tiempo en ese grado de calidad que se le suponía. Hace falta que se calme el ambiente.

PEP BENLLOCH, GALERÍA VISOR

Creo que el espectáculo de la compra que se ha creado con el espectáculo de ARCO es también un poco falso. Me imagino que debe de ser un tema de márketing para incitar a otros a que compren, pero resulta que hay instituciones que a lo mejor no se acercan a las galerías en todo el año, y van y compran en ARCO. Pues más interesante sería que se apoyase más a las galerías durante el resto del año, y pudiesen sanear su economía un par de veces al año y no esperar a la feria. Pienso que se debe a ese espectáculo que se crea alrededor de las compras, y a toda esa propagada que se crea de todo lo que ocurre en ARCO.

TOMÁS MARCH, GALERÍA TOMÁS MARCH

De todas formas, sí hay una parte del público curioso que a veces se anima a comprar; eso renueva el coleccionismo. Atrae, además, a los medios de comunicación. La feria siempre ha estado muy bien cubierta por los medios, y esa es una de las buenas gestiones de la dirección de ARCO.

Hay parte de la feria que es un carnaval; la parte social de la feria es patética, y hasta que eso realmente no desaparezca, el arte no será algo normal en este país.

EL FENÓMENO DEL ESPARCIMIENTO

ROSINA GÓMEZ-BAEZA, DIRECTORA DE ARCO

Desde siempre me interesó buscar una vinculación con audiencias tan amplias como fuese posible. En este momento estamos todavía preocupados por el tema de la difusión, es decir, todavía nos interesamos por la recepción de nuestro certamen, todavía nos preocupamos por el diálogo y los encuentros y los foros, y por la creación de unas audiencias profesionales para la feria.

JUAN MANUEL BONET, EX DIRECTOR DEL MNCARS
Y MIEMBRO DEL COMITÉ DE ARCO

Me parece que ARCO populariza el arte; estoy en contra de esos que querrían limitar el acceso a la feria, me parece un disparate fruto de una mentalidad arcaica. Que haya que quitar a los colegios, a los jóvenes, no lo veo. Es una especie de racismo pensar que determinadas categorías molestan, cada cual va buscando cosas distintas y a ese público joven se le va quedando algo, va entrando en eso.

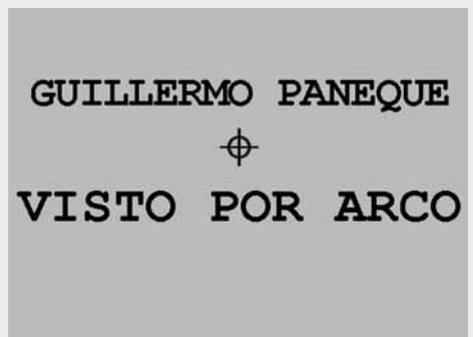
TOMÁS MARCH, GALERÍA TOMÁS MARCH

Hay momentos en la feria en los que es imposible trabajar en el *stand* porque físicamente no tienes espacio para mostrar los cuadros, ni la intimidad que requiere la relación entre el comprador y el galerista. Incluso, en algunas ediciones, el sábado, que es el día más concurrido, algunos han puesto una cinta en el *stand* para que no pasase la gente, porque tenían esculturas frágiles por el medio.

PEP BENLLOCH, GALERÍA VISOR

A mí me parece una marcianada ir a ver arte a ARCO, porque eso se ve en las exposiciones, donde puedes comprender la obra de un artista, porque es donde está desarrollado todo su trabajo. Pero en la feria, donde colgamos una foto o dos fotos, un cuadro o dos, es imposible comprender nada. La feria sirve

Juan del Campo, 1990 (pasquín rosa).



para que el comprador que ya conoce la obra porque se le han enviado dossiers o porque va detrás de un artista, vaya a ver. Pero esto es un movimiento de masas que se ha montado aquí en España, que es una burrada. Me parece muy bien que los estudiantes de Bellas Artes vayan a verlo, y que mis alumnos vayan y me vean allí vendiendo, pero hay algo que no tiene mucho sentido en esto.

EL ARCO DE LAS CELEBRIDADES

JUAN MANUEL BONET, EX DIRECTOR DEL MNCARS,
MIEMBRO DEL COMITÉ DE ARCO

Directores de museos, críticos, *curators*, vienen invitados, y eso es beneficioso para la feria y para los galeristas; es un público muy especializado, y que vendrían unos, y otros no. Los galeristas no deben desdeñar esta aportación.

NORBERTO DOTOR, GALERÍA FÚCARES

¿Para qué tengo yo que pagar como galería participante la parte de cuota que corresponde para que venga fulanito de tal, que es un *curator* de un museo muy importante del otro lado del planeta? Me parece

muy bien que vengan, pero que vengan a ver la feria y a ver lo que pasa con el arte español, para que de una vez por todas empiecen a entender qué pasa con el arte español, cuál es su estado de salud.

PEP BENLLOCH, GALERÍA VISOR

Es una situación casi de regalo para esas personas que están tres días en Madrid, comen y se lo pasan bien, dan una conferencia que tendrán posiblemente preparada de otro sitio (o no, tampoco quiero desconfiar de su profesionalidad), pero que luego no tiene apenas trascendencia.

TOMÁS MARCH, GALERÍA TOMÁS MARCH

Hay que ir reduciendo el número de acontecimientos que suceden, o las empresas que aprovechan ARCO para publicitar algo que no tiene nada que ver con las galerías. En primer lugar los artistas, y después las galerías, deben ser los protagonistas de la feria; no una empresa de seguros, o una diseñadora de ropa, o un político. No es el lugar para eso ni para las instituciones, y lamentablemente en estos momentos la cosa es así.



Portada del ABC, jueves 11 de febrero de 1988.

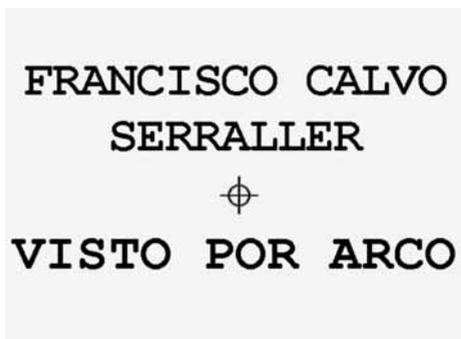
ARCO a encuesta

El historiador y crítico Francisco Calvo Serraller escribía hace algo más de una década que "ARCO 90 se sitúa en el punto culminante de su historia y, sobre todo, es hoy, sin lugar a dudas, una de las mejores ferias del mundo y probablemente la más divertida y dinámica" ("El éxito de la mejor feria de ARCO", *El País*, 12 de febrero de 1990). El propio Serraller lanzaría unos años más tarde envenenados dardos contra este evento.

Esta situación de acoso que hoy es casi un lugar común, aun cuando haya quienes maticen su crítica, se ha ido gestando paulatinamente. La postura del crítico de arte de *El País* ilustra así una tendencia presente a lo largo de la década de 1990 que, cada vez más acerbamente, ha ido haciéndose eco de voces críticas frente al carácter esquizofrénico de ARCO, donde se confunde un escenario de compraventa de arte dudosamente rentable — como, paradójicamente, a veces admiten los propios organizadores— con un evento cultural. De este modo, el crítico Miguel Cereceda se lamentaba recientemente de que las instituciones y los benefactores artísticos (públicos y privados) sean reticentes a acometer proyectos o eventos artísticos de calado y de distinto perfil al mercantil esgrimiendo el argumento de que "ya tenemos ARCO" ("Bienales todos los años," *ABC Cultural*, febrero de 2004).

Si ARCO es en parte responsable, y tal vez con más nitidez en Madrid, de eclipsar la posibilidad institucional de acometer otros proyectos artísticos con distinto perfil, lo cierto es que ya desde hace mucho se vienen alzando voces desde el *mainstream* contra el perfil ficticio de un mercado como el que busca estimular ARCO (véase, por ejemplo, "El éxito de una ficción", F. Calvo Serraller, *El País*, 12 de febrero de 1998; "Otro año, otro ARCO", Barbara Rose, *ABC Cultural*, febrero de 2003, etc.). Estas opiniones parecen apuntar a que después de más de dos décadas en activo la Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Madrid no solo no ha logrado convertirse en un aglutinador eficaz de las prácticas artísticas comerciales en España, sino que su propia existencia, su extensa y pertinaz presencia en los medios, hace que las instituciones tanto públicas como privadas quieran darse por satisfechas con la impresión mediática de que el nicho artístico está bien definido y bien repleto con las prácticas artísticas hechas visibles por la feria. De hecho, Rosina Gómez-Baeza declaraba no hace

Juan del Campo, 1990 (pasquín amarillo).



mucho, en relación con el vigésimo aniversario de ARCO en 2001, que ARCO "suponía un balance de la situación del arte contemporáneo en nuestro país" (Héctor Márquez, *El País*, 8 de febrero de 2001), lo que implica que para la dirección de la feria el arte contemporáneo en nuestro país es el que se expone en las galerías seleccionadas por ARCO y en sus "Projects Rooms" o en secciones como "Futuribles." Una percepción que reiteraba el ex-presidente del comité ejecutivo de IFEMA (la institución que acoge ARCO), Adrián Piera: "ARCO representa un antes y después... un antes y después de la comprensión, de la aceptación, de la aproximación al arte contemporáneo en España".¹

Sin duda habrá quienes disientan de esto: los centros de arte contemporáneo, las revistas especializadas, las galerías y los artistas *no* representados en ARCO, entre otros.

Quando se creó se propusieron una serie de actividades paralelas que no existen en otras convocatorias extranjeras y que aquí venían a llenar un hueco cultural: de ellas cabe decir que, hasta el momento, han sido excesivamente sectarias (Transvanguardia) o mal organizadas (poca difusión de los conferenciantes; nombres de calidad desigual).

VICTORIA COMBALÍA. *Lápiz*, febrero de 1984

Desde esta visión reduccionista, la ciudad más castigada es Madrid, donde bien se echa en falta el estímulo a espacios y proyectos de actividad artística paralelos auspiciados institucionalmente (tal vez quepa solo exceptuar PhotoEspaña) o bien, cuando se dan, lo hacen en una órbita de carácter marcadamente comercial, ya sea por la dudosa influencia de ARCO o por la tentación deacompararse a las tendencias imperantes internacionalmente.

1. "El nacimiento de ARCO"; MACBA octubre de 2003.

INTRUSISMO EN ARCO

NORBERTO DOTOR, GALERÍA FÚCARES

La oferta es muy confusa: el Ministerio de Cultura, el Ayuntamiento de Málaga, el Ayuntamiento de no sé dónde, todos con su *stand*... Esto no es Fitur, pero lo estamos convirtiendo en algo muy mediático.

La feria ha perdido gran parte de la esencia de una convocatoria de estas características, se pierde por todo esto: ¿qué hace allí la prensa nacional siempre eligiendo a un artista para que de alguna manera represente al periódico? Yo eso no lo veo en ninguna feria sería de ninguna parte del mundo.

TOMÁS MARCH, GALERÍA TOMÁS MARCH

Entiendo por qué la dirección de ARCO ha incluido a esas empresas, bancos, colecciones de fundaciones... porque era una forma de que se comprometiesen a comprar en ARCO, para crear más mercado, pero en estos momentos esto ya no es tan necesario. Fue algo útil en un tiempo, pero ahora quita protagonismo a las galerías y a los artistas: hasta *El País* y *El Mundo* exponen obra de arte. Creo que esas aportaciones deberían derivarse a suplir lo que el mercado no llega a patrocinar o apoyar, como las nuevas tecnologías, pero no tiene ningún interés en estos momentos que *El País* enseñe una obra de Antonio López o Eduardo Arroyo en su *stand*.



José María Giró, *Colección ARCO y...*, envío postal, 1990.

Los coleccionistas y el entorno de ARCO

Los promotores y las directoras de ARCO siempre han insistido en que la principal tarea de la feria ha sido favorecer el coleccionismo de arte en España. A día de hoy ARCO sigue admitiendo que el coleccionismo nacional es débil, y que para que la feria subsista deben importarse coleccionistas extranjeros. Hasta qué punto sea esto cierto, o se trate de una estrategia lastimera para animar a comprar arte en la feria, no es fácil dirimirlo.

Lo que sucede en el sector del arte es que se han vivido unos años un tanto ficticios, el mercado parecía mucho más amplio de lo que en realidad era y también es cierto que a las galerías les ha ido bien, de hecho se han abierto muchísimas. Si ahora no va tan bien, tampoco hay que llorar.

JORDI TEIXIDOR. *Diario 16*, 12 de febrero de 1992

Si a esto sumamos que los galeristas y coleccionistas son especialmente celosos a la hora de revelar qué y a quién venden, o a quién y qué compran respectivamente, la tarea de hacer una cala en el mundo del coleccionismo y sus conexiones con ARCO es especialmente ardua.

Las cifras están siempre infladísimas. Eso ha ocurrido siempre. Pero es algo que solo pasa en España, la catetada de saber cuánto se ha vendido. En ninguna feria extranjera se dan cifras de venta. Es más, ni siquiera te lo preguntan.

JUANA DE AIZPURU. *ABC*, 17 de febrero de 1992

Aún así, teniendo en cuenta cuál es el objetivo explícito de la Feria Internacional de Arte Contemporáneo, y dada la situación precaria del coleccionismo que sus administradores señalan, nos ha parecido oportuno recabar en la medida de lo posible las opiniones de algunos galeristas y coleccionistas de arte españoles que nos permitan atisbar la importancia que en su experiencia personal ha tenido ARCO. Como podrá verse, y dependiendo de las vicisitudes de cada quién, ARCO no es lugar de compra inexcusable: algunos de los entrevistados pasan por ahí, pero no compran ahí necesariamente.

Se reúnen a continuación una serie de citas de entrevistas y artículos de prensa que, muy someramente, dado su número, sugieren al menos cuál es la opinión que de la feria dan quienes conforman el entorno de ARCO. De nuevo, esta selección de citas debe servir para hacerse una idea puntual y no genérica del coleccionismo y sus posibles conexiones con ARCO.

Banqueros y empresarios famosos se dieron cita en ARCO

Alberto Alcocer compró un cuadro de Jordi Texeider, y Amusátegui presentó el catálogo del Banco Hispano Americano

Los empresarios se han movilizado esta semana como no lo hacían desde hace tiempo. Después de algunos meses de 'oscurantismo' social se han echado a la calle, mejor dicho, se han ido a los salones a promocionar sus empresas, a la Feria Internacional de Arte Contemporáneo (ARCO) a invertir en arte, que es, según los expertos, una de las fórmulas más seguras de ahorro. Otros se van a las discotecas a mover el esqueleto durante unas horas, como ya contamos que hicieron Enrique Sarasola y Javier de la Rosa.

Nadie podrá decir viendo a estos prohombres de las finanzas que la economía anda mal. Más bien parece lo con-



Diario Ya, 11 de febrero de 1991.



Diario Ya, 13 de febrero de 1992.

LA EVOLUCIÓN DEL COLECCIONISMO EN ARCO VISTA POR LA PRENSA

Me dirijo de forma desgarrada a los coleccionistas, directores de empresas y bancos, para decirles que el futuro del arte español está en sus manos.

JUANA DE AIZPURU.
Tiempo, 25 de febrero-3 de marzo de 1985

Franceses sin amigos. Suizos bostezantes. “¿No quiere usted entrevistar a un extranjero?” sugiere por lo bajo una samaritana. “Han venido hasta aquí y no les hace caso casi nadie. Y no es plan, créame. Para el ochenta y seis algunos se quedarán en casa. Quizá con una foto bastaría. Que vean, por lo menos, que nos interesamos.”

T.C.
ABC, 27 de febrero de 1985

Creo que las instituciones públicas y privadas podrían desempeñar un eficaz papel de mecenazgo, a la vez ejemplar y estimulante. Porque, contra lo que algunos piensan, desgraciadamente ARCO dista aún mucho de ser un buen negocio, que es el objetivo esencial de una feria, y, sobre todo, no es en absoluto un negocio internacional.

FRANCISCO CALVO SERRALLER
El País, 27 de febrero de 1985

El estudio realizado por el Centro de Investigaciones Socioeconómicas revela que esta es una feria de afluencia masiva, pero de escasa venta; la mayoría de los galeristas que participan se conforman con cubrir gastos.

JOSÉ MARÍA BERMEJO
Ya, *Cultura*, 11 de febrero de 1987

El ambiente previo a ARCO 87 podría resumirse en el título de una canción del grupo King Crimson: *Confusión será mi epitafio*. Confusión, ambigüedad y falta de didactismo son características propias de cualquier feria comercial, sea esta de París, Colonia, Basilea o Zúrich. El problema reside en saber si ARCO, que registró ciento diez mil visitantes el año pasado, puede ser catalogada en puridad como tal feria de venta, y no como una muestra estética que permitirá una visión más coherente para el público sobre los caminos del arte de vanguardia.

Este dilema, más o menos hamletiano, planea sobre ARCO desde el mismo instante de su concepción. Es así que lo comercial no puede funcionar muy bien porque en este país la demanda (coleccionistas, instituciones, fundaciones, mercado internacional) va muy por detrás de la importante oferta que repre-

senta hoy el arte contemporáneo, especialmente el internacional. ARCO no es capaz de autofinanciarse y muchas galerías extranjeras, a pesar de no tener que pagar las mil pesetas [seis euros] que cuesta el metro de *stand*, han renunciado a seguir acudiendo ante lo mínimo del negocio.

J. M. COSTA
ABC, 12 de febrero de 1987

La situación del coleccionismo en España, ya que he mencionado la palabra “vitalidad”, no es todo lo vital que sería deseable. A la realidad fiscal, poco favorecedora, se suman trabas administrativas, falta de información, ciertas cuestiones peliagudas en las que estaría en juego, al decir de algunos, el principio de propiedad privada, y una completa desorganización del sector artístico contemporáneo, que en gran medida nos viene de herencia. Con ello, desde luego, estamos haciendo un flaco favor a nuestro patrimonio del siglo xx, e incluso provocando la proliferación de la indeseable economía sumergida. Lejos de mí la intención de ser negativa, ya que tal situación, muy lentamente, va cambiando, y en el ánimo de los poderes públicos —opino— y de los particulares está el que cambie de hecho (...). El coleccionista privado debe verse descargado de excesos de responsabilidad, lo que daría pie a un afloramiento del patrimonio plástico contemporáneo en nuestro país, auténtico compromiso de los propietarios con la ciudadanía, de un modo mucho más ágil que hasta el momento presente.

ROSINA GÓMEZ-BAEZA
El País, 7 de febrero de 1990

En 1990, cualquiera puede ser coleccionista. Las compras a plazos abren el camino a muchos jóvenes que se inician en el menester adquiriendo piezas a bajo precio.

ROSINA GÓMEZ-BAEZA
El País, 7 de febrero de 1990

Se ha creado un tipo peculiar de coleccionista, que es el que compra exclusivamente en ARCO: ahorra durante el año y vuelve en la feria siguiente. Esta es una figura insólita en otros lugares. El tipo medio de cliente es el que gasta de 200.000 a 500.000 pesetas [de 1.200 a 3.000 euros]. Este nuevo comprador es un cliente potencial que se ha empezado a interesar en el arte a través de ARCO. Los galeristas, de cara al comprador, prefieren a este tipo de aficionado al gran inversor, que compra para especular.

ROBERTO SANZ DE GORBEA, galería
Kulturgartza (Bilbao)
El País, 8 de febrero de 1990

El perfil del coleccionista que acude a ARCO, desde la óptica de los galeristas, responde, según algunos, a un tipo de comprador nuevo y poco entendido en arte, que adquiere lo que cree o le han dicho que aumentará de valor. Otros galeristas citan especialmente a coleccionistas habituales, españoles y extranjeros, que conocen bien las obras y el mercado y compran según sus gustos. No obstante, un buen número de profesionales del arte presentes en ARCO señala la aparición de un coleccionista español de nuevo cuño, sin gran poder adquisitivo, pero muy entusiasta respecto al arte contemporáneo, en especial las obras de creadores jóvenes. Todos los galeristas consultados señalan la mayor receptividad del coleccionismo español hacia los artistas extranjeros y algunos apuntan como dato novedoso la gran afluencia de coleccionistas portugueses al certamen de este año.

El País, Cultura
14 de febrero de 1990



1969

ALGUNAS HIPÓTESIS DE RUPTURA PARA UNA HISTORIA POLÍTICA DEL ARTE EN EL ESTADO ESPAÑOL

DARÍO CORBEIRA

MARCELO EXPÓSITO

CARMEN NAVARRETE

JULIO PÉREZ PERUCHA

ESTEBAN PUJALS

MONTSE ROMANÍ

MARÍA RUIDO

GRACIA TRUJILLO

FEFA VILA

"1969 - ... HIPÓTESIS DE RUPTURA PARA UNA HISTORIA POLÍTICA DEL ARTE EN EL ESTADO ESPAÑOL"
Mapa general de la investigación

LA REPÚBLICA DE LOS RADICALES

Valentín Roma "Diseño en Cataluña, años 60/70: líneas de exploración en la comunicación visual"

Julio Pérez Perucha "Las brigadas de la luz. Vanguardia fílmica y política en España en los años 70"

Critica Institucional / Nuevos comportamientos artísticos

Feminismo

"Vídeo comunitario / Comunicación descentralizada"

GLOBALIZACIÓN DESDE ABAJO

- Raúl Sánchez, Marisa Pérez, Marta Malo, Amador Fernández-Savater
"Ingredientes de una oncia global"
- 1 Geografía variable, amigo-enemigo y formas de desobediencia
 - 2 Formas de socialidad inmediatamente política
 - 3 Otros agenciamientos entre el hacer, el pensar y el expresar
 - 4 La comunicación como materia prima política

Brian Holmes
Estéticas de la igualdad, jeroglíficos del futuro

INFORMACIÓN / COMUNICACIÓN

3

Feminismo autónomo

Dario Corbeira
 "Una y otras prácticas artísticas en Madrid, 1967-1988"

FEMINISMOS

2

Carmen Navarro, Fefa Vila
 "Tecnologías, heterotopías, miradas y otras críticas hacia los 90/2000"

Maria Roldán
 "Feminismo: la irrupción en los 90"

REDES PRODUCTIVAS

1 PRÁCTICAS ARTÍSTICAS COLECTIVAS

1

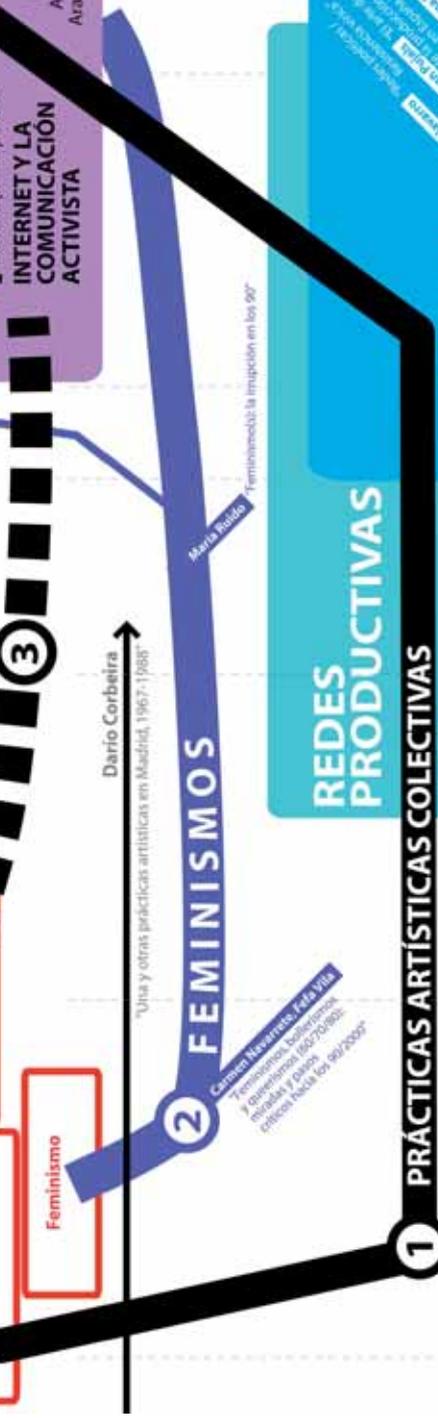
INNOVACIONES EN LA PRODUCCIÓN, EXHIBICIÓN, DISEMINACIÓN DEL ARTE

- 1969 Estado de excepción
- 1975 Muerte de Franco
- 1986 Referéndum OTAN
- 1992 Espo Cervellà, etc.
- 1994 Chiapas
- 1999 Seattle
- 2001 Inicialmente Gubernativa 11.5 Argentina

Enguanyat (1986) "Vídeo-subversivo"

Victòria Borràs "El vídeo a escala comunitaria"

Anna Cervellà "1. Vídeo en vídeo. 2. Intervención en el espacio público. 3. El vídeo con vídeo. 4. El vídeo con vídeo. 5. 90 a través del tiempo"



Diferencias y antagonismos. Protocolos para una historia política del arte en el Estado español

MARCELO EXPÓSITO

*En recuerdo de los padres Josep Renau y Manuel Vázquez Montalbán
A Raymond Williams*

A partir de los años setenta se han afirmado nuevas subjetividades colectivas en la escena de las transformaciones sociales... La innovación derivada de 1968 debe ser, sobre todo, captada en el universo de la conciencia, de los deseos y de los comportamientos.

FELIX GUATTARI y TONI NEGRI, *Las verdades nómadas*, 1985

Soy una feminista negra lesbiana guerrera poeta madre, que hago mi trabajo. ¿Quiénes sois y cómo estáis haciendo el vuestro?

AUDRE LORDE (1989) citada por TERESA DE LAURETIS,
El feminismo y sus diferencias, 1990

Aunque los veinticinco años cumplidos por la Constitución española meses atrás parecían favorables, nuestra provincia artística fue poco dada a festejar demasiado alegremente el maridaje entre el arte contemporáneo, la “ejemplar implantación de la democracia” en nuestro país y la actual apología de la democracia realmente existente, instalada como está en el patriotismo constitucional o nacionalista de diversos colores. Significativo, pues tales timideces marcan una distancia sustancial frente al momento, pongamos por caso, de la apoteosis de la feria ARCO, que —recordemos— se justificó como un síntoma más del deseo de enterrar el oscuro pasado, de nuestra necesaria modernización e incluso, imperturbablemente, como el equivalente en el mundo artístico de la obligada apertura internacional de nuestro país por medio de su entrada en la Comunidad Europea y la OTAN (*sic*). El tiempo no pasa en balde. Pero el objetivo de esta imagen inicial no es aburrir al amable lector o lectora polemizando obviedades, sino tan solo constatar que hoy día hasta el menos avisado parece sentir que los aparatos culturales de nuestra democracia representativa, a pesar de la fanfarria, andan con muy mal pie.

Anima estas líneas la convicción de que no es casual que asistamos a la coincidencia de la crisis global de la institución democrática con el desgaste de nuestro modelo político de modernización cultural que en su momento acabó como tragedia (*Do you remember 1992?*) y hoy pervive como farsa. Esta conjunción despeja el camino hacia una crítica de cómo las políticas culturales en el Estado español durante las dos últimas décadas han participado de la consolidación de un modelo espectacular de democracia no “imperfecta”, como suele afirmarse, sino de perfiles excluyentes y autoritarios,¹ así como también —indisociablemente de lo anterior— han contribuido de forma no precisamente marginal a la

implantación en nuestro territorio de la última transformación del modo de producción económica y de subjetivación capitalista.² En otras palabras: más pronto que tarde convendría enfocar de qué manera han sido protagonistas de la revolución capitalista en su tránsito al posfordismo³ y al particular anudamiento “neoliberalismo + democracia” que tras la caída del Muro se presentó como indisoluble, y hoy se encuentra sacudido por fuertes tensiones y contradicciones en el proceso de globalización. Y si esa crítica de las políticas culturales institucionales es deseable y posible, más imprescindible resulta acometer la construcción de un relato sofisticado sobre las relaciones que aquí se han dado entre lo político, la cultura y el arte, que sea en todo *diferente y antagónico* a los relatos instituidos.

Hace casi tres años que comenzamos a acariciar la idea de reunir a un colectivo heterogéneo encargado de orquestar un proyecto de investigación sobre las relaciones entre arte y política en el Estado español que pudiera materializarse en un formato archivístico. El proyecto ha atravesado desde entonces muy diversos avatares institucionales, hasta que, finalmente, un grupo de unas veinte personas más un número muy amplio de colaboradores y colaboradoras externos ha conformado “1969-... Algunas hipótesis de ruptura para una historia política del arte en el Estado español” como área de trabajo enmarcada en *Desacuerdos*. “1969-...” buscaría ser, en este sentido, una investigación *germinal y originaria*, que en fases posteriores requeriría ser profundizada para ir desembocando en paralelo, deseablemente, en un archivo complejo. Ese archivo deseado es aún inexistente y de futuro incierto, como lo son todos los proyectos de aristas críticas y con voluntad contrahegemónica entre nosotros. Nuestro objetivo, en el contexto de *Desacuerdos*, ha sido comenzar a producir, mediante esta investigación coral, una narración polifónica sobre las prácticas artísticas en el Estado español de las últimas décadas que, aun constituyendo *de facto* una crítica de los relatos y las políticas institucionales dominantes, priorice, no obstante, tanto el avance de descripciones nuevas de escenarios invisibles como las reconsideraciones de aspectos parciales de los relatos instituidos. No confundir con una “historia del arte político”. Aspiramos a alejarnos del paradigma *contenidista* (acumular una lista de “obras” con “contenido” político) y a socavar cualquier formulación que cosifique la idea del “arte político” como categoría en competencia o convivencia con otras tendencias o estilos. Evitamos manejar “lo político” como una categoría estabilizada y normalizada en un devenir historiográfico sin sobresaltos, aplicada como un sello sobre una enumeración de obras y autores. Proponemos una serie de *hipótesis de interpretación y relatos* que de ninguna manera se enarbolan como variable discriminante entre lo que “es o no es político” en el arte. Al contrario, somos conscientes de la medida en que estas hipótesis y estos relatos dejan amplias áreas al descubierto, y pueden ser completados tanto como contradichos.

Estructuralmente, “1969-...” se presenta como un conjunto de esbozos *genealógicos, generacionales y geográficos*, aludiendo a las consideraciones últimas de Griselda Pollock sobre la producción de una narrativa feminista de la histo-

ria del arte,⁴ así como a la manera en que el colectivo argentino de investigación militante Situaciones, para hacer legibles los nuevos fenómenos sociales y movimentistas, antepone el enfoque genealógico de un punto de vista subjetivo e interno a las pretensiones sociologistas de análisis objetivo y distanciado. Nuestro proyecto trata de mostrar mapas del territorio arte/política necesariamente incompletos y sometidos a verificaciones, ampliaciones y futuros cuestionamientos, que nos sirvan, programáticamente, para poder afirmar que es factible hilar una historia de las prácticas artísticas en nuestro país que no oscurezca las diferencias ni los antagonismos, ni los sofoque sometiéndolos a la horma de una historia del arte contemporáneo que describe con naturalidad y aparente inocencia la sucesión y convivencia de movimientos u opciones estilísticas, dibujadas, en el mejor de los casos, sobre el fondo plano de un paisaje sociológico, político, económico e histórico sin profundidad. Más aún: afirmamos que es posible reconstruir una descripción del territorio del arte en nuestro entorno *situando el enfoque, precisamente, en la experiencia de la diferencia y el antagonismo* frente a las prácticas y políticas institucionales y/o dominantes. Un relato de/desde las diferencias y los antagonismos que no oculte —bien al contrario— su condición de *relato político*. Las metodologías y los procedimientos que nos interesan son muy diversos, y no conviven necesariamente en tranquila vecindad.

En la organización general de la investigación, compartimos fundamentalmente la apuesta por una *historia diagramática* que, de acuerdo con Santos Zunzunegui y Jenaro Talens, ayudaría a componer una historia de las *formas estéticas* que, en lugar de imponer una serie de categorías externas sobre las prácticas estéticas concretas, y evitando enfocar la “obra” como un objeto opaco y autocontenido recortado sobre un fondo histórico, facilitase comprender la manera en que los artefactos estéticos llevan inscritas las marcas de sus propias condiciones históricas. Esto arrojaría luz sobre el pasado “atendiendo a una lógica de relaciones no mediatizada por la noción tradicional de causalidad y que invierte el sentido en que se habla, habitualmente, de influencias”, de manera que buscaría, a cambio, establecer confrontaciones entre elementos, “reagrupando ciertos casos” mediante procedimientos de montaje; desde el punto de vista de un “ojo variable” que no excluiría la narración subjetiva; *una historia asumidamente fragmentaria, discontinua, heterogénea y heterofundada, en un mapa policéntrico* donde las jerarquías tradicionales entre centro y periferia, modelos dominantes y prácticas subalternas, se recombinan y reinterpretan.⁵ Pero igualmente estimamos otros modelos, que en algunos momentos estructuran casos de estudio particulares de la investigación. Esos otros modelos van desde la suerte de cruce entre historia (materialista) del arte e historia social que yace en el trabajo de Narcís Selles,⁶ hasta las formidables aportaciones de los diversos feminismos desde los años setenta hasta el presente, en historia del arte, teoría de género, teoría literaria o fílmica, etc., que han tenido también su proyección, más o menos afortunada o amplia, en nuestro territorio.

Algunas pinceladas protocolares más. Lo que llamamos una *historia política del arte* se distanciaría de la visión de la historia y la crítica del arte, ya se ha dicho, como un sumario en continuidad de nombres propios y títulos de obras,

para identificarse con la manera en que las *Histoire(s) du Cinéma* de Jean-Luc Godard constituyen una historia del cine y no de las películas o de la producción industrial cinematográfica. La cuestión de los procedimientos narrativos y la construcción del relato histórico, por tanto, necesita ser situada en primer plano, en la manera en que lo hace ejemplarmente cierta historiografía que desde hace una década busca valorizar el cine español como objeto de estudio específico.⁷ Tiene que distanciarse, obviamente, de los idealismos estéticos e historiográficos, pero también de los mecanicismos o sociologismos que embuten las prácticas estéticas en periodicidades prefijadas o las describen abusivamente como un reflejo de circunstancias externas relativamente estables, para poder a cambio, determinar sus particulares condiciones, taxonomías, ciclos y evoluciones.⁸ Requiere desprenderse de los clichés ideológicos celebratorios de la modernización democrática de nuestro país, identificando las dificultades del tránsito político que recorreremos desde los años setenta y asumiendo las contradicciones en que navegan las prácticas estéticas en nuestro territorio cultural e histórico, que es simultáneamente central y periférico,⁹ interrogándose inevitablemente sobre el significado de un “arte” o una práctica cultural “nacional” de una manera que no se ciña exclusivamente a adscripciones administrativas o estatales,¹⁰ cuestión, si cabe, más espinosa si atendemos a la avanzada crisis política y cultural que aqueja a los Estados-nación. Necesita asir con fuerza las rupturas lingüísticas, desde el marxismo hasta el feminismo, que en todos los órdenes, también entre nosotros, por decirlo simplísimamente, se condensan en el ciclo del 1968, entran en crisis en los ochenta y se reformulan en el tránsito de los noventa, no para aportar una visión sancionada académicamente que conviva con los relatos instituidos, sino para quebrar el espinazo de las narrativas dominantes, con voluntad antagonista y contrahegemónica,¹¹ reconociendo y reactivando la manera en que aquellas rupturas epistemológicas tuvieron su origen en un ciclo de luchas y de movimientos de transformación que apuntaban tanto a las instituciones sociales como a la vida cotidiana. Una historia política del arte que afirmará, en suma, que la diferencia irrumpe ocasionalmente en la historia de las prácticas culturales y estéticas como expresión perturbadora en la esfera pública de subjetividades subalternas, antagonistas, transgresoras, *otras*,¹² y que, cuando es así, se trata de experiencias que no buscan legitimarse de acuerdo con la norma, porque nacen de un deseo profundo de ruptura y cambio.

Un receso, para explicitar *desde dónde habla* nuestra tentativa de relato polifónico. Hay experiencias que solo es posible narrar desde el cuerpo. Esta apuesta por comenzar a construir una historia política del arte en el Estado español aboga por hacerlo situando en el centro la cuestión del sujeto. Así lo hicieron proyectos de crítica cultural como la teoría filmica, la crítica de la representación feminista o los estudios culturales (en sus orígenes no academizados), que son algunos de los referentes metodológicos y políticos que nuestro proyecto reconoce, porque nos han enseñado a comprender y criticar los artefactos culturales como dispositivos privilegiados de fijación de identidades sociales estables y normativizadas.

La cuestión del sujeto se afirma también en ciertos ámbitos de investigación militante para quienes la comprensión justa de los fenómenos políticos antagonistas solo puede facilitarse, como ya hemos dicho, mediante “un proyecto de lectura *interna* de las luchas, una fenomenología (una genealogía) y no una comprensión ‘objetiva’.”¹³ Es decir: el nuestro es un proyecto que niega el distanciamiento sujeto-objeto que impone el pensamiento “científico” como supuesta garantía de objetividad, neutralidad e imparcialidad (por tratarse de un planteamiento que afirma el dominio racionalista, burgués y patriarcal sobre las cosas y los fenómenos sociales), de forma análoga a como el despojamiento de las condiciones subjetivas es la garantía de imparcialidad de los puntos de vista en conflicto en la esfera pública clásica burguesa (lo que constituye una ficción ideológica que sostiene una esfera pública funcional al capital y al patriarcado en su división de intereses y espacios entre lo privado y lo público). Es el análisis interno lo que nos interesa, en la medida en que favorece la comprensión de los fenómenos sociales en sus términos justos, desde puntos de vista que parten no del distanciamiento sino de la experiencia; pero sobre todo porque ese punto de vista interno nos permite conocer de qué manera los fenómenos antagonistas no se componen sencillamente de gestos *contra* un orden instituido, sino que constituyen sustancialmente *procesos de subjetivación alternativos*.¹⁴

Más aún: “1969-...” postula que afrontar la dimensión política de las formas de producción de subjetividad es actualmente el frente de batalla principal para una investigación enfocada sobre las prácticas artísticas y su relación con lo político, toda vez que, como hemos argumentado en otro lugar, las dos ideologías crítico-historiográficas dominantes en nuestro contexto, el idealismo y el posmodernismo hegemónico, han sostenido por vías diferentes un enfoque de la subjetividad que es netamente antipolítico. Dicha coincidencia en ideologías que se presentan formalmente como contradictorias ha sido el mayor refuerzo de la escisión que ha venido distanciando a la institución artística y sus prácticas frente a la escena de los movimientos emancipatorios.¹⁵

Por todo ello las personas que han protagonizado la investigación colectiva “1969-...” son sujetos vinculados de forma biográfica o política a los casos de estudio; y por ello, junto al “documento de investigación”, la entrevista y el grupo de discusión han sido nuestras herramientas principales de trabajo.

Para finalizar este pasaje, una aclaración. Esta voluntad de generar un relato que parta de las condiciones propias del sujeto en el interior de los fenómenos tratados quiere alejarse, no obstante, de la pervivencia en el presente de ciertos modelos crítico-historiográficos basados en las *políticas de identidad*. Una nueva historia política de las diferencias y antagonismos en/desde las prácticas estéticas requiere sortear la manera en que determinadas prácticas posmodernistas, como acabamos de afirmar, “despolitizaron” o “fragmentaron” la cuestión del sujeto. Uno de los principales motores de la revolución productiva de las últimas décadas ha sido la capacidad demostrada por el capital para incorporar a la producción las diferencias, cooptándolas y/o explotándolas, y en ocasiones favoreciendo su reproducción controlada. El grave abandono de la crítica de la economía política durante décadas pasadas ha de ser seriamente reconsiderado, como avisa Nancy Fraser, no retornando a discursos economicistas, sino estableciendo nuevos lazos entre “cultura” y “economía” en el escenario

postsocialista.¹⁶ En nuestro caso esta cuestión busca ser tratada, por ejemplo, de acuerdo con la manera en que el fecundo cruce entre la veta *operaísta* italiana de los años setenta con cierto posestructuralismo francés, por dar una imagen muy simplificada, nos permite impulsar una suerte de *nueva crítica de la economía política de la subjetividad en términos no economicistas*, de acuerdo con la cual el núcleo fundamental de la política antagonista habría dejado de ser el proyecto moderno de la toma y gestión del poder, para pasar a plantear primordialmente *cómo realizar formas de autogobierno de la creatividad social mediante procesos de subjetivación individual y colectiva no capitalistas*.

Esta última idea, verdadera hipótesis sobredeterminante de la globalidad de nuestra investigación, a nuestro entender, abre un territorio donde explorar una nueva comprensión de los vínculos entre estética, poética y política; un territorio que permita no solo encontrar respuestas nuevas, sino incluso, ante todo, abrir interrogantes adecuados a la realidad y las necesidades de las prácticas artísticas politizadas desde hace al menos cincuenta años. Sobre esta última cuestión nos extenderemos en los textos que aportamos al segundo cuaderno de *Desacuerdos*.

En esta primera entrega presentamos el mapa general, así como el primero de los tres mapas parciales que hasta el momento organizan la investigación (el correspondiente a las *prácticas artísticas colectivas*), junto con una serie de materiales de trabajo relacionados con este último. El resto de los mapas parciales (el correspondiente a los *feminismos* y el del ámbito de la *globalización desde abajo*) y materiales conexos serán desplegados en el siguiente cuaderno.

El mapa general de "1969-..." (p. 112) es el índice topográfico global de la investigación, su armazón. En él se indican las diferentes áreas y líneas de investigación o casos de estudio, se señalan los nombres de los investigadores individuales o colectivos y ocasionalmente aportaciones externas valiosas que marcan aspectos específicos centrales en el proyecto. Presenta una estructura de tres grandes territorios temáticos y temporales, *suturados* mediante tres ejes de investigación, cada uno de muy diferente naturaleza, y algunos otros hilos que enhebran.

La república de los radicales corresponde sustancialmente a la primera mitad de los setenta, que estiramos hacia precedentes en la década anterior y derivaciones tras la muerte del dictador en 1975. Este territorio toma su nombre en préstamo de un escrito de Julio Pérez Perucha y Vicente Ponce para denominar las prácticas cinematográficas radicales de la pretransición y la transición democrática.¹⁷ Nuestro énfasis sobre dicho texto, crucial en lo que se refiere a la historiografía reciente sobre el cine español, no es caprichoso. Retomamos en nuestra investigación el empeño que un grupo de historiadores —por fortuna cada vez más nutrido— ha venido mostrando desde hace unos años por valorizar el cine español como objeto de estudio, ejercitando un tipo de análisis y una serie de relatos que se generan como un poderoso cruce entre, dicho simplifícadamente, el análisis textual florecido en los setenta y las reflexiones sobre las condiciones de elaboración de la narrativa histórica aportadas por cierta filosofía de la historia de perfil posmoderno.¹⁸ Es este empeño el que ha permitido

comenzar a reorganizar el magma de las prácticas cinematográficas de la década de los setenta, mostrándolo como uno de los períodos más ricos, afilados y tensos de nuestro cine, justamente tras la crisis del “nuevo cine español”, que ha sido el período privilegiado en las diversas narrativas instituidas. Hemos buscado hacer extensible a todo un conjunto de fecundaciones mutuas entre política y estética la hipótesis planteada desde esta crítica e historiografía del cine, a saber: que alrededor del año 1969 se produce una inflexión hacia la radicalización de una serie de prácticas discursivas, de la mano de la propia radicalización tanto del régimen franquista (que da por cerrada la etapa aperturista) como de sus antagonistas, los movimientos obreros y estudiantiles; momento de inflexión que abre todo un paisaje de prácticas con voluntad radical (y cuando menos, *de facto*, democráticas o predemocráticas, cuando no de clara aspiración revolucionaria), no por débiles en muchos casos y aparentemente “derrotadas” en última instancia, menos relevantes.

Este primer territorio se visualiza como un conjunto de “bloques” que se ensamblan parcialmente, sin conformar un todo compacto. Un bloque explora la aparición en el ámbito catalán de experiencias en torno al diseño que organizaron espacios de enseñanza y experimentación interdisciplinares, espacios que alentaron contagios mutuos entre (a) una concepción del diseño emparentada con las vanguardias históricas y su proyecto utopista de transformación social a través de la revolución en la producción de formas y usos de la vida cotidiana, (b) las innovaciones epistemológicas que vinieron de la mano de la semiótica o los estudios de comunicación de masas, y (c) los nuevos comportamientos artísticos. La búsqueda de espacios y situaciones donde la contaminación, la agregación, la producción colectiva y/o interdisciplinar fuese posible, sucede en numerosos frentes de las prácticas culturales del período, como atestigua asimismo nuestra mirada sobre los hermanamientos entre vanguardia fílmica y política, en la medida en que esa mirada atiende no solo a filmes concretos, sino de manera más amplia a sus modos de producción, exhibición y distribución. Análogamente, del período “conceptualista” (un término que hemos querido prácticamente desterrar del vocabulario movilizado para este territorio) nos han interesado aquellos aspectos, cruciales, de los nuevos comportamientos que mostraban perfiles de crítica institucional y por tanto muy vinculados con la radicalización de las formas de oposición al régimen. Ello despeja el camino para enfocar la especificidad del trabajo de mujeres artistas y la potencialidad de sus expresiones feministas o protofeministas, ciertamente contradictoria, pero en cualquier caso hasta ahora ampliamente invisibilizada. Finalmente, en las prácticas estéticas de los años setenta la centralidad del concepto “información” permite observar también en este territorio las no por escasas menos importantes experiencias de vídeo comunitario y la comunicación descentralizada, fundamentalmente en el caso de Vídeo Nou / Servei de Vídeo Comuntari, un colectivo que evolucionó en los años de la llamada transición.

El segundo territorio es el que se abre tras el cierre del ciclo anterior, que en nuestro ámbito político e histórico corresponde a una simultaneidad de crisis. Por una parte la “normalización democrática”, creemos que no hace falta extenderse sobre ello, da al traste con las aspiraciones de transformación radical de la realidad que comparten amplias capas sociales, en el interior de las tensio-

nes galvanizadas en torno a un polo histórico fuertemente anclado: el año 1975. En ese contexto la "normalización" institucional de la transición y posteriormente socialdemócrata desacredita gravemente las experiencias históricas, algunas muy recientes, de anudamiento arte/política, porque de forma general deslegitima la posibilidad de impulsar procesos de cambio social a través de las prácticas sociales y culturales. Esta situación de deslegitimidad de lo político que caracteriza a nuestro país queda enmarcada por la crisis global del ciclo de luchas del 1968 y su paradójica y contradictoria conjunción de victorias/derrotas en los órdenes culturales y políticos. Generalmente se señala el año 1983, con la victoria electoral del PSOE, como la frontera simbólica entre la secuencia antifranquismo/transición y la anhelada "normalización". Hemos preferido desplazar este polo histórico al año 1986, cuando el referéndum sobre el ingreso en la OTAN hace precipitar las tensiones entre las continuidades disidentes del período anterior y una política de institucionalización democrática claramente marcada por su carácter involutivo frente a las aspiraciones de reforma radical del sistema. Tensiones de las que surgen las condiciones de las nuevas formas de disidencia en el seno de la democracia instituida que se van configurando a través del largo desierto de las décadas de los ochenta y los noventa.¹⁹

En suma, este segundo territorio quiere mostrar las diversas maneras mediante las que, a nuestro entender, la institución de una democracia restringida y, de su mano, un orden cultural apologético, albergaron en su interior, en los márgenes o extraterritorialmente diversas tentativas de carácter crítico y, en muchos aspectos, resistencial, que nos permiten atisbar algunas contraimágenes de las figuras principales de la producción cultural y artística dominantes en el período. Lo que pretendemos no es ofrecer un exacto reverso especular de las políticas institucionales en los años ochenta y noventa, sino más bien una contraimagen compleja e irregular que difumine la clásica dicotomía institucional/extraintitucional. Frente a esta dicotomía gastada queremos postular la idea de que por lo general el tipo de prácticas que resaltamos (prácticas que, no lo olvidemos, muestran entre sí un sinfín de divergencias) se impulsan de forma cada vez más clara en el tránsito a los noventa, un paradigma de funcionamiento *reticular* en el cual la "red" (hablamos de los años previos a Internet) no es solo un artefacto o un medio material concreto, sino una lógica de trabajo colectivo desde la base, un *modus operandi* que encuentra su arquetipo en las prácticas de *mail art* que aparecen y se expanden desde los años sesenta. *Mientras las políticas institucionales dominantes potencian, desde principios de los ochenta, figuras fuertes del "artista" y la "obra"; y sustentan su modelo de esfera pública en la alianza Estado/mercado, la lenta reconstitución de las prácticas críticas y antagonistas avanza (sin respetar siempre una nítida división dentro/fuera de la institución) desde casos aislados, resistenciales, hasta la génesis de redes que articulan progresivamente la creación colectiva y el restablecimiento de vínculos con los nuevos fenómenos y movimientos sociales.*

Hemos separado este segundo territorio en dos zonas. La primera, sobre las **redes productivas**, explora la conformación de ámbitos de creación en los que las prácticas se ven impulsadas por un *sujeto colectivo*. En el caso de las músicas experimentales de los años ochenta en adelante, en el vídeo independiente, principalmente desde finales de la misma década, y en el arte de acción, fun-

damentalmente en los años noventa, podríamos afirmar que el trabajo creativo tiene como uno de sus fines la realización colectiva de la propia red de producción, difusión y exhibición, en ocasiones antes que la realización de obras concretas por sujetos individuales. La red es el fruto del trabajo movilizado colectivamente, y en ella los espacios de confluencia en la producción, difusión o exhibición (festivales, encuentros, sellos editoriales, publicaciones colectivas, etc.) instituyen nodos, momentos fuertes de agregación en las prácticas. Los trasvases, por lo demás, entre música, vídeo y arte de acción, fueron permanentes durante más de una década. No negamos que en dichos ámbitos no se puedan identificar sujetos y obras singulares reseñables. Pero queremos resaltar que tales singularidades solo son comprensibles mediante un análisis que atienda al dinamismo interno de las áreas propuestas, y que nos permita reconocer rasgos como la fuerte desjerarquización de roles, la notable ausencia de especialización en la producción y un fuerte rechazo de la delegación en las tareas de mediación o crítica, de tal manera que producción teórica, práctica estética, gestión de la producción, difusión y recepción son momentos fuertemente imbricados en un tipo de gestión colectiva y colaborativa.

En la segunda zona tratamos un abanico de **innovaciones en la producción, exhibición y diseminación del arte**; innovaciones que atraviesan fundamentalmente la década de los noventa y que encuentran un momento de gran tensión con las prácticas y políticas dominantes —que se enseñorearon de la década de los ochenta— alrededor de un polo histórico: las celebraciones institucionales y mediáticas de 1992. Nos estamos refiriendo a un determinado tipo de prácticas de producción artística colectiva tanto como a la génesis difusa de nuevas formas de creación colectiva de tipo reticular (lo que aquí llamamos “redes poéticas” o “resistencia vírica”); a la aparición de nuevas formas tentativas de gestión autónoma del arte (frente a la primacía de la institución pública y el mercado) y a la (ocasionalmente tímida) experimentación con nuevos formatos de difusión y exhibición; y al restablecimiento de nuevas alianzas y vínculos con el cuerpo social mediante prácticas artísticas colaborativas de clara orientación politizada.

En el tercer territorio, **globalización desde abajo**, nos detendremos con más detalle en el siguiente cuaderno de *Desacuerdos*. Trata de un presente que visualiza sus momentos fundacionales en polos históricos como la irrupción zapatista en el año 1994 o la explosión antagonista de Seattle, que comienzan a gripar la todopoderosa máquina neoliberal. *Buscamos explorar cuáles son las características de los nuevos fenómenos sociales y movimentistas, atendiendo a la complejidad de sus formas de producción simbólica e imaginación política. Todo ello con el fin de abrir un territorio que nos permita redefinir los paradigmas de un nuevo tipo de comprensión y nuevas articulaciones del par estética/política.*

Nuestro mapa general ofrece la imagen de una narrativa temporal de la que emergen en los extremos dos momentos en los que creemos que, de diversas maneras, determinadas prácticas radicales han logrado cierto éxito en cuestionar el carácter de las políticas y las ideologías dominantes, llegando a generar corrientes puntualmente hegemónicas. Tanto en el período que en nuestro contexto identificamos con el tardofranquismo y los primeros años de la transición (en la estela del ciclo de luchas del 1968) como en la actualidad (en el marco de

la formación de nuevas corrientes antagonistas en el seno de los procesos de globalización), las prácticas críticas, de oposición, autónomas, trabajan por la constitución de un *imaginario colectivo de cambio* disputando ocasionalmente con éxito posiciones de hegemonía social, política y cultural. Pero el mapa muestra asimismo un hundimiento entre estos dos territorios, una fractura cuya distancia muestra las desvinculaciones entre, por decirlo de forma simplificada, el ciclo del 1968 y las actuales formas de globalización desde abajo. El segundo territorio, representado de forma casi subterránea, y los diversos ejes que suturan el conjunto del mapa, son las formas mediante las que nuestra investigación sugiere genealogías tentativas que ayuden a materializar conexiones y afiliaciones entre estos dos momentos en el tiempo histórico, escindidos por la operación quirúrgica ejercida por la poderosa hegemonía neoliberal en el período que identificamos vagamente con los años ochenta.

Los ejes que atraviesan el mapa muestran un carácter bien diferente entre sí. En primer lugar, los **feminismos** (una línea de investigación a la que otorgamos un papel preponderante en el conjunto de la investigación, y que será desarrollada en el próximo cuaderno de *Desacuerdos*) constatan la conformación de lo que podemos considerar la primera generación articulada de artistas feministas en los años noventa, anclando ahí el punto de vista para sugerir, mirando simultáneamente hacia el pasado (hacia las prácticas de los años setenta) y hacia el presente, nuevos paradigmas de interpretación de las prácticas políticas, estéticas y crítico-historiográficas, desde posiciones de género. El eje **información/comunicación** constata la presencia continuada de este doble paradigma en un número determinado de prácticas políticas y artísticas desde los años setenta hasta la actualidad, cuando la comunicación constituye una verdadera materia prima de ciertas prácticas estéticas y políticas. Y, finalmente, el eje de **prácticas artísticas colectivas** es el que desplegamos parcialmente en este cuaderno.

El mapa sobre la *producción artística colectiva* (p. 129) no propone un relato unidireccional basado en criterios causales, progresivos o continuistas. Lo que mostramos no es la descripción de una continuidad naturalizada de la actividad de grupos y colectivos durante tres décadas. Nuestra hipótesis es otra. *Pensamos que una manera eficaz de comprender y visualizar diferentes paradigmas de las diferentes relaciones entre las prácticas artísticas politizadas y sus coyunturas y contextos sociopolíticos es detenerse sobre la especificidad de diversas actividades llevadas a cabo por grupos y colectivos de producción artística en momentos diferentes desde los años setenta.* Ciertos tipos de producción artística colectiva surgen desde el cuestionamiento explícito de figuras y mecanismos asentados en la institución artística (la heroización del autor, la institucionalización de la autoría, la sacralidad de la obra...), y por ello se interrogan de forma central sobre *la política de la práctica del arte*.

Subrayamos, por tanto, que nuestro objetivo no ha sido representar una linealidad. Este relato muestra un efecto de diacronía por la yuxtaposición en secuencia de diferentes *cortes sincrónicos* en un eje temporal que discurre desde los



Catálogo de la exposición *John Heartfield*, Galería Redor, Madrid, 1972.

años setenta hasta la actualidad. Dichos cortes muestran casos de estudio en su especificidad, sin sugerir esencias evolutivas, de manera que la clase de secuencia narrativa que se pueda elaborar sobre el conjunto es más bien de tipo discontinuo e irregular; los procesos de cambio o las evoluciones entre prácticas artísticas colaborativas frecuentemente (aunque no siempre) aisladas son indisolubles de las transformaciones de orden político, social e institucional. Nuestro problema consistiría en intentar explicar cómo —una vez desechada la idea de causalidad o continuidad— ciertas resonancias y ecos se dan entre prácticas cercanas o distantes en el tiempo y el espacio, salvando los ocasionales aislamientos, los insuficientes canales de comunicación y la pobre transmisión de experiencia que se da entre momentos y espacios diversos.

De dicha yuxtaposición de cortes sincrónicos resulta el relato no progresivo (insistimos: el discurrir sobre un eje temporal no siempre significa progreso, acumulación o perfeccionamiento de las prácticas) de cuatro grandes paradigmas.

1. En el primer caso tratamos de prácticas en las que se busca por diversas vías la identificación, las convergencias o alianzas entre las luchas de oposición cultural y política en nuestro país. El carácter de radicalización antifranquista democrática o revolucionaria de tales prácticas se enmarca, como ya hemos sugerido párrafos atrás, en el ciclo global de luchas del 1968. Hemos buscado partir de una clásica oposición conceptual entre lo que, siguiendo un escrito clásico de Peter Wollen,²⁰ llamaríamos las vanguardias “rojas” (politicizadas de forma explícita, militantes, y que privilegiarían los contenidos y las alianzas políticas y sociales de oposición) y “blancas” (más difusamente poli-

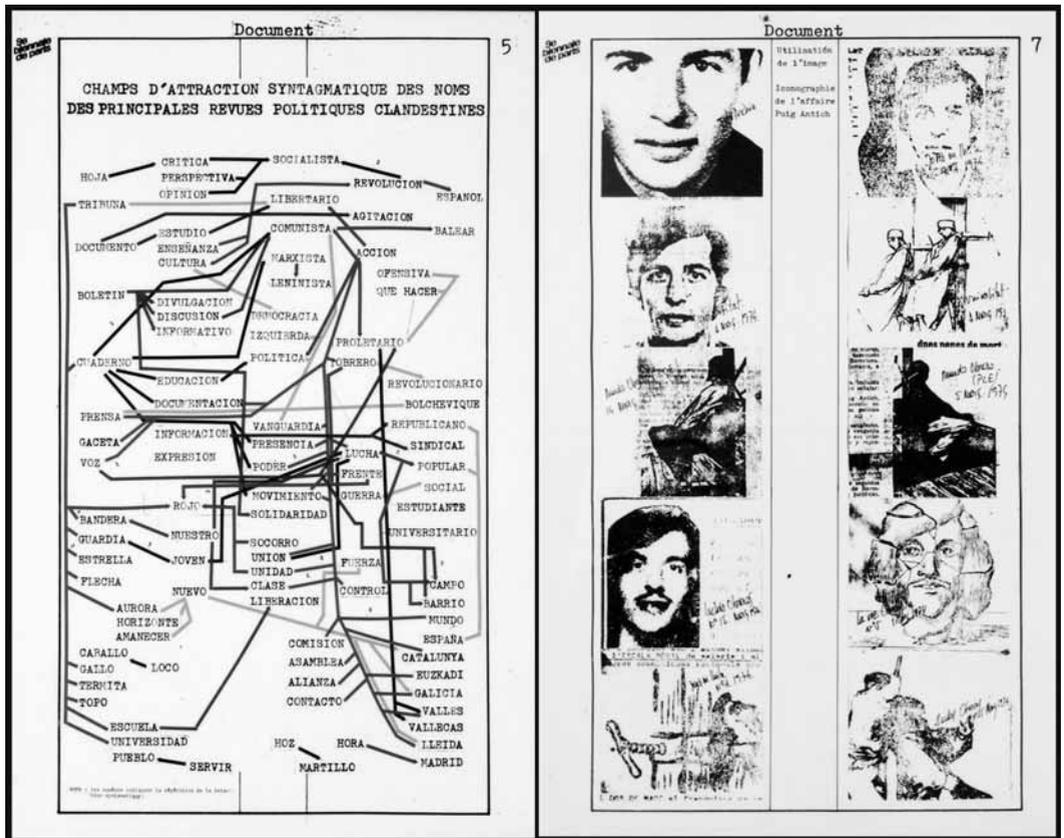
tizadas, enérgicamente antiinstitucionales, más abocadas a la extrema radicalización de la experimentación formal y por lo tanto tendencialmente marginales frente al cuerpo social). Pero se parte de esta dicotomía para superarla. Nos interesa resaltar la preocupación compartida por ambas vanguardias por la producción formal y simbólica compleja, y su interés en intervenir en el lenguaje y los signos como primer signo de politización. Pero también estimamos las diferentes maneras que las formas críticas y de oposición adoptan en momentos de auge movimentista y transformador, estableciendo frentes muy diversos y no necesariamente sin conflictos o contradicciones entre sí. Desarrollar enfoques precisos para superar la dicotomía (sin buscar la identificación) entre vanguardias rojas y blancas es importante si atendemos al hecho de que tanto unas como otras han ejercido su influencia simultánea sobre prácticas colectivistas de décadas posteriores.

La entrevista con Esther Ferrer nos permite resignificar una parte importante de su trabajo alrededor del grupo Zaj desde una perspectiva feminista y anti-franquista explícita comúnmente ignorada. Las aportaciones de Simón Marchán Fiz y Tino Calabuig visualizan los tipos de alianzas entre vanguardia política y estética que en el entorno madrileño se dieron, de forma en ocasiones modesta y marginal frente al impulso hegemónico del que disfrutaron, bien que en un período muy breve, los nuevos comportamientos artísticos en Cataluña.²¹

La entrevista con Simón Marchán Fiz es uno de los documentos, por así decir, *fundacionales* de nuestra investigación. Narra los canales por los que discurre en nuestro país la recuperación de las vanguardias politizadas del pasado siglo (dadá, constructivismo/productivismo, Alemania de los años veinte y treinta). Describe el trabajo sistemático, en este orden de cosas, de experiencias como la del grupo Comunicación (tratado comúnmente como un referente editorial, nosotros hemos querido interpretarlo como una experiencia de producción colectiva por derecho propio). Su entrevista nos habla de un trabajo programático sobre un doble eje: (a) la recuperación de ciertas corrientes de las vanguardias históricas, que en España tienen una influencia determinante décadas atrás, influencia que se vio truncada por la Guerra Civil y la terrible represión de la posguerra; y (b) la importación y declinación en nuestro contexto particular de las herramientas teóricas que de la mano del marxismo, el estructuralismo y la semiótica están permitiendo en aquellos momentos ejercer rupturas epistemológicas cruciales.

En Cataluña, por otra parte, la riqueza de las alianzas entre vanguardias filmicas y políticas que se precipita a partir de 1969, como ya hemos referido, resulta en una trama de producción y, sobre todo, difusión colectivizante que se sabe imbricada en la radicalización opositora al régimen, tal como nos cuenta Martí Rom.

2. El contraste entre La Familia Lavapiés y Agustín Parejo School puede resultar útil para visualizar el desplazamiento a un segundo paradigma. El primer grupo es, de acuerdo con el testimonio de Darío Corbeira, un intento audaz de maridaje entre izquierda revolucionaria y conceptualismo en el polo histórico de 1975. Cuando Agustín Parejo School comienza a operar, el desencanto ha hecho estragos en el proceso de transición, y la recomposición de los poderes a través de la sobreinstitucionalización de la democracia es innegable. El alma



Grup de Treball, *Champs d'attraction. Document. Travail d'information sur la presse illégale des Pays Catalans, 1975.*

sesentayochista se muestra de forma bien diferente en los dos casos que contrastamos. En La Familia Lavapiés, la revolución de la vida cotidiana está asociada a un proyecto de transformación global y estructural. En Agustín Parejo School, el ánimo guattariano o lacaniano late en un tipo de acción subjetiva radical que ya no encuentra frentes de lucha con los que recombinarse. Si en los grupos de los años setenta la "célula" de agitación política es el paradigma organizativo, a partir de Agustín Parejo School, SIEP o Preiswert el aglutinamiento se produce en forma de "grupo de afinidad", para permitir nuevos anudamientos entre poética y política. La imposibilidad de alianzas en frentes de oposición más amplios impulsa nuevas prácticas de guerrilla semiótica y resistencia cultural, de forma clarísima en los últimos grupos mencionados. Nuevas prácticas que demuestran un entendimiento nítido de la importante función que la comunicación y la producción simbólica tienen en las sociedades mediáticas.

Encontramos en el año 1992, como ya hemos dicho, otro polo histórico importante. El 1992 supone tanto el epitome de la democracia neoliberal como su síntoma más fuerte de crisis. Alrededor de ese año comienzan a surgir ejemplos de innovaciones en las prácticas, que apuntan a nuevos cambios. El colectivo Estrujenbank ha sido quizá el más sistemático catalizador del imaginario de ope-



Cartel de la exposición *Cambio de sentido*, Cinco Casas, 1991.



Publicaciones *Erreakzioa-Reacción*, n.º 6 (1997) y 9 (1999).

sición al “noventaydosismo” en el ámbito del arte, como muestra su gestión de una sala independiente en el corazón de Madrid (con sus exposiciones alusivas a la política del PSOE), su participación en *Plus Ultra*,²² sus publicaciones y fundamentalmente la exposición *Cambio de sentido*.²³

3. Los siguiente polos históricos que hemos elegido instaurar en nuestra investigación, Chiapas (1994) y Seattle (1999), constituyen momentos de fuerte eclosión de las nuevas formas de oposición en el interior del proceso de globalización, que desestabilizan el imaginario y el poder neoliberal fuertemente instalados en los años previos de la revolución capitalista. Las tensiones entre los poderes y contrapoderes del proceso de globalización, la crisis del modelo dominante de institución democrática, el fracaso manifiesto de las políticas artísticas y culturales construidas sobre la alianza administración/mercado, son algunos de los rasgos que definen el contexto en el que comienzan a operar prácticas artísticas que atienden de muy diversas maneras a los nuevos fenómenos sociales o a la recomposición de las formas de antagonismo. Hemos querido identificar

dos modelos, que no cubren ni mucho menos todo el campo: la manera en que las nuevas prácticas colaborativas establecen lazos innovadores entre las prácticas artísticas y movimentistas, por un lado, y por otro las formas de producción biopolítica que están en la base de la irrupción del arte feminista o en las nuevas prácticas feministas y políticas de género.

4. A medida que despuntan los movimientos constituyentes de una sociedad civil y una esfera pública global (de los que el movimiento global no es sino su cara más explosiva y antagonista), ciertas prácticas estéticas/políticas incorporan las nuevas formas de imaginación política actualmente en tránsito. Sobre este aspecto nos detendremos también en el próximo cuaderno.

Dos palabras a modo de epílogo, para evidenciar lo que puede señalarse como una contradicción de nuestro proyecto de investigación. Se trata de ser articulado desde el interior de zonas centrales de la institución artística, atendiendo a prácticas que ejercen, como argumentamos, la diferencia y el antagonismo frente a los relatos instituidos. Más allá de posibles justificaciones tácticas o estratégicas, queremos cerrar este primer texto publicado sobre "1969-..." con un par de afirmaciones programáticas. En primer lugar, es necesario constatar el grado de complejidad y autonomía con que el trabajo investigador ha sido realizado. La red de personas que han producido o colaborado con "1969-..." es enormemente heterogénea, y consideramos que constituye un buen ejemplo de cómo una práctica estético/política *desbordante* puede desbaratar la peligrosa y sobrecodificada dicotomía dentro/fuera de la institución. En segundo lugar, es imprescindible volver a un punto enfatizado párrafos atrás, al comienzo de estas páginas: nuestro anhelo no se cifra en términos de mera exigencia de visibilidad o reconocimiento de las diferencias por parte de las narrativas de poder instituidas.

Queremos argumentar con precisión que, a nuestro entender, las prácticas críticas de signo estético/político han de impulsar hoy día un imaginario colectivo de cambio, lo que permita disputar batallas esenciales en las prácticas de representación o en las maquinarias de producción simbólica, generando conflicto en los dispositivos de los que una sociedad se dota para representarse a sí misma, para reproducirse, para instaurarse. Intervenir en determinados dispositivos institucionales es sin duda una operación fuertemente contradictoria, pero también una de las maneras que tenemos para reinventar en el presente el tipo de "guerras culturales" que desde el ciclo del 1968 contribuyeron a apurar un imaginario de transformación y cambio social, o a mantener un embrión de resistencia crítica durante la dura contrarrevolución cultural de los años ochenta. Hoy día, cuando los aparatos culturales son uno de los mecanismos cruciales de producción y reproducción del capital y de legitimidad institucional, queremos experimentar si es eficaz manifestar, atravesando las instituciones, un tipo de diferencias y antagonismos desbordantes, no claudicantes, incontenibles, que contribuyan a reorganizar y reforzar frentes de oposición variables.

1. Véase Eduardo Subirats, *Después de la lluvia. Sobre la ambigua modernidad española*. Madrid: Temas de Hoy, 1993, y el volumen colectivo a su cargo *Intransiciones. Crítica de la cultura española*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.

2. Véase Emmanuel Rodríguez, *El gobierno imposible. Trabajo y fronteras en las metrópolis de la abundancia*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2003.

3. Véase Paolo Virno, "Do you remember counterrevolution?," en *Virtuosismo y revolución. La acción política en la era del desencanto*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2003.

4. "[Se trata de tomar conciencia] de las especificidades culturales e históricas a lo largo de dos ejes: localización y temporalidad... [de] encontrar otros modos de escribir historias y estudiar las trayectorias históricas de las prácticas de mujeres, que no sean los que ofrecen las narrativas teleológicas de la historia del arte o las categorías museizadas de la crítica artística... La Historia del Arte como Narrativa ha de ser cuestionada por un sentido más complejo y conflictual de los procesos sociales e históricos, y por ello quiero restituir en este punto los términos *generaciones* y *geografías* a la hora de tratar las especificidades de las mujeres en el tiempo y el espacio, en la historia y en la localización social." Griselda Pollock (ed.), *Generations and Geographies in the Visual Arts. Feminist Readings*. Londres y Nueva York: Routledge, 1996, pp. xvi y 19.

5. Jenaro Talens y Santos Zunzunegui, "Introducción: por una verdadera historia del cine," en *Historia general del cine. Volumen I: orígenes del cine*. Madrid: Cátedra, 1998.

6. Véase Narcís Selles, *Art, política i societat en la derogació del franquisme. L'Assemblea Democràtica d'artistes de Girona*, Empordà: Gaüses, Llibres del Segle, 1999; y Narcís Selles en colaboración con Jordi Font (eds.), *Tint-2*, voluminoso catálogo de la retrospectiva del grupo en Banyoles.

7. Véase Jenaro Talens y Santos Zunzunegui, *op. cit.*; Santos Zunzunegui, *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2002.

8. Como realizan modélicamente Julio Pérez Perucha y Vicente Ponce en "Algunas instrucciones para evitar naufragios metodológicos y rastrear la transición democrática en el cine español," en *El cine y la transición política española*, Filmoteca Valenciana, 1986; y bajo paradigmas bien diferentes, Eugeni Bonet en "Medida vectorial de las formas de onda de sucesivas señales de vídeo y otras observaciones anexas para un libro-registro de herramientas, reparaciones y mantenimiento," en *Señales de vídeo. Aspectos de la videocreación española de los últimos años*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y otros, 1995.

9. Véase Mar Villaspesa, "El sueño imperativo," en *El sueño imperativo*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1991, y sus previos artículos de la serie "Síndrome de mayoría absoluta"; Julio Pérez Perucha, "Periferias. Problemas metodológicos para una historia del cine español," en José Luis Castro de Paz, Pilar Couto, José María Paz Gago (eds.), *Cien años de cine. Historia, teoría y análisis del texto fílmico*. Madrid: Visor, 1999.

10. Véase Santos Zunzunegui, *El cine en el País Vasco*. Bilbao: Diputación Foral de Vizcaya, 1985; Gabriel Villota, "Saltando las fronteras (del Estado español)," en Eugeni Bonet (ed.), *Señales de vídeo, op. cit.*

11. Véase Cristina Vega, "Tránsitos feministas," en *Brumaría*, n.º 2, junio de 2003, <http://www.sindominio.net/karakola/transitos.htm>; Carmen Navarrete, "Mujeres y práctica artística: algunas notas sobre nuevas y viejas estrategias de representación y resistencia," en *Futuro presente. Prácticas artísticas en el cambio de milenio*. Madrid: Comunidad de Madrid, 1999; Fefa Vila: "Genealogías del lesbianismo: historias de mujeres y literatura," <http://www.hartza.com/orlando.html>; Giulia Colaizzi (ed.), *Feminismo y teoría fílmica*. Valencia: Episteme, 1995; Julio Pérez Perucha (ed.), *Los años que conmovieron al cine. Las rupturas del 1968*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 1998.

12. Véase María Ruido, "Plural líquida: sobre el pensamiento feminista en la construcción de la(s) identidad(es) y en los cambios de la representación posmoderna," en María Sagrario Aznar (ed.), *La memoria pública*. Madrid: Ediciones de la UNED, 2003.

13. Colectivo Situaciones: "Por una política más allá de la política," en *Contrapoder: una introducción*. Buenos Aires: Ediciones de Mano en Mano, 2001; y "Pensamiento situacional en condiciones de mer-

cado," en 19 y 20. *Apuntes para el nuevo protagonismo social*. Buenos Aires y Barcelona: Ediciones de Mano en Mano y Virus Editorial, 2002.

14. Las implicaciones de esta apuesta son múltiples, y señalamos ahora una: la participación del sujeto en los fenómenos sociales que analiza constata una ruptura radical con las figuras clásicas del "compromiso" político en la cultura, y abre el camino, como aquí se apunta, a nuevos vínculos entre los procesos sociales y las prácticas estéticas. Véase Marcelo Expósito, "Desobediencia: la hipótesis imaginativa," en Juan Antonio Ramírez y Jesús Carrillo (eds.), *Tendencias del arte y arte de tendencia, a principios del siglo XXI*. Madrid: Cátedra, 2004, http://usuarios.lycos.es/pete_baumann/marceloexpo.htm.

15. Marcelo Expósito, "El arte: lo real, lo político: retornos," en *Zehar*, n.º 46, invierno de 2002, <http://www.artelaku.net/secciones/enred/zehar2/46/Espositofinal52>.

16. Véase Nancy Fraser, "Una falsa antítesis. Una respuesta a Seyla Benhabib y Judith Butler," en *Iustitia Interrupta. Reflexiones críticas desde la posición "postsocialista"*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, Universidad de los Andes, 1997.

17. Véase nota 8.

18. "Todo surgió cuando una serie de personas (casi todos ellos militantes activos de colectivos y partidos de 'extrema izquierda') comenzamos en la primera mitad de los setenta a plantearnos un análisis textual del cine español en términos políticos, desmitificando muchos de los mitos teóricos e historiográficos que hasta entonces habían sido dominantes... influidos por las teorías marxistas, los planteamientos psicoanalíticos, el discurso semiótico, las propuestas situacionistas, los nuevos estudios de la recepción e incluso ciertas dosis de activismo sindicalista..." Intervención (texto ligeramente modificado) de Julio Pérez Perucha en la mesa redonda "La revolución ha acabado: hemos vencido," UNIA-artepensamiento, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 3 de diciembre de 2003. Texto íntegro en el archivo de documentación de <http://www.desacuerdos.org>.

19. No ha de resultar extraño que las dos principales formas de oposición a la "normalización" democrática ya en los años noventa, la insumisión antimilitarista y el movimiento de ocupaciones, estén basadas en una desobediencia civil que bascula sobre el par legalidad/legitimidad; y no parece aventurado afirmar que dichos movimientos están genealógicamente relacionados con la *desidentificación* generacional con el modelo democrático instituido que provoca irreversiblemente el proceso de integración en la OTAN y el referéndum de 1983. En esta forma de "integración" internacional del Estado español hay quienes vieron normalización, apertura y expresión del deseo de cambio y modernización. Otros muchos, el síntoma innegable de la imposición de algo que, como hoy se corea en las tomas del espacio público, "llaman democracia y no lo es".

20. Peter Wollen, "Las dos vanguardias" (1975), en Julio Pérez Perucha (ed.), *Los años que conmovieron al cine, op. cit.*

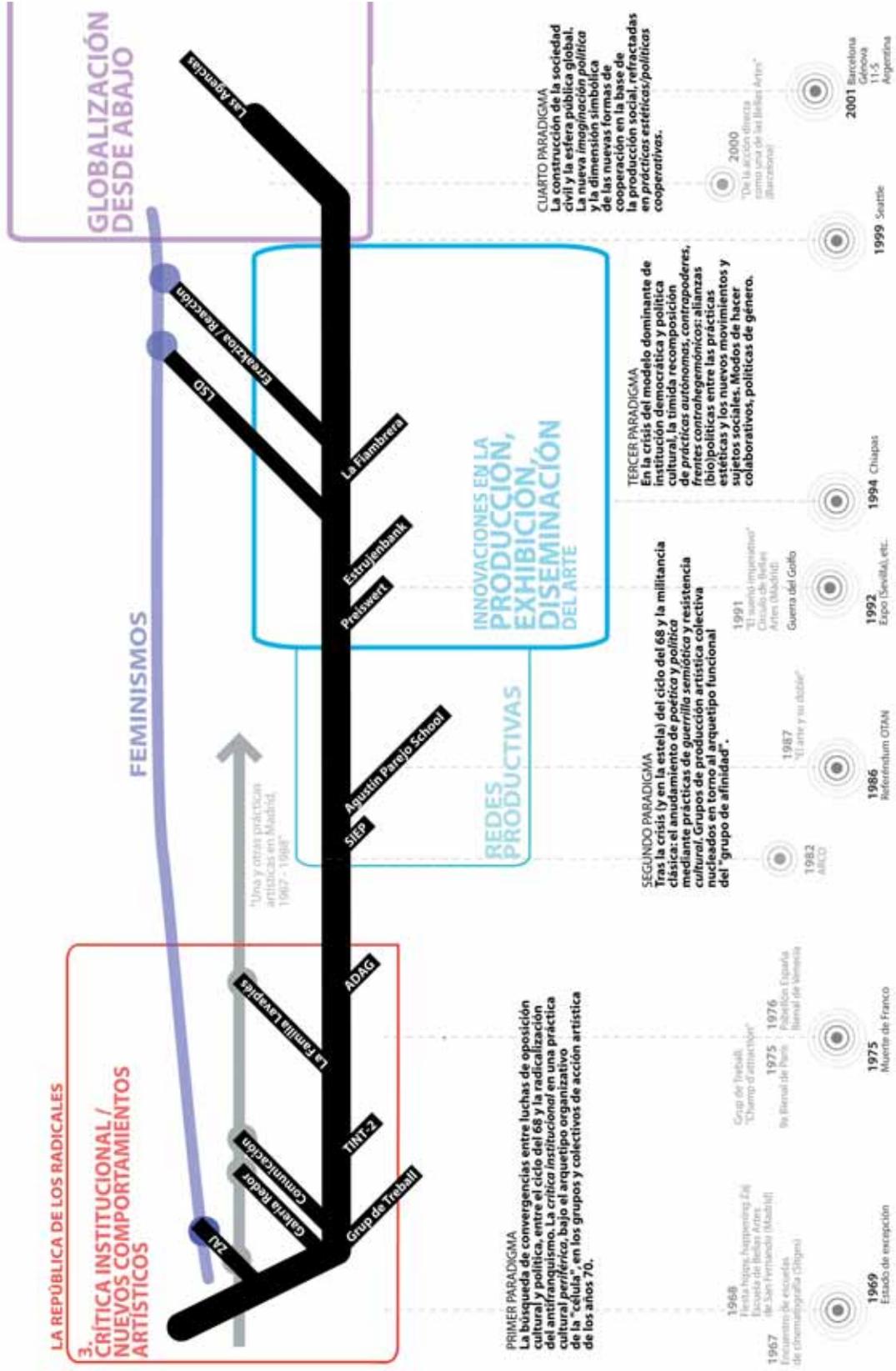
21. Suficientemente catalogado, aunque no siempre adecuadamente interpretado, está el caso de Grup de Treball, y diversos (aunque no numerosos) son los estudios y publicaciones de los últimos diez años sobre el período del arte conceptual y los nuevos comportamientos artísticos en Cataluña. Nos interesa citar en este relato sobre las prácticas colectivas los casos explorados por Narcís Selles: la *Assemblea Democràtica d'Artistes de Girona (ADAG)* y, en colaboración con Jordi Font, el grupo *Tint-2* (véase nota 6).

22. Comisariado por Mar Villaspesa, este proyecto constituye un modelo sofisticado avanzado de intervención cultural crítica frente a las políticas dominantes en el período socialdemócrata, en el seno del *noventaydosismo*, durante la Expo de Sevilla, descentralizándose al conjunto de Andalucía.

23. Gestionada por Dionisio Cañas, de Estrujenbank, y celebrada en 1991 en Cinco Casas (Ciudad Real), esta exposición reunió explícitamente grupos de producción artística colectiva, en una explícita declaración contra el imaginario del 1992.

"1969 - ... HIPÓTESIS DE RUPTURA PARA UNA HISTORIA POLÍTICA DEL ARTE EN EL ESTADO ESPAÑOL"

1 - Prácticas artísticas colectivas



ESTHER FERRER

Extracto de la entrevista realizada por Fefa Vila con la colaboración de Carmen Navarrete y María Ruido

París, mayo de 2004

Pienso que todo arte se hace en libertad, dentro de la posible libertad que tenemos es un acto político, aunque el mensaje no lo sea explícitamente. En mi trabajo siempre he hecho un arte que no pretendía, salvo excepciones, dar un mensaje político. Si lo hice, por ejemplo, durante la guerra de Serbia, respecto al tema de las mujeres y el feminismo, cuando hice el trabajo de los juguetes educativos, que existían ya desde hacía tiempo, y a los que yo incorporé un letrero que decía: “La violación, arma de guerra.” Leí una entrevista de un general que admitía tranquilamente en un periódico que no había que olvidar que la violación era una arma de guerra. En ciertos momentos, como dicen los franceses, *la moutarde te monte au nez* y necesitas hacer explícito el mensaje, pero generalmente nunca lo he hecho salvo en estas excepciones.

En la época del franquismo, durante los años sesenta, consideras lucha política el hecho de que te expulsan de una universidad, que es mi caso. A mí me echaron de la universidad del Opus Dei de Pamplona en el 1968, que es uno de mis timbres de gloria. Nos echaron a tres chicos y a mí, y nos hicieron un tribunal casi inquisitorial; me dijeron: “Y además siendo mujer...” Por lo visto, siendo mujer, lo peor es que te rebeles. En el contexto de aquellos años, en España todo era política. Por ejemplo, cuando Juan Hidalgo, Walter Marchetti y yo hacíamos Zaj en Bilbao o en otros lugares, normalmente no había mensaje político explícito salvo excepciones. Sin embargo, cuando hacíamos Zaj delante de la gente, esta empezaba a gritar “¡libertad!”, cantaban *La internacional*, de modo que un acto que en sí mismo no era explícitamente político se transformaba en un acto político porque el ambiente lo era. Por ejemplo, en el 1972 hicimos Zaj en un teatro en Pamplona, durante los Encuentros de Pamplona. El día que nosotros teníamos que hacer Zaj en el teatro Gayarre estalló una bomba en la sede del Gobierno Civil, que estaba justo al lado del teatro. Nos preguntaron si estábamos dispuestos aún a actuar, ya que el ambiente era muy tenso, y nosotros decidimos hacerlo. Hicimos Zaj rodeados en el exterior y en el interior de “grises”, de policía, así que cuando actuamos la gente gritaba, cantaron *La internacional*, y al final nos obligaron a desalojar el teatro porque la última pieza que interpretábamos, que era de Walter, sí era puramente política. La pieza consistía en lo siguiente: en Francia existía una radio que se llamaba Radio España Independiente, que emitía para los españoles, hecha por

los republicanos que vivían al otro lado de los Pirineos. Cuando esta radio emitía, Radio Nacional de España interfería en la emisión con un sonido para que no pudiéramos oír lo que se decía. Walter había grabado este sonido y lo había montado en un magnetofón de seis pistas. Entonces se apagaban las luces del teatro, poníamos una velita de muerto encendida y empezaba a sonar esta música fortísima. En ese momento la gente empezó a gritar “libertad” y más cosas, y la policía nos obligó a desalojar el teatro. Felizmente no pasó nada, porque mi angustia era que empezaran a cargar dentro del teatro, pero por fin la gente pudo salir tranquilamente y aquello acabó así.

(...) Naturalmente, yo soy feminista y he hecho todas estas cosas dentro del feminismo, pero cuando hay una urgencia, y durante la dictadura franquista la había, se actúa pero no se suele reflexionar sobre los contenidos, porque existe esta urgencia de hacer, así que nosotros hacíamos. Con respecto a la lucha puramente feminista, creo que el hecho de que yo hiciera ciertas cosas como Zaj, en España y en el medio machista, ya era un acto de lucha feminista, teniendo en cuenta que a mí me llamaban puta en los periódicos. En este sentido me he dado cuenta, y me lo han comentado también mujeres en España, de que mi posición —que no sé muy bien cuál es— era percibida y ha ayudado a muchas mujeres. Me ha ocurrido tanto en España como en Francia que después de hacer una performance vienen las chicas y me preguntan si soy feminista, y yo no pretendo hacer una performance voluntariamente feminista, en absoluto.

Pienso que lo más interesante del feminismo de mi generación es que ayudó a la mujer a dar un paso adelante, y nos costará dar el siguiente porque las circunstancias son cada vez peores, y hay un deseo de echarnos hacia atrás otra vez. Pero a las mujeres de mi generación nos tienen que matar para que demos marcha atrás. Existía una seguridad en el combate que estábamos haciendo, que no es tanto un combate, que es tu vida. Uno no lo hace como una lucha, sino que es tu propia vida la que está implicada, así que no piensas en lo que haces, únicamente haces. Pero lo que era importante, desde mi punto de vista, era la sensación de estar y de seguir adelante, cada uno en su dinámica de trabajo, en sus relaciones, en la lucha continua con los hombres, en la sociedad. Por ejemplo en las manifestaciones a favor del aborto de los setenta nos llamaban de todo, mal folladas, etc. Para ellos todas éramos lesbianas, por supuesto, y absolutamente históricas porque, según ellos, lo que nos pasaba era que nuestros maridos, parejas o amantes no cumplían con nosotras; los hombres nos gritaban y nos insultaban. Hoy en día aún ocurre: hoy las matan, como antes, en España y Francia también matan y maltratan aún a las mujeres, y esa es otra lucha que creo que es urgente hoy.

En los años sesenta y setenta se conocía, pero no se hablaba, y por tanto se desconocía la dimensión real del problema. Hoy ya se conoce, hoy no se pueden cerrar los ojos, y es una lucha urgente cambiar esta imagen de la mujer en la sociedad, pero empezando por la base, es decir, cambiando la imagen que la mujer tiene de sí misma.

(...) Uno de los aspectos más interesantes del feminismo es el despertar de esta complicidad entre las mujeres, la sensación de que juntas podíamos hacer cosas, y transitoriamente también hacer cosas solas. Yo estoy de acuerdo en que los hombres colaboren en muchísimas causas y nos ayuden en nuestra lucha, pero en aquella época era absolutamente necesario que las mujeres discutiéramos solas, que tomáramos conciencia de nuestros propios fallos; analizar esa imagen social, esa dependencia de la idea que los hombres puedan tener de nosotras. Recuerdo una reunión en la que participaron hombres, y uno de ellos dijo algo referente a la imagen que ellos tenían de nosotras, pero con un tono de reproche, y una chica le contestó que a nosotras no nos interesaba para nada la imagen que ellos pudieran tener de nosotras, que eso era prehistórico. Eso, por ejemplo, que parece una cosa tonta, y que hoy las mujeres encuentran obvio, no lo era en los años sesenta, no era tan evidente. Había una tara, una dependencia psicológica de lo que los hombres pudieran pensar o no pensar de nosotras, y esa complicidad y esas discusiones entre mujeres nos han ayudado a todas a desembarazarnos de todos estos prejuicios estúpidos y, por supuesto, a considerarnos absolutamente iguales a los hombres en la cuestión de derechos.

TINO CALABUIG

Extracto de la entrevista realizada por Darío Corbeira y Marcelo Expósito

Madrid, junio de 2004

La militancia en el Partido Comunista de España fue una actividad importante para muchos artistas e intelectuales de la época. Para los ciudadanos preocupados por la dictadura de Franco no había muchas posibilidades de elección de encuadrarse en una resistencia seria: el PCE y poco más, el PSOE estaba por venir.

Yo creo que primeramente éramos antifranquistas y la lucha se centró en traer la democracia a España, terminar con Franco, no en establecer el socialismo; la generación de los comunistas del 68 fuimos todavía un poco dogmáticos y quizá algo sectarios, no creo que estalinistas. Por otro lado, luchar por la democracia *burguesa*, como comunistas, en cualquier caso, encerraba cierta contradicción.

Yendo al origen del nacimiento de la célula ("célula de pintores", se decía entonces), en el 1968, recuerdo que fue un famoso diseñador gráfico, al que hacía poco que conocía, pero ya amigo y que conocía mi intención de integrarme en la lucha, quien me citó para decirme que, efectivamente, se estaba montando esa pequeña organización, una célula de artistas plásticos. Tengo la impresión de que ya había una política más clara dentro del Partido de organizar células en todos los sectores profesionales, artistas, intelectuales, etc. En nuestro caso, creo que fue al final del 1968 cuando yo me integré. Eso significaba adquirir, por un lado, una responsabilidad de trabajo. El trabajo era muy importante, por lo menos en la célula en la que yo me he movido, que debía ser muy similar a todas las demás; y la seriedad, la periodicidad de reunirse y de trabajar era absolutamente muy severa, simplemente porque era la dinámica de trabajo que se tenía. Nos reuníamos, comentábamos la propaganda del partido y, básicamente, una obligación fundamental era distribuir la propaganda, es decir, *Mundo Obrero*, *Nuestra Bandera* y todas aquellas publicaciones, lo que entonces se hacía, naturalmente, de forma clandestina y con bastante peligro. Hay que recordar que el TOP (Tribunal de Orden Público) te podía meter cuatro años por propaganda ilegal.

A partir de ese momento se suscitó el problema del trabajo en el sector: ¿qué hacen unos chicos como nosotros en un lugar como este, y qué podemos hacer, aparte de distribuir propaganda y tal? Creo que el primer trabajo en el que yo participé cuando se formó la célula fue la visita a gente del sector (artistas) con unos folios para que firmaran un documento contra las torturas, en Asturias. Había habido unas huelgas bastante importantes en Asturias en el año

1967, con la gente de Comisiones Obreras. Uno de los campos en los que el Partido participó fue precisamente la denuncia de torturas; en ese campo nos movimos, abriendo lo que posteriormente fue un campo de trabajo muy amplio, visitando a cientos de artistas plásticos de toda índole. Obviamente, no íbamos como Partido Comunista a decir: "El partido me ha dicho que te diga..." Íbamos como demócratas, como personas que estábamos realmente preocupadas por la situación del franquismo y especialmente por las torturas. Sin embargo todo el mundo sabía que eran los comunistas los que estaban detrás de esa política de movilización. Se recopilaron cientos de firmas. Recuerdo que a mí me tocó ir con María Montero, que tenía cierta veteranía en esas lides. Por allí estaban Francisco Escalada, Fernando Verdugo, Alberto Corazón, Angiola Bonanni, Rafael Muyor, Juan Montero y otros que ahora no recuerdo. La célula nació así, después de las firmas contra las torturas en Asturias. Fue entonces cuando yo creo que se empezó a hablar sobre ampliar la actividad del grupo hacia la escuela de Bellas Artes y los artistas plásticos en general.

(...) Era una dinámica de puro trabajo político, puro pragmatismo. Ese trabajo político significaba que no había ningún planteamiento intelectual sobre el propio trabajo. Curiosamente, del momento en que se forma la asociación de artistas plásticos tengo una documentación muy interesante. Se formaron como cuatro o cinco grupos. (...) En cada uno de los grupos siempre había uno o dos de la célula. Era la manera de dinamizar, de disciplinar el método de trabajo. Hubo varias actividades, que yo recuerde, en respuesta al franquismo. En un caso fue una contestación contra el sistema de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes; ahí estábamos detrás. Pero quienes realmente llevaban el peso fueron los pintores: Lucio Muñoz, Rafael Canogar, Juan Genovés, Ángel Sempere... Presentaron un escrito al director general de Bellas Artes, y ya empezó a moverse en los periódicos. Eran reivindicaciones típicamente normales y democráticas que para entonces eran muy revolucionarias, como formar una asociación de artistas plásticos. Hoy suena muy sencillo, pero una asociación así era entonces absolutamente imposible de formar, porque existía una ley según la que tenías que estar vinculado a un sindicato, y el Gobierno Civil no autorizó la asociación de artistas plásticos. De ahí surgieron una serie de movilizaciones, como recordareis, en la escuela de Bellas Artes, a las que se incorporaron muchos alumnos. Otra lucha consistió en que los artistas más conocidos —"las vacas sagradas", como decíamos entonces— tuvieran más con-

tacto con artistas jóvenes; eso se consiguió siempre en forma relativa. Hablando un poco sobre hechos, se realizó un encierro en el Museo del Prado con motivo de la detención del crítico de arte José María Moreno Galván; esto fue en noviembre de 1970, creo. Este movimiento se organizó, lógicamente, de forma clandestina, se corrieron las voces. Nuestra célula estaba en el centro de esta estructuración, pero fue un movimiento muy espontáneo de artistas como Ángel Sempere, Abel Martín... Había muchísimos, no podría recordarlos: Martín Chirino, Rafael Canogar, Juan Genovés...

Después, en diciembre, participamos en un encierro en una iglesia que se llama El Niño del Remedio, cerca de la Puerta del Sol, a trescientos metros de la sede de la brigada Político-Social. Era una acción inscrita entre las movilizaciones contra las penas de muerte en el Proceso de Burgos; fue un desastre, éramos alrededor de doscientos, la mayoría comunistas organizados en los distintos sectores de la cultura y profesionales, y también muchos de los que llamábamos, en el argot político, *demócratas* —el Régimen los llamaba *compañeros de viaje*—, gente excelente. Los Guerrilleros de Cristo Rey se encargaron de que aquello terminara con la policía repartiendo palos, cuarenta detenidos, y a diez nos pedía el TOP cuatro años de cárcel...

La coherencia de mi línea de trabajo (yo pensaba que la praxis artística era en función directa de la teoría política) chocaba, creo, con la forma de pensar de muchos artistas. Entonces, cualquier cosa que tuviera que ver o que suscitara un posible debate sobre la práctica artística automáticamente se veía como un fantasma extrañísimo: el fantasma del *realismo socialista*. Existía una especie de extraña conciencia del arte y la política, o mala conciencia, con el tema del realismo socialista.

Desde el punto de vista de mi propio trabajo, existía una fuerte tendencia hacia una politización mayor de los contenidos. Recuerdo mi exposición en la facultad de Ciencias Políticas en Madrid en abril del 1968. Era una exposición muy militante, contra la guerra de Vietnam, de óleos y dibujos.

Después de mi regreso de Estados Unidos fui desarrollando la influencia de Kienholz en cuanto a la creación de ambientes, "escultura ambiental" también se llamaba, hoy quizá sean instalaciones. Mi interés se dirigía a la fórmula que dice que la sociedad se puede transformar desde distintos aspectos. En el sentido del intelectual orgánico: ligar la praxis con la teoría, en términos gramscianos. Quizás hablar de esto con muchos pintores fuera tarea perdida. No sé si estaban interesados, creo que no. En mi caso, sí.



Reunión en la galería Redor durante la exposición *Un recorrido cotidiano*, Madrid, 1971. A la izquierda, Tino Calabuig; desde la derecha: Mariano Navarro y Alfonso Albacete.



Tino Calabuig y Alberto Corazón en *Un recorrido cotidiano*, exposición en el Col·legi d'Arquitectes de Barcelona, 1972.

En el 1969 formamos la célula del PC, y en aquel año yo empecé a interesarme por la fotografía —ya no puramente por la imagen pictórica—, y también a sentirme un poco desencantado con el cuadro de caballete, pero no solo con el cuadro de caballete como objeto, sino con lo que significa como valor de cambio, transacción comercial entre el artista, el cuadro, la galería y el cliente —razonaba yo—, en este caso la burguesía, que se apoderaba de la creación del artista a cambio de la compra de la obra de arte; la libertad del artista era un mito. Así me interesé por la fotografía, y posteriormente por el cine. Me empezó a interesar el sonido, el hecho de integrar una serie de lenguajes en la obra artística pero siempre tratando de que existiera una interacción con el posible espectador, para que el espectador reflexionara. Recuerdo que mi trabajo *Un recorrido cotidiano* (1971) tenía una banda sonora creada con distintos elementos acústicos y una proyección de diapositivas. Pintadas políticas, la imagen cotidiana de la gente normal que camina al trabajo, que va en el metro; pero bajo esa cotidianidad aparentemente normal de los “veinticinco años de paz” del franquismo subyacía una situación de represión. De falta de libertades, y de opresión.

(...) Redor surgió como un taller que alquilamos Alberto Corazón y yo en 1969, un local que estaba justo debajo de la vivienda que yo había alquilado en la calle Villar. Es un lugar muy burgués, el barrio de Salamanca; es una calle de servicios. Alquilamos un sótano grande de doscientos metros, como taller de serigrafía, para hacer obra gráfica, para investigar en algo que era totalmente desconocido. En el año 1970 la serigrafía artís-

tica se desconocía, no se hacía en Madrid. La obra gráfica que producíamos eran litografías, grabados, xilografías, como el grupo Estampa Popular, que era un grupo muy cercano, muchos de ellos militaron en nuestra célula en el PC: Paco Álvarez, Juan Montero, Ricardo Zamorano y algunos otros que no recuerdo. Aquello surgió como un taller, como una forma de poder trabajar. Alberto, diseñador gráfico con experiencia de grafista, era ya conocido... Aprendimos de forma autodidacta a hacer serigrafía, a hacer los bastidores, a dar la emulsión y a tirar las serigrafías. Surgió casi de forma espontánea la idea de hacer una galería. Al final fui yo quien se hizo cargo de llevar aquello adelante, con la idea, precisamente, de montar aquellas prácticas artísticas que no eran fáciles de montar en otras galerías, en las galerías al uso, comerciales. De ahí la idea del logotipo, un tornillo. Siempre atribuí aquel tornillo a la idea de *montaje*, de instalación. En algún momento yo he dicho que Redor era una alternativa, aunque es demasiado pomposo; pero sí que había una intención de alternativa en el planteamiento, que creo que se demostró casi al cien por cien. Esa alternativa consistía en organizar un espacio público —porque no había ninguna intención de *underground* o de clandestinidad en absoluto—, totalmente desligado de cualquier vinculación orgánica. Ello no quiere decir que en un momento dado no se reuniera allí el comité provincial del PCE, casi como favor personal hecho a la entonces amiga y hoy desaparecida Pilar Bravo, bastantes veces. Yo estaba acojonado por si los pillaban ahí, no sé por qué la policía nunca llegó a aquel sitio... Pero Redor no tenía ninguna vinculación orgánica con el PCE.

Lo que sí se hizo fue montar actividades con artistas y colectivos que tuvieron gran impacto en el reducido mundo de la cultura del Madrid de la época,



Alberto Corazón, *Leer la imagen*, exposición en la galería Redor, Madrid, 1971.



Tino Calabuig y Alberto Corazón, *Leer la imagen* y *Un recorrido cotidiano*, Col·legi d'Arquitectes de Barcelona, 1972.

diríamos entre los años 1970 y 1973. Hice mi propio montaje y mi propia exposición —a la que ya me he referido—, *Un recorrido cotidiano*, que impactó bastante porque era la materialización de aquellos balbuceos previos de elementos diversos, lenguajes distintos como el sonido, la proyección, la iluminación, la ambientación. Introducía al visitante en un espacio incómodo; por ejemplo un oscuro pasadizo, no muy laberíntico, pero el visitante perdía la seguridad... Y luego toda una serie de elementos expresionistas, muchos de los cuales tenían siempre una intencionalidad política que era, en este caso, la denuncia muy subterránea de la represión. Además había personajes, maniqués detrás de rejas, puertas de hierro que se abrían y se cerraban.

En Barcelona, en el Col·legi de Arquitectes (1972), esta exposición tuvo otro desarrollo. Y un tercero en Tenerife (1974), donde se acabó titulando *Los desastres de la paz*. Aquella exposición fue la segunda de Redor; la primera fue *Leer la imagen* (1971), de Alberto Corazón, que también tuvo gran impacto, con grandes serigrafías de plástico con unas imágenes repetitivas, redundantes. La imagen era dramática, era la imagen de unos guerrilleros, de un fusilamiento en Bolivia. No creo que fuera literal el mensaje; el espectador debía introducirse en los plásticos, había también esa interactividad.

(...) Había dos líneas en Redor. La primera era esa línea de artistas individuales donde mencionaría tanto lo que hizo Alberto como lo que hice yo, más lo que hicieron Francesc Torres, Frederic Amat, Raimundo Patiño, (...) Gómez Molina y Pablo Pérez Minguez, todo el mundo que pasó por allí. Pero también se montaron allí unos tinglados colectivos de artistas jóvenes que teníamos la intención de integrar a los movimientos jóvenes de los barrios. Los barrios eran

muy importantes, realmente fueron uno de los sectores que dinamizaron la actividad contestataria anti-franquista de los últimos años del franquismo; no solamente las asociaciones de vecinos, sino los movimientos de jóvenes agrupados alrededor de curas progresistas, rojos. Eran asociaciones de jóvenes que entonces se permitían. Lo que queríamos era llevar a las asociaciones de barrios en este caso la obra gráfica, porque la considerábamos más dinámica, con un lenguaje más directo, artístico pero con una intención política, nunca orgánica o de partido. Estaban en ello Manuel Carrasco, Joaquín Amestoy, Antonio Gómez.

Finalmente, destacaría la exposición de John Heartfield en 1972, la primera en España. Realizamos ampliaciones de un libro que Simón Marchán trajo de Alemania. Se publicó un catálogo diseñado por Alberto Corazón con un texto introductorio de Simón.



John Heartfield, exposición en la galería Redor, Madrid, 1972.



Imagen gráfica del movimiento afroamericano, exposición en la galería Redor, Madrid, 1972.

MARTÍ ROM

Extracto de la entrevista realizada por Julio Pérez Perucha

Terrassa, mayo de 2004

Lo primero que surgió fue la Central del Curt, que nació a partir de dos personas: por un lado yo mismo, y conmigo la experiencia de cineclubs de géneros aquí en Barcelona, que en aquellos momentos era casi la única plataforma de exhibición de todas las películas no permitidas; y por otro lado mi compañero Joan Martí Valls, que era responsable del cineclub Informe 35, situado en la sala de los Escolapios de la calle Balma con Travessera de Gràcia, y vinculado a Comisiones Obreras y al PSUC. De la conjunción de nosotros dos surgió la Central del Curt. Nos conocimos participando en las tareas de la vocalía de cineclubs de la zona catalanoblear, dentro de la Federación Española de cineclubs, participando de la organización del material fílmico. En un momento determinado, a principios del año 1974, nos planteamos que todo este material, que ya conocíamos porque lo estábamos exhibiendo en nuestros respectivos cineclubs, se podía reunir y distribuir de un modo distinto a como funcionaba hasta el momento. Porque hasta entonces nosotros acudíamos a nuestros contactos, sobre todo Pere Portabella, para acceder y conocer películas. Si uno conocía a Nunes, por ejemplo, le pedía su película y este se la dejaba; si otro conocía a algunas personas que estaban ligadas a distribución totalmente clandestina, como el Volti,¹ le pedíamos que nos prestara alguna película tipo *Apollon, la fabrica ocupata* o *La hora de los hornos*.

(...) Durante el primer año Joan Martí Valls y yo trabajamos solos en la organización de todo este material, lo cual fue un trabajo impresionante. Lo metimos todo en la casa de Martí, que era muy grande, en la Rambla del Prat. Establecimos un horario de oficina de siete a nueve, y en esas horas recibíamos llamadas de cineclubs o locales de barrio, en principio solo de Barcelona y de su área de influencia. Y empezamos a distribuir cosas; nos traían material o nosotros lo íbamos a buscar, hacíamos varios viajes a la semana trayendo y llevando películas, esa fue nuestra principal labor.

Ello dinamizó rápidamente todo el entorno; cada vez había más personas que querían ver películas y gente que aportaba nuevas películas. A partir de entonces, ya en aquel primer año, nos planteamos producir películas.²

El nombre, Cooperativa de Cinema Alternatiu, lo propusimos en agosto del 1975 en la Muestra de Cine de Almería, después de un año de bastante repercusión. En aquellos momentos existía en Barcelona la revista *Ajoblanco*, con bastante difusión en ámbitos

marginales. Fue esta revista la que convocó a toda la gente de Barcelona para asistir a Almería. Asistimos prácticamente todos los de la Central del Curt, que fuimos impulsores del término "alternativo" y lo aportamos al documento de Almería, que escribimos entre Tino Calabuig, del equipo de Madrid, y yo. En Almería conocimos a otra gente del resto de España; recuerdo que estaban Rafa Gasent y Josep Lluís Seguí, de Valencia. Sobre todo congeniamos muy rápidamente con Calabuig, que estaba en un grupo de cine en Madrid y hacía cosas parecidas a las que hacíamos nosotros. Conocimos también a dos personas que trabajaban en Equipo 2; uno de ellos es José María Siles, actualmente corresponsal de televisión.

(...) Nosotros, durante todos aquellos años, tuvimos serias confrontaciones a nivel discursivo, por ejemplo, con la gente de *Arc Voltaic*, donde estaba Ramón Herrero. *Arc Voltaic* nos convocó para una entrevista larguísima de tres o cuatro páginas, y nos pusieron a parir, porque en aquel momento nosotros éramos los bichos raros. Nos hicieron una serie de preguntas del tipo: "¿Por qué distribuíamos esto?", "¿con qué condiciones?", "¿con qué premisas sociopolíticas?", etc., preguntas que en el año 1975 yo no sabía contestar. Éramos tontos, sabíamos que lo éramos, teníamos conciencia de que no éramos gente con niveles culturales y cinematográficos importantes, pero sabíamos que a través de una praxis podíamos ir adquiriendo un conocimiento y llegar a elaborar una teoría, unas bases sólidas sobre las cuales seguir trabajando. Eso precisamente fue lo que siempre nos achacaron. Si lees textos de la época de *Arc Voltaic*, verás que nos acusan de priorizar la práctica sobre la teoría. Los otros grupos organizados siempre decían que primero había que sentarse. Yo había estado en reuniones de ese tipo que duraban tres tardes enteras para discutir sobre lo que para mí era el sexo de los ángeles, y yo en aquel momento era más un hombre de acción, quería hacer cosas. Nosotros, a partir de toda la práctica que realizamos en un año, desde el verano del 1974 hasta el verano del 1975, adquirimos un conocimiento, hicimos una reflexión sobre nuestro trabajo y fuimos capaces de auspiciar lo que sería el *Manifiesto de Almería* del año 1975. Íbamos incorporando gente al grupo, aparte de las personas que nos dejaban sus películas, entre ellos Pere Portabella, Toni Padrós, etc.

(...) En aquel momento yo tenía dos referentes: uno era Pere Portabella y el otro Llorenç Soler. A Portabella lo conocí en el Institut del Teatre cuando estaba haciendo aquel famoso libro en 1974, y durante aquel año estuve conviviendo cada día con él para hacer aquel libro.³ Por tanto, Portabella abrió en mí la capacidad de pensar en el cine de otra manera, viendo sus películas y a través de sus reflexiones. Por otro lado, Llorenç Soler era el hermano mayor, con quien tienes más confianza y quien te transmite su conoci-



Cooperativa de Cinema Alternatiu, *Can Serra*. *La objección de conciencia en España*, 1976.



La Cooperativa de Cinema Alternatiu junto a los objetores de conciencia en el barrio de Can Serra, L'Hospitalet de Llobregat, 1975.



Cooperativa de Cinema Alternatiu, *Noticiari "La dona"*, 1977.



Cooperativa de Cinema Alternatiu, *Noticiari "La dona"*, 1977.

miento, porque en aquel entonces Llorenç, en el 1975, ya tenía un carrerón hecho, y muchas películas a sus espaldas; ya era una persona importante dentro del cine independiente en España. Recuerdo una muestra de cine en el año 1969 dedicada a la Escuela de Barcelona, en la que había una sección de cine independiente en la que estaba Llorenç con su película *52 domingos*, como pionero de este tipo de cine.

Resumiendo, en la Central del Curt la teoría debía ser una reflexión a partir de una práctica que habías hecho antes; aquella era la idea.

(...) Al cabo de dos años, desde los lugares más importantes de España que pasaban películas de este tipo contactaban con nosotros personas que jamás habíamos visto, y de las que solo conocíamos el nombre, pero teníamos una confianza total; personas que nos llamaban desde Zaragoza, Bilbao, Valencia, Madrid, etc. Lo más importante de la Central del Curt eran todas esas personas que estaban detrás y no se veían. En un momento determinado ya no nos conformábamos con que un cineclub nos llamara para pedir una película para cierto día, sino que tanto yo, que estudiaba Ingeniería, como Joan Martí, que había hecho un peritaje técnico, vimos la necesidad de organizar todo aquello, y planteamos lo que nosotros denominábamos “dar vueltas por España”. Ello consistía en lo siguiente: si nos pedían una película desde Lleida, nosotros se la enviábamos, pero con la condición de que desde Lleida se enviara dicha película a Zaragoza; y cuando llegaba a Zaragoza, lo mismo. De este modo la película daba vueltas por España durante un mes. Nunca falló nadie, esa es la gran maravilla, y me gusta recordarlo. Teníamos la conciencia de que había cosas importantes, y de que si uno no enviaba la película a tiempo iba a perjudicar al siguiente destinatario. Siempre funcionó como un reloj, y creo que esto explica un poco el ambiente que había en aquellos años, 1975, 1976, 1977, un ambiente de colaboración entre todos, con la conciencia común de que todos estábamos aportando cosas a cierto cambio que estaba por venir. Entonces yo tenía muy claro que estaba en una experiencia que al menos para mí era muy importante, y pensaba que podía ser interesante para el colectivo en el que vivíamos. Por ello me dediqué desde el primer momento a documentar todos los trabajos que hacíamos, a anotar todos los sitios y festivales a los que íbamos, a recopilar todos los recortes de periódicos, a potenciar que saliesen cosas en prensa y, evidentemente, a anotar todas las contrataciones que hacíamos

(...) Como mucha gente de este país, en 1977 teníamos la esperanza de que todo cambiase, pero descubrimos que esos partidos que teóricamente eran partidos de izquierda —en particular me refiero al PSUC— tomaron una determinación totalmente incorrecta. Pensaron que como los socialistas y los comunistas ya habían ocupado el poder, cosa que era cierta

en el contexto de Barcelona y Cataluña, a partir de entonces lo que había que hacer era desmovilizar a las masas. Desmovilizaron todos los movimientos de base, desde asociaciones de vecinos hasta movimientos culturales, cineclubs, etc., que realmente habían sido el germen de lo que había llegado. La democracia no había llegado porque estuvieran López Raimundo, ni Joan Raventós ni nadie; había llegado porque una serie de personas de base, tontos como yo, habíamos puesto nuestro pequeño esfuerzo para que algo cambiara. No quiero cargarme a la clase política ni mucho menos, pero lo que sí es cierto es que en aquel momento la desmovilización de los movimientos de base llevó a una transición tal como la tuvimos, es decir, a la nada.

En marzo del 1980, ya en la recta final de la Central del Curt, que duraría hasta el 1982, publiqué a modo de reflexión un artículo titulado “La crisis del cine marginal”, en el que hablaba de todos estos asuntos. Lo grave es que primero éramos tontos, y luego nos quedamos con cara de tontos.

1. El Volti era una organización virtual de distribución informal de cine militante y clandestino, vinculada al entorno del PSUC y Comisiones Obreras, que operó en Cataluña a comienzos de los años setenta. (N. del E.)

2. La Cooperativa de Cinema Alternatiu produjo siete películas en 16 mm sobre conflictos sociales (tres de ellas una tentativa de continuado noticiario) entre los años 1975 y 1979. (N. del E.)

3. La primera monografía sobre Portabella, editada por J.M. García Ferrer y Martí Rom, del Equipo Cineclub Ingenieros de Barcelona, en 1975. (N. del E.)

SIMÓN MARCHÁN FIZ

Extractos de la entrevista realizada por Darío Corbeira y Marcelo Expósito

Madrid, junio de 2004

Descubrí las vanguardias contemporáneas y las históricas al mismo tiempo, eso fue en los años 1965 y 1966, desde una ciudad que era clave en ese momento, Colonia.

Estuve en el verano del 1968 en Alemania; en aquella época ya trabajaba en el museo Lázaro Galdiano, y me dediqué a tomar contacto con estas manifestaciones que todavía se conocían muy poco a través de las primeras publicaciones que aparecieron allá sobre dadaísmo y constructivismo. (...) Conozco a John Heartfield a través de un grupo medio marginal y periférico, una institución de jóvenes dedicados a la investigación de las vanguardias que se llamaba Nueva Sociedad para las Artes Plásticas, que fue muy importante en Berlín y se dedicaba fundamentalmente a la investigación del dadaísmo político y del constructivismo soviético. (...) Este grupo me proporcionó bastante información, me regaló un catálogo de Heartfield, a quien fui conociendo mejor gracias a las publicaciones sobre él que se estaban haciendo en Alemania Oriental. De todo esto en España no había prácticamente ningún conocimiento, y los que podían haberlo tenido, como es el caso de Josep Renau, vivían exiliados (Renau concretamente en Berlín Oriental).

(...) [Toda esta información y estas fuentes repercutieron] en algunos de los que empezábamos a dedicarnos a temas de estética. Nos hicieron percatarnos de que el problema del arte no era un problema únicamente hegeliano-marxista de contenido, sino que era un problema de lenguaje. (...) [El debate a este respecto, en España,] no fue muy amplio, pero el propio proyecto de Comunicación solo se entiende desde esa perspectiva: es un proyecto donde se atiende directamente al problema de la especificidad de los lenguajes y el conocimiento de lo que entonces se llamaba la estructura interna de cada uno de los ámbitos del lenguaje artístico o cultural.

En la universidad tomé contacto con personas que más tarde tuvieron un papel importante en nuestra cultura. Por ejemplo, Ángel González y Paco Calvo Serraller fueron alumnos míos en el año 1970; Juan Antonio Ramírez y Javier Maderuelo lo fueron en el 1972. Acudían a las clases de constructivismo y de dadaísmo personas de distintas facultades, en unos seminarios que eran semiclandestinos porque no tenían reconocimiento académico. En 1971 y 1972 lle-

garon a la facultad Antoni Bonet Correa, Hernández Perera y Pérez Sánchez, que era un hombre dedicado al Barroco pero que apoyaba todas estas cosas... es decir, una franja de profesorado abierto y posteriormente democrático. A partir de aquel momento, en el 1972, empecé a impartir cursos reconocidos, pero los años anteriores, como he dicho, los cursos eran ilegales porque el decano no aceptaba ese tipo de cosas, y a todos los que nos reuníamos en estos seminarios nos veía como sospechosos de algo. Por tanto éramos conscientes de que aquello tenía un efecto político, aparte de que personalmente algunos de nosotros empezáramos a militar [fundamentalmente en el Partido Comunista].

Yo era muy consciente de que aquello era una oposición a algo, una cultura de oposición tanto en el ámbito del oficialismo del franquismo como también en el ámbito de la izquierda, porque la izquierda tenía el mismo estilo puritano o estrecho. Aquí estamos comentando cómo fueron evolucionando el problema del arte y la política durante el franquismo, pero por aquellos años este aspecto traía sin cuidado [a los dirigentes de los partidos]. Sin embargo estos nuevos géneros, estas nuevas expresiones, nuevas importaciones de las vanguardias y de tendencias de la actualidad, sí hacían mella, no gustaban nada y estaban excluidas de los planes de estudios, lo cual es un indicativo.

Otro ámbito de actuación interesante donde teníamos más libertad fue la Escuela de Arquitectura, donde Gómez de Liaño y yo impartíamos la misma clase alternándonos, un día él y otro yo, y enseñábamos todas las estéticas de moda: marxismo, estructuralismo, cibernética, nuevos movimientos, etc. Teníamos a los alumnos desconcertados. Les mostrábamos diapositivas raras y les hablábamos de estética marxista, anarquista o cibernética. En Arquitectura había mucha más libertad que en la facultad de Letras. Rindo un reconocimiento a José Camón Aznar, que me dejó hacer lo que quise en la revista *Goya*, lo cual me permitió introducir artículos de vanguardias históricas que eran impensables hasta ese momento, y Aznar era un hombre liberal conservador como es sabido. (...) En este sentido tuvo una gran importancia el hecho de que en el departamento de arte se formara progresivamente un grupo de renovación integrado también por alumnos que acabaron siendo profesores. Antes del 1975 ya existía un grupo de renovación, tanto en teoría del arte contemporáneo como en teoría de las artes clásicas. Coincidimos un grupo de personas que estábamos dedicados a la renovación informativa del arte contemporáneo y de la teoría.

[De] Comunicación no soy fundador en sentido estricto. Yo formé parte del equipo, que era más o menos flexible y no estaba formalizado en términos jurídicos, a excepción de los que tenían la propiedad de la editorial o la responsabilidad editorial. Se fundó en el 1970, después del cierre de Ciencia Nueva, donde yo también había colaborado con varias traducciones. Ciencia Nueva fue una editorial que sí dependía directamente del Partido Comunista; sin embargo la gente que la llevaba no era sectaria, era gente globalmente de izquierdas. Es importante saberlo porque en aquellos años la política del PC era respetuosa en estos temas, y no había dirigismo. Quienes llevaban Ciencia Nueva eran Tica Montesinos, que era sobrina de García Lorca, y Jesús Munárriz. Era una editorial que tenía un espíritu aperturista en el ámbito del pensamiento y la filosofía. Yo colaboré con varias traducciones, aunque algunas no se llegaron a publicar porque Fraga Iribarne cerró la editorial en el año 1968. Existió una relación entre el cierre de Ciencia Nueva y la creación de la editorial Comunicación —aunque fuera indirecta—, porque Alberto Corazón empezó a diseñar en Ciencia Nueva; a Alberto le entró el gusanillo porque estaba intentando entrar en el ámbito del diseño. Fundamentalmente, Comunicación trasladó al ámbito de las ciencias artísticas el aperturismo de Ciencia Nueva en el de las ciencias sociales.

En Comunicación el grupo inicial estaba formado por Alberto Corazón, Valeriano Bozal y Ludolfo Paramio. Con Alberto empecé a tener contacto y amistad en el año 1970, y un buen día me propuso que participara, pero no recuerdo cómo se articuló el grupo en sus inicios. Alberto Corazón era la persona del equipo más abierta en ámbitos artísticos, y con quien yo tomé contacto primero. Luego colaboré mucho con ellos en diversas obras. De algunas de ellas no ha quedado constancia porque no se firmaba nada. La verdad es que era un trabajo en equipo donde cada uno aportaba lo que podía. [También estaban] Carlos Piera, que procedía de la lingüística, y los hermanos Visor, sobre todo Miguel Visor que era el que tenía más visibilidad. Este era el núcleo principal; unos como propietarios, otros llevando la gestión a diario y otros alrededor. [Ángel González y Francisco Calvo Serraller] entraron más tarde en Comunicación por mediación mía. [Ellos procedían de la galería Multitud,] que fue un encargo que montaron con determinadas personas que conocían los temas de las vanguardias históricas a través de varias vías, pero fundamentalmente a través de nuestros cursos.

(...) [Ángel y Paco] estuvieron en el proyecto Comunicación solo unos meses, porque la intención inicial era sacar unos números de la revista para iniciar una línea editorial que debía tratar debates actuales, de la que salió un número que creo que se titulaba *La práctica política*, un número de pastas plateadas,



Portada de la primera edición de Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto, 1960-1972*, Editorial Comunicación.

en el que se anunciaba el siguiente número, *Arte y mercancía*. [En la edición de este segundo número] surgió un debate muy fuerte dentro del equipo precisamente sobre el tema del realismo y las renovaciones, porque había distintas opciones, heterodoxas prácticamente todas excepto las de algunos de los miembros. Fue una intransigencia de carácter ideológico la que causó una división y desapareció el proyecto. Esto era en el año 1972.

Yo sabía que Alberto y Tino Calabuig estaban en temas de [organización política del] sector artístico, pero a mí el sector artístico no me interesaba por una razón muy sencilla: porque estaban enfangados en el problema del realismo social, que era sumamente aburrido. Redor tuvo una implicación mayor que Comunicación en problemas sociales [y se celebraron allá reuniones clandestinas]. Alberto Corazón cumplió la función de hacer de nexo de unión entre todos nosotros.

El panorama era un poco desolador. Por un lado tenías la situación oficialista, y por otro lado esa alternativa democrática —no podemos hablar solo de izquierda, pero sí de alternativa democrática— tras la cual se sabía que estaba el Partido Comunista. Las



Portadas de libros de la Editorial Comunicación.

iniciativas que surgían eran iniciativas de grupo, en el sentido de que advertíamos la necesidad de renovar el panorama cultural, pero no había patrocinio del partido porque la militancia era por células. Por lo tanto, tampoco había una cohesión tan fuerte. Yo conocía a los artistas plásticos, pero nunca asistí a ninguna de sus reuniones hasta años después. Estoy hablando de los primeros años setenta, y francamente la conciencia que tengo es fundamentalmente una conciencia de gente con la que sintonizabas por afinidades artísticas y teóricas, más que por estructura de articulación política, aunque se presupusiera y fuera un horizonte que existía, pero que no se ponía en evidencia.

Esta aspiración [que estamos comentando, que era la del grupo Comunicación,] de conectar con las vanguardias históricas y al mismo tiempo con las vanguardias contemporáneas, no era compartida por el núcleo mayoritario de los artistas del sector en el ámbito de la izquierda, cuyas inquietudes eran de carácter sectorial y organizativo y, en última instancia, sindicales más que artísticas; querían actualizar el debate artístico y cultural llevándolo a la altura de lo que tenía que ser una actitud de apertura en el sentido de relacionar vanguardia y política. Eso se planteaba de una forma absolutamente empobrecedora, porque la vanguardia artística que discutían era el realismo social, que a mí no me interesaba. Además, el grupo mayoritario de los artistas no conocía nada de las vanguardias históricas ni de las vanguardias contemporáneas.

(...) Creo que estábamos mirando más hacia las vanguardias históricas internacionales que hacia las españolas, si bien es verdad que a Josep Renau lo conocí el año 1970 en Berlín, donde además contacté

con otros artistas españoles que vivían allí. Pero Renau tenía mucha desconfianza en contactar con españoles que iban por Alemania. En nuestra generación se había roto esa continuidad con la guerra, y los pocos que sí podían haber seguido esta continuidad, como Valeriano Bozal, que estaba trabajando sobre artistas españoles anteriores a la guerra, no lo hicieron porque no habían podido salir de España. Tino Calabuig había estado en Estados Unidos, Alberto viajaba bastante porque tenía medios familiares e inquietudes personales, y yo también había sido aventurero. Somos gente que nos lanzamos a pesar de todos los riesgos que suponía el momento, y de condiciones muy estrictas económicamente.

(...) Nuestro replanteamiento de la relación entre vanguardia y política iba en la órbita de la concepción vanguardista de no seguir solo un género artístico, sino tener una visión global según la cual las cosas inciden unas sobre otras, según la cual en determinadas situaciones no se sabe qué es antes y qué es después. Lo cierto es que existía un concepto global de las manifestaciones, y esto era importantísimo. Estábamos replanteando las vanguardias teniendo ya como horizonte las vanguardias históricas, pero con deseos de sintonizar con las vanguardias del presente, cosa que se estaba planteando en las artes visuales y también en arquitectura y urbanismo.

De hecho, Comunicación también inició una serie de arquitectura que se llamaba "Documentación - Debates"; de la que salieron dos números, uno de los cuales, titulado *Arquitectura del siglo xx. Textos*, era mío. Tomamos contacto con Fernández Alba y con otros arquitectos, es decir, compartíamos la misma preocupación. La obsesión de publicar y dar a cono-

cer textos era prioritaria; muchos de los textos publicados en Comunicación están a su vez referidos a otros textos, porque era la base teórica absolutamente necesaria, en teoría artística, estética e historia del arte. Todo iba en paralelo, no veíamos diferencia entre disciplinas porque teníamos un concepto híbrido, interdisciplinar: ni éramos estetas, ni éramos historiadores del arte puro, ni críticos puros, sino que en el fondo nos movíamos, con mayor o menor conciencia, en la misma órbita en la que se habían movido la vanguardia clásica y las vanguardias contemporáneas. Los que nos dedicábamos a la estética más estrictamente filosófica nos habíamos apartado de la estética filosófica estricta teniendo como base la crisis de la estética en el ámbito de las vanguardias en los años veinte, y el debate que se suscitó entre estética, poética y crítica del arte. Aquel era otro de los horizontes subyacentes que no se manifestaban de un modo explícito pero que estaban ahí, y constituyó una de las bases del debate contemporáneo en la época de las vanguardias.

(...) En el caso de Madrid, el refugio fue el Instituto Alemán, gracias a que allí estaban unas personas receptivas que nos identificaban con la oposición antifranquista. Había allí un elemento político importantísimo, porque en aquellos años gobernaba en Alemania la socialdemocracia y el Instituto Alemán se convirtió en un escenario de actuación para todos los campos culturales españoles; por lo tanto, hay que insertarlo en ese contexto. Por otro lado, en Barcelona también había gente que tenía contacto con el exterior, y con ellos contactamos desde Madrid. En Barcelona las formas predemocráticas tuvieron una génesis distinta a las de Madrid porque estaban alejadas del poder central, lo cual permitió que, progresivamente, sobre todo en ciudades de población mediana como son las que rodean Barcelona, o las que están en Girona, se creasen ámbitos de intervención y de realización de actividades que no eran posibles en ningún otro lugar. El mundo oficial de los museos permanecía totalmente ajeno a ello, y lo veía con gran reticencia porque, además, la identificación con el antifranquismo planteaba problemas de inmediato.

(...) Mientras tanto habían tenido lugar los Encuentros de Pamplona, a los cuales asistimos muchos de nosotros, pero de cuya dimensión no fuimos del todo conscientes. Fueron unos encuentros muy precipitados y conflictivos a causa de la ceguera de la izquierda española, que no entendió absolutamente nada de lo que era una burguesía abierta al exterior. Yo, ahora, lo analizo y me quedo de piedra ante la ceguera y el sectarismo que nos embargaban a todos; es decir, el antifranquismo producía tal deformación de la realidad que éramos incapaces de distinguir entre lo que es un régimen dictatorial y lo que es una derecha conservadora o liberal.

[Existe a partir de un determinado momento el problema de] que estas manifestaciones [de los setenta] son identificadas con el antifranquismo, con la izquierda; y se supone que cuando pasamos a una sociedad democrática con una cultura democrática la cultura de la resistencia ya no tienen el mismo sentido y las cosas ya no se pueden plantear de la misma manera porque ya no hay coacción. Yo creo que el gran fallo fue que [las manifestaciones en torno a las prácticas conceptuales, los nuevos comportamientos, etc.] solo duraran entre cuatro y cinco años, no hubo tiempo para madurar, antes de poder hacerlo les cortaron el tallo. Con la normalización democrática las instituciones españolas se asemejan a las europeas, aparecen galerías, se refuerzan los museos, etc. En este clima no tienen ámbito de actuación. A nivel internacional a partir del 1977 se produce también una inflexión en este sentido.

En el fondo este tipo de manifestaciones eran arte *infraleve*, en el sentido dadaísta o duchampiano; eran más actos estéticos que obras artísticas, arte estético; eran gestos todavía de vanguardia y actos estéticos que cristalizaban en obras de una manera relativa, y que por tanto apenas dejan huella. Por otro lado, la radicalización ideológica dentro de una lucha democrática llevó a fenómenos de mucho sociologismo, donde el problema de la especificidad formal era abandonado en aras de la lucha política, con lo cual las obras se te convertían muchas veces en panfleto. Eso les va minando autoridad en el sentido cultural estricto, en el sentido de obra artística estricta. Esto ocurrió tanto en Alemania como en España. En definitiva, [todo ello hizo] que hubiera un abandono. Lo cual era lógico si se tiene en cuenta que se estaba trabajando en un territorio que no tenía ningún eco, donde no te podías ejercitar, donde nadie se ocupaba de ti, donde no podías sobrevivir, donde los espacios alternativos que existían mal que bien durante la época de Franco no tenían cabida en una sociedad democrática que teóricamente no te excluía. (...) Y esa es la tragedia.

LA FAMILIA LAVAPIÉS

Extracto del documento aportado por Darío Corbeira a la investigación

Madrid, junio de 2004

(...) Los miembros del grupo La Familia Lavapiés éramos militantes de la Unión Popular de Artistas (UPA) y del Partido Comunista de España (m-l). La UPA era una de las organizaciones del Frente Revolucionario Antifascista y Patriota (FRAP) y el Partido Comunista de España (m-l) era la versión albanesa del maoísmo de aquellos momentos y dirigente, en la sombra, de las organizaciones frentepopulistas que le acompañaban.

Podemos decir que La Familia Lavapiés era un grupo maoísta con simpatías hacia la acracia y el trotskismo, con todo lo que ello tiene de contradicción, pues el PCE (m-l) era un partido abiertamente estalinista.

Efectivamente fue la militancia, con matices, lo que caracterizó la formación del grupo. Los núcleos de oposición y resistencia al franquismo basaban su supervivencia en la observación de fuertes medidas de clandestinidad y seguridad. Por aquellas fechas el FRAP (de por sí un grupo con acusada tendencia a la acción callejera y la piromanía) había iniciado tímida y chapuceramente una serie de acciones de “lucha armada” cuyo final, con la muerte del dictador, sería la insurrección para conseguir la Democracia Popular; el asesinato de un miembro de la Brigada Político Social el 1 de mayo de 1973 en Madrid, y de un teniente del ejército en la misma ciudad, hicieron caer a una parte importante de los militantes de las organizaciones, y agudizaron la ya extrema paranoia de clandestinidad en que nos movíamos. La UPA necesitaba una entidad clandestina para presentarse ante el sector de los artistas plásticos, una entidad sin nombres reales, y nosotros se la dimos.

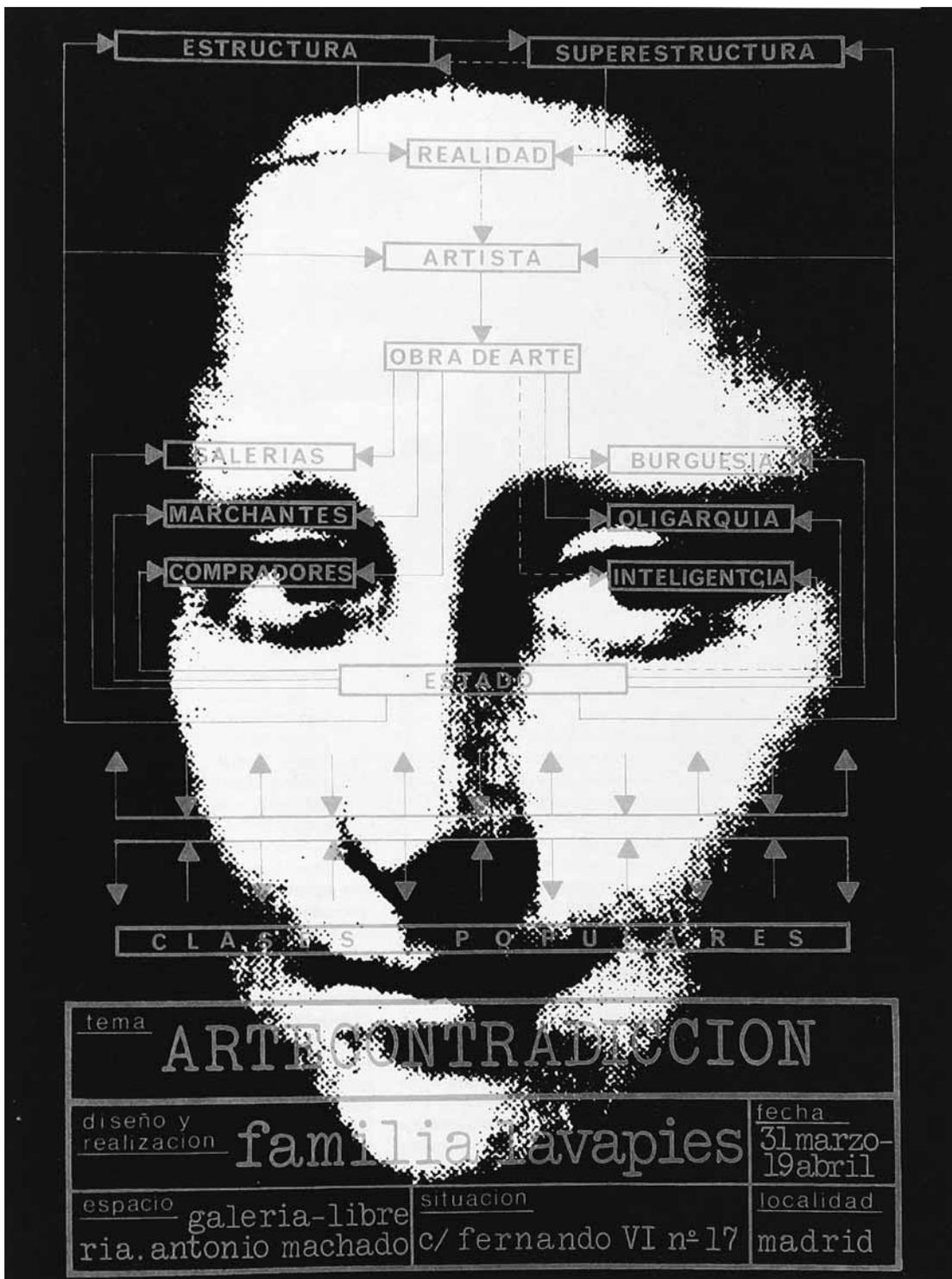
Los matices los aportamos Amelia Moreno y sobre todo yo mismo, al vincular la acción política iniciática de La Familia Lavapiés, en tanto que plataforma militante, con una formación de práctica del arte más allá de la pintura, la fotografía o el fotomontaje, que eran los medios que manejaban los distintos miembros iniciales. De alguna manera el grupo se montó a instancia mía, tras largas discusiones y con la doble intención de dar gusto a la organización y a mí mismo como artista: La Familia Lavapiés era una salida eficaz –pensaba yo– y esperanzadora desde la cual repensar la muerte de la pintura y darle un otro sentido estético al activismo que era nuestro pan de cada día. Estábamos en la convicción de que podíamos resolver la relación asimétrica entre acción militante y acción artística. A lo lejos, la resonancia del arte conceptual y los nuevos comportamientos, y el deseo irrefrenable de hacer otro tipo de cosas.

Nuestra situación como militantes era de una profunda esquizofrenia, permanentemente enfrentados a unas directrices y una práctica política desde arriba que creíamos totalmente equivocada. Estábamos hartos de militancia, de reuniones, panfletos, pintadas y cortes de circulación. Trabajábamos mucho y teníamos miedo, mucho miedo. La militancia era muy dura, muy desagradecida; era fácil entrar en ella pero muy difícil salir, era una especie de secta, cuando te querías dar cuenta todos tus amigos, tus novias, tus encuentros y lecturas eran “chinos” [maoístas], todas las semanas había un “comando” con coches volcados, bancos apedreados y quemados... que cumplían el papel de celebración litúrgica dirigida a glorificar la Revolución y, de paso, a redimirnos de nuestros pecados pequenoburgueses.

A mí me tocó hacer de catalizador y líder del grupo. Mis estancias cortas en París, Ámsterdam y Alemania se habían disipado y miraba más a Pekín, Tirana y a los ojos de los padres del socialismo científico. Pero dentro de esa oscuridad, en otoño de 1974 vi la luz. El primer concierto de King Crimson en Madrid me abrió los ojos: “O milito con creatividad o me marcho.” Me quedé, y nos quedamos. De algún modo Robert Fripp embarazó a la madre de La Familia Lavapiés. El rock era, ya para siempre, un filtro luminoso que te ayudaba a hacer más llevadera la mili revolucionaria.

(...) En general, en la España de mediados de los setenta la información sobre el arte surgido a partir de 1967 era escasa o nula. Conocíamos el libro de Simón Marchán, algunas cosas de revistas extranjeras, sobre todo las estampitas, y pare usted de contar. Dudo que por aquellos años, aparte de Simón, hubiera más de tres o cuatro que supieran lo que eran el arte conceptual, el minimalismo, los nuevos comportamientos... Quiero decir que el conocimiento del arte del momento era muy superficial.

En el año 1970 Muntadas era todavía Antonio, y se presentaba a los concursos de pintura como el del ABC; Alberto Corazón hacía en 1971 unos diseños magníficos de los libros de Comunicación que eran un calco del catálogo de la Bienal de Venecia de 1968, por poner ejemplos de dos artistas importantes en Barcelona y Madrid. Los Encuentros de Pamplona no pasaron de ser, en nuestra percepción de su convocatoria, como un festival, como el Festival de Benicàssim, pero con Franco vivo. Creo que el conocimiento y la información eran escasos y desordenados. Tanto la información, como todavía más la formación, no los teníamos estructurados. De alguna manera te “comías” todo lo que tuviera que ver con cultura marxista. Recuerdo aquellos momentos como un tiempo en el que a Lenin, Godard, Pontecorvo, Della Volpe, Tangerine Dream, Brecht, Newman, Arafat, follar, las Brigadas Rojas, un cóctel molotov, Vermeer, unos



La Familia Lavapiés, cartel de la exposición *Artecontradicción*, galería-librería Antonio Machado, Madrid, 1975.



La Familia Lavapiés, fotomontaje expuesto en la exposición *Artecontradicción*, 1975.

porros, Sartre, la bandera roja, Art & Language, cerrar el puño y gritar, Antonioni, Hendrix, Pavese, Led Zepelín, Miguel Hernández, Ovidi Monllor... los situabas en el mismo plano y, fundamentalmente, te ayudaban a sobrevivir en un país negro e insufrible. La España franquista y el franquismo eran mucho peores que Franco, aunque Pérez Villalta no se diera cuenta de que Franco existía.

De todo ello se nutre La Familia Lavapiés, de un batiburrillo leninista con muchos aderezos pop; imposible entenderla sin la influencia de la cultura pop.

Evidentemente nos considerábamos herederos y "fans" de los constructivistas y productivistas. (Como anécdota contaré que en 1975 hubo una mesa redonda de Simón Marchán y La Familia Lavapiés en un colegio mayor de la Complutense, en la cual La Familia Lavapiés se presentó como grupo "productivista" ante la mirada atónita de Simón.)

Creo que éramos un grupo muy joven, con mucho entusiasmo y ganas de aprender, pero sobre todo con ganas de vivir el espíritu posesentayochista madrileño en su versión más extrema. Con unos cerebros en los cuales entraban, sin dirección definida, exce-

sivas cosas a mogollón. Conforme en el grupo se ampliaba la base ácrata y se hacía asambleario, la información y la formación se diluían.

(...) El grupo era claramente activista e inmediatesta, la militancia te obligaba a la actividad subversiva permanente, querías subvertir las relaciones familiares, afectivas, sexuales, académicas, culturales y políticas, pero las estructuras de partido y de organización eran impecablemente conservadoras y reaccionarias. Ello traía consigo que las posiciones del grupo, y en general de todos los artistas de la UPA, estuvieran muy enfrentadas a las directrices del PCE (m-l) y las discusiones, largas, pesadas y lastrantes, suponían un gasto de energía y tiempo que no se dedicaban a otras cosas, de tal manera que nunca había tiempo para entrar en cuestiones de arte y estética, y cuando entrábamos lo hacíamos erróneamente, tarde, de mala manera y con posiciones muy enfrentadas. Nadie quería darse cuenta de que las relaciones entre militancia, leninismo y acción creativa eran imposibles para construir un entramado de solvencia ideológica después del 1968. Las necesidades de subjetividad eran mal vistas y estaban permanentemente reprimidas.

En los últimos tiempos –finales del 1976 y comienzos del 1977– el grupo se dividió en tres facciones, entre otras cosas debido a los debates en torno al situacionismo que, con gente procedente de Acción Comunista, impulsó una parte de los miembros del grupo. En esos momentos el grupo era abierto, asambleario y sin ningún tipo de proyecto de futuro en la institución del arte, proyecto que desde el comienzo se negaba. Ese proceso fue paralelo al abandono de la militancia por la totalidad del grupo después de larguísimas y estériles discusiones.

El grupo se disolvió metiendo toda la obra "física" almacenada en un envío a un destinatario falso, con un remitente falso.

(...) La recepción crítica fue de entusiasmo en revistas, periódicos y gente de universidad. El suplemento de *Las Artes y las Letras* del *Informaciones*, el *Babelia* de la época, nos dedicaba páginas enteras; el primero que escribió sobre La Familia Lavapiés fue Joaquín Estefanía. Nos trataron demasiado bien. Hubo una sola excepción, Juan Manuel Bonet, que puso al grupo a parir, y no sin razón. Ocurre que Bonet estaba comenzando a matar a la izquierda en una operación que todavía continúa, y a definir la línea canónica del arte español finisecular. Si les hubiera aplicado a sus artistas de guardia la misma criba crítica, los museos y colecciones españoles estarían más aliviados de espacio, físico y mental.



La Familia Lavapiés, pintadas de la acción sobre el aniversario de la muerte de Miguel Hernández, Ciudad Universitaria de Madrid, mayo de 1976.



La Familia Lavapiés, edición ficticia de *El caso* para la acción sobre el aniversario de la muerte de Miguel Hernández, Madrid, 1976.

FRANCESC VIDAL

Extractos de la entrevista realizada por Montse Romaní y Marcelo Expósito

Reus, mayo de 2004

Estamos hablando del año 1981. En aquel momento el mundo del arte se centraba exclusivamente en Barcelona. No se contemplaba nada que pasara fuera de esta ciudad y, fuera de ella, no se movían los críticos, que eran los que podían dar un poco de cobertura a nuestros trabajos. Entonces el planteamiento consistía en decir: "Si lo que se puede hacer aquí no tiene trascendencia y lo que llega a la gente es lo que les envías por correo, es absurdo que nos dediquemos a hacer exposiciones, hagamos solo catálogos. Enviamos un catálogo cada mes, y el que los recibe tendrá un archivo increíble sobre nuestro trabajo, mientras tú adquieres una presencia importante entre una serie de personas que en este momento nos pueden interesar."

Para nosotros era importante tener resonancia, porque las exposiciones nos llevaban meses de trabajo y unos gastos económicos considerables. A partir del planteamiento "la gente no nos hace caso", y como "campana de reclamo publicitario", decidimos enviar cosas por correo. Así comienza el que será un trabajo colectivo de envío postal bajo las siglas SIEP.

Hice una tirada de grabado sobre papel en formato de tarjeta postal, que mandé por correo; era un tampón que decía *Sàpigues i Entenguis Produccions* (SIEP), un nombre que nos rondaba por la cabeza hacía tiempo, con la imagen de una bandera. Aquel iba a ser el primer envío.



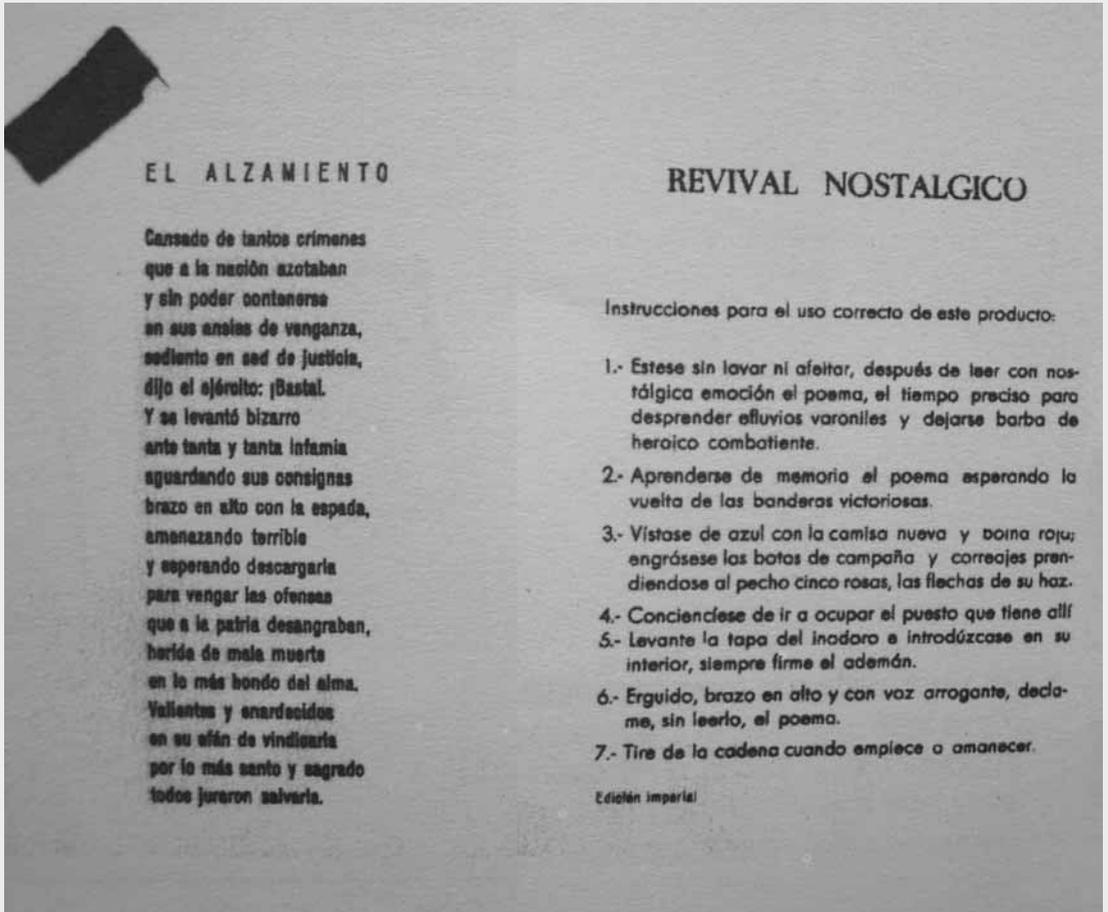
Matasellos de SIEP.

Quien se implicó totalmente desde el primer momento fue el historiador y escritor Pere Anguera, que básicamente controlaba el apartado de los textos. Entonces comenzamos a invitar a gente a participar con sus aportaciones. Nosotros éramos los coordinadores, pero nos quisimos mantener como colectivo anónimo. Invitábamos a la gente a que nos trajera las piezas hechas con tiradas de cien, doscientos, trescientos ejemplares y los enviábamos por correo, al principio a colegas de Cataluña, a artistas, a críticos, centros de arte, etc. En tres años hicimos cincuenta y cinco envíos postales, con un balance de ocho mil envíos por correo postal y trece mil distribuidos por otros medios (repartidos a mano, o dentro de algunas publicaciones). Algunas de las personas a las que invitamos, en lugar de realizar un envío, nos financiaron el importe de alguno.

Procurábamos no enviar a la misma gente, por motivos obvios como diversificar y optimizar al máximo la difusión, para generar expectación entre los que no lo recibían y por no dar nada por sentado —que ninguno se pudiera creer beneficiario eterno de los envíos—, y también para no crear colecciones, porque hay que tener en cuenta de que las tiradas eran reducidas.

A medida que hacíamos los envíos comenzamos a entrar en el circuito del arte postal. Ello quería decir recibir listados de direcciones de *mail*-artistas de diversos puntos del mundo: de Estados Unidos, Polonia, Japón, Australia, de todas partes. Los incluíamos en nuestro *mailing*, los hacíamos destinatarios de nuestros trabajos y, por tanto, comenzábamos a recibir sus trabajos en una proporción que calculo debía rondar el 50 %, es decir, la mitad de los receptores contestaba enviando sus trabajos. Ello nos permitió acumular un buen archivo de arte postal.

Este archivo no es tan solo un buen exponente del trabajo de artistas concretos; también es un baremo de la situación social y económica del ámbito en el que se movían. Así, y al estar agrupados por países, era muy fácil apreciar los diferentes niveles tanto de la conceptualización como de la formalización de estos envíos. Podemos constatar la politización de la mayoría de los trabajos enviados desde países sudamericanos, muchas veces pidiendo directamente la solidaridad para mejorar una situación social difícil, resueltos con unos medios técnicos muy austeros —básicamente por medio de fotocopias en blanco y negro—, al lado de la exhuberancia técnica de países como Japón o Estados Unidos, que se permitían lujos como, por ejemplo, invitarnos a la inauguración de una exposición en Dallas, Texas, por medio de una grabación sonora editada en formato flexidisc; eso sin contar todos los medios objetuales y de reproducción gráfica adaptados a toda la variedad de formatos y de soportes. Pasando por la precariedad de



SIEP, *Revival nostálgico*, envío postal, 1981.

los países del Este... Es reseñable también la conexión con el mundo de la música, básicamente mediante el formato casete.

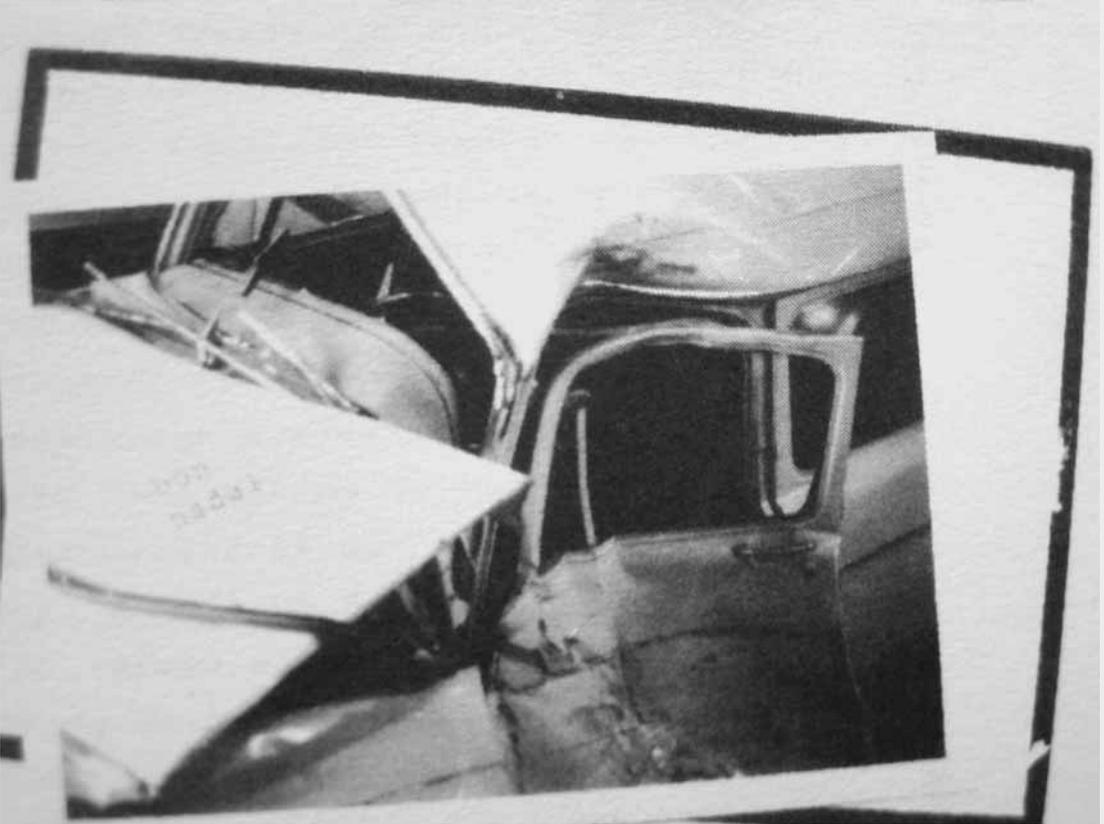
El proyecto SIEP duró tres años, del 1981 al 1984. Se implicó bastante gente, pero también en alguna ocasión me pararon por la calle para decirme, después de preguntarme si era el responsable, que no les enviara nunca nada más, que lo encontraban de un mal gusto terrible. Curiosamente, me lo dijo gente directamente vinculada al mundo del arte.

Una de las cosas que más molestó fue la primera felicitación de Navidad, que era la fotografía de un coche accidentado —mi coche— con un tampón que decía “Feliz Navidad”, enviada dentro de un sobre antiguo. Para un 20 N hicimos la versión del sello de caucho en castellano: “Sepas y Entiendas Producciones”

Todo ello lo hacíamos con veintipocos años, de una manera muy lúdica, muy gamberra, para volver las cosas boca abajo, pero cuando lo analizas hici-

mos trabajos críticos con la religión, la política, la economía y el sexo —presentando un/a candidato/a a las elecciones de la Generalitat de Catalunya, editando moneda propia, fabricando un “acopulativo específico” de hierbas o enviando un símil de consolador (...), con los concursos de arte —una pequeña publicación de seis páginas denunciando las condiciones inaceptables de las bases de participación de algunos de ellos—, con algunas de las actividades y actitudes de instituciones locales y foráneas —la escuela de arte, la Fundació Miró— con los mundiales de fútbol, con el 20 N, con la eutanasia...

(...) De entrada, la etiqueta de radical te la ponen los otros. Puede ser que haya gente que diga: “Yo he llegado al arte desde los movimientos sociales, etc.” Yo no, yo he llegado al arte desde una escuela de artes aplicadas con unos planteamientos muy convencionales que se han ido adaptando a las circunstancias, en un ejercicio de supervivencia y de



SIEP, *Bon Nadal*, envío postal, 1981.

coherencia con la situación real. Ello hace que en ciertos momentos tengas que radicalizar tus posturas si no quieres doblegarte como hacen —o se ven obligados a hacer— la mayoría de los artistas. Las facilidades que te ofrece esta sociedad para desarrollarte como artista son mínimas, y acabas pensando que los únicos que se lo pueden permitir son lo que tienen un respaldo económico detrás que les garantiza esta libertad de acción, lo que les convierte en *amateurs* perpetuos, aunque lleven cincuenta años trabajando, porque este trabajo no permite la profesionalización.

Pero cuando ves que te lo curras y no funciona, cuando ves que haces una exposición que te la produces, que rompes los esquemas y no te hacen caso, que te ponen fuera de juego, al final haces un trabajo de pura supervivencia. Los envíos de arte postal con un contenido crítico provocan en los receptores unas reacciones típicas: los ocho o diez primeros son los que provocan los efectos más demoledores (...), por desconocimiento del emisor, de la tirada y de los demás destinatarios provocan en los afectados el

grado de incertidumbre y de desasosiego necesario para considerar cumplido el objetivo de la crítica. Una vez se ha llevado a término un número mayor de envíos comienzan los efectos positivos, procedentes de personas que simpatizan con los contenidos, y también —al ver que no es un hecho aislado— la recopilación y colección de los diversos envíos por parte de los más interesados. La tercera parte es el deseo de ser incluido en alguno de estos envíos aunque sea para ser criticado; una vez llegado a este punto es mejor cerrar la tienda y pasar a otro trabajo o estrategia, porque quiere decir que esta ya está asimilado y, por tanto, ya están desactivados los efectos críticos que se pudieran dar.

Pienso que puede molestar más una crítica canalizada en un formato de estas características que una que venga, pongamos por caso, en forma de artículo en un medio mayoritario como pueda ser un periódico. Como uno sabe qué tirada tiene un diario, y la vida que tiene un artículo en uno de estos medios, ello hace que sean más previsibles las repercusiones que pueda tener.



SIEP, *Te tropezarás conmigo si...* Felicitación de año nuevo de la revista *Attak*, 1982.

EL ARTE DE LA FUGA: MODOS DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA COLECTIVA EN ESPAÑA 1980-2000

Extracto del documento aportado por Esteban Pujals a la investigación

En España, la crítica en bloque del modelo político del capitalismo liberal que supuso 1968 no llegó a articularse con claridad debido a las carencias democráticas del país bajo el régimen franquista. Las expectativas de una normalización democrática coincidente con el fin de la dictadura desdibujaban el horizonte mucho más ambicioso del rechazo de un sistema político que, tanto dentro de nuestras fronteras como en los países formalmente democráticos de la Europa occidental, se presentaba desde una perspectiva crítica fundada en el soborno del ciudadano, cuya aquiescencia se obtenía a cambio de un relativo "bienestar", mediante el control completo de los medios de información y la emisión estudiada de imágenes halagadoras del consumidor y del consumo. También en España, como en el resto de Europa, las huelgas en las ciudades obreras desbancaron los márgenes de crecimiento salarial entre 1973 y 1977, pero la cultura del antifranquismo constituyó un poderoso freno (como harían evidente los Pactos de la Moncloa en 1977) para el tipo de crítica radical a la totalidad del sistema de la que los miembros de la Internacional Socialista habían desarrollado la versión más explícita y mejor enfocada y difundida.

A pesar de todo, la España de los años setenta conoció ciertos aspectos notables de la cultura artística de la secesión, en oposición frontal al arte del talento. Desde el decenio anterior puede observarse un interés creciente por modos artísticos desplazados con respecto a la centralidad que en una concepción tradicional del arte se les atribuía a la pintura y a la escultura, como el movimiento internacional de la poesía visual y el arte de acción (el grupo Zaj había interpretado su primer concierto en Madrid en 1964), y durante los sesenta y setenta muchos artistas desarrollaron lo que en su momento se calificaba como actividad experimental en los ámbitos del cine, la música y las artes verbales. En el verano de 1972, los Encuentros de Pamplona constituyeron un momento extraordinariamente fecundo de intercambio para artistas españoles y representantes de algunas de las tendencias más innovadoras del momento en materia plástica y musical, propiciando la difusión de actitudes y de modos de hacer artísticos mal conocidos en un país todavía relativamente

aislado. Resulta necesario mencionar asimismo la plena implantación hacia el final de la década de algunos de los desarrollos artísticos más característicos del momento a nivel internacional, como el *mail-art*, el *copy-art* y el *fanzine*, así como el hecho de que el cómic haya conocido en España algo así como una edad de oro en la segunda mitad de los setenta. En todos estos desarrollos se observa una clara inclinación en la dirección de un horizonte de contestación del modo dominante de producción y distribución del arte, una inclinación íntimamente ligada en su momento al desarrollo de prácticas artísticas horizontalizadas y a actitudes que sobrepasaban la aspiración política de la normalización democrática. Tanto en el ámbito estético como en el propiamente político, estas tendencias fueron claramente contenidas por los centros de influencia cultural de la izquierda, comprometidos con la defensa del *status quo* artístico (la hegemonía de la pintura abstracta) y volcados, en los años de la llamada "transición democrática", en la obtención a toda costa de parcelas de protagonismo en el sistema político que sucedió a la dictadura.

En el contexto español, a comienzos de los ochenta la aparición de grupos de activismo artístico que reactivan la herencia crítica del decenio anterior en relación con el arte del talento marca el fin del monopolio pleno del discurso crítico por parte de los centros de influencia cultural de la izquierda política. La hostilidad que en los setenta habían demostrado estos centros en relación con la cultura artística "fugada" respecto al arte profesional había conseguido, si no anular por completo sus propuestas y análisis, sí sumirlas en la confusión y en el malentendido, hostigándolas y calificándolas de elitistas y burguesas. El vertiginoso abandono por parte de la izquierda española de todos los signos de identidad obrera, acompañado casi exactamente en la cronología con la llamada "reconversión industrial", modificó drásticamente la percepción de estas cuestiones al hacerlo con respecto a los fenómenos económicos y políticos en el momento en el que el país se abría a la nueva fase, todavía vigente, de liberalismo pleno, de precarización del empleo y de identificación del crecimiento económico con el beneficio empresarial.

Ni Agustín Parejo School fue el único grupo de activismo artístico que existió en España en los años ochenta ni menos aún lo fue Preiswert Arbeitskollegen en los noventa. Las páginas que siguen aspiran a ejemplificar, no a describir, el proceso por el que el arte ejecutado colectivamente pasó de la inexistencia (Agustín

Parejo School parece haber sido uno de los grupos más tempranos a tener muy pronto un importante desarrollo (...) que la generalización en el uso del correo electrónico ha incrementado y modificado en direcciones que resulta casi imposible describir. Mi elección de Agustín Parejo School y Preiswert se relaciona con el hecho de haber resultado su actividad más visible o mejor conocida, en el caso de Agustín Parejo School por la cronología temprana en la que tuvieron lugar sus actividades, y en el de Preiswert por haber saltado a la prensa nacional de manera esporádica e inopinada la noticia de algunas de sus intervenciones. Aunque se trata en ambos casos de grupos que prolongan una cultura juvenil ampliamente extendida en Europa y América a partir de 1968, resulta necesario observar que la zaga cronológica de su actividad respecto a los movimientos de los setenta les proporcionó cierta especificidad, que se centra principalmente en la anonimidad de sus integrantes y en una actitud mucho menos rigurosa, conceptual más que moral, en su actitud crítica con respecto al arte del talento. Tanto Agustín Parejo School como Preiswert colaboraron puntual, marginalmente, con galerías y espacios de exposición que en su momento se presentaban como alternativos, y en ambos casos esta colaboración fue entendida en el seno de cada grupo como parte del *contagio* mediante el que aspiraban a extender sus perspectivas, o la *ocupación* de espacios y canales que constituía una de sus estrategias. La anonimidad de los integrantes de ambos grupos refleja una conciencia resabiada, característica de su momento tardío, sobre el modo en que la recuperación artística tanto de las posiciones más radicales de las vanguardias históricas como de las de los grupos que aparecieron en torno a 1960 había tenido lugar por medio de la recuperación previa de sus integrantes individuales.

La noción de *contagio*, por otra parte, si bien no siempre explicitada, presidió el modo estratégico de operación de ambos grupos, la apuesta que los orientaba, y refleja tanto un tipo de arraigo en los hábitos metafóricos del pensamiento radical de los setenta como un desarrollo propio de estos grupos, inspirado por el estilo discursivo de su tiempo. La reconceptualización del *detournement* situacionista en términos de *ocupación* y de *reciclaje* refleja también un tipo de apropiacionismo creativo del presente de estos grupos en relación con un pasado que constituyen así en tradición.

Agustín Parejo School

"La palabra mata la cosa", pintaba Agustín Parejo School a mediados de los ochenta en las paredes de la ciudad de Málaga, y ciertamente nada ilustra mejor la verdad de este eslogan que el intento de describir qué cosa fue Agustín Parejo School, o a qué se debió su aparición a comienzos de la década. Hay, por

supuesto, un sentido importante en el que la palabra no mata la cosa, entre otras razones, porque no hay más cosas, más objetos de la experiencia posible, que aquellos para los que tenemos signos que los objetiven socialmente. Pero es también cierto que cualquiera de las expresiones que ensayemos en el intento de describir la actividad de Agustín Parejo School revela inmediatamente una medida notable de inadecuación evidente al hacer visible el campo de batalla en el que en cualquier momento se puede convertir el acuerdo aparente respecto a la semántica de una palabra o expresión dada. "Grupo de activismo artístico", "zaga sesentayochista", "arte del sarcasmo", "acción directa contra el espectáculo", "herencia vanguardista": expresiones todas que enuncian aspectos indudablemente relevantes en relación con la actividad que desarrolló Agustín Parejo School durante el decenio y medio en el que su actividad fue perceptible. Pero al mismo tiempo, resulta evidente que todas estas expresiones (y otras que cabría añadir en el intento de precisar mejor nuestro objeto) priorizan y congelan una faceta específica que oculta el hecho de que fue la interrelación cotidiana entre los *elementos* que lo integraban lo que siempre constituyó el ámbito prioritario de la actividad de Agustín Parejo School, un ámbito con respecto al que cualquier otro resultado —pintada, poema, cinta de vídeo, performance o cuadro al óleo— tuvo el estatus de un subproducto.

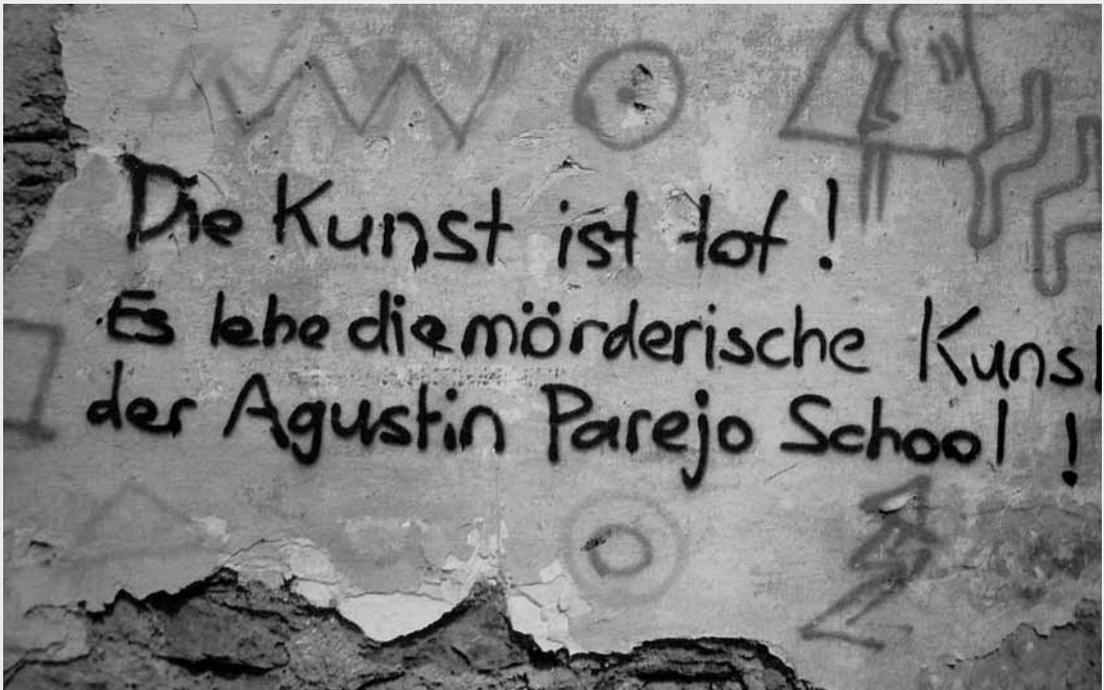
Que para Agustín Parejo School el arte *era* la vida salta a la vista de cualquiera que pretenda elaborar un inventario, registro, calendario o historial de la frenética actividad que desarrolló el grupo en su recorrido por el tiempo. Tan memorables como efímeras, las acciones, propuestas, proyectos y elucubraciones de Agustín Parejo School ofrecen desde la perspectiva de hoy una singular resistencia a la *separación* de los contextos de espacio y tiempo, y de la casuística de las circunstancias interpersonales sin las que en la mayoría de los casos resultan incomprensibles. Son precisamente aquellas actividades que excepcionalmente terminaron dando lugar a *piezas* u *obras* susceptibles de ser expuestas, descritas o reproducidas las que evidencian que el centro de gravedad, el foco de significación, estaba en otra parte, en la vida cotidiana de los miembros del grupo, en una hiperactividad colectiva desarrollada en los intersticios de la España posfranquista, en la fuga, no solo respecto al trabajo y al arte del talento, sino también respecto a la política de partidos, una fuga calificada hipócritamente por las formaciones de la izquierda como pasividad y "pasotismo".

Considerada en perspectiva, la hiperactividad de Agustín Parejo School a lo largo de los años ochenta tal vez constituya la mejor ejemplificación de los posicionamientos estéticos y vitales de toda una cultura juvenil cuyas aspiraciones de transformación social fueron frustradas por las contorsiones y maniobras

que protagonizaron las formaciones políticas de la izquierda española a finales de los setenta y a comienzos de los ochenta. En tanto que grupo artístico multimedia, su producción parece haber abarcado prácticamente todos los subgéneros en los que desde finales de los sesenta se había refugiado una producción artística "fugada" con respecto a los circuitos de distribución del arte del talento: el *mail-art*, la poesía visual, el fanzine, el vídeo, el *copy-art*, la performance, la pintada estetizada, y, naturalmente, toda una variedad de estilos musicales de raigambre *after-punk*. A pesar de la naturaleza en gran medida efímera de esta producción, el hecho de que algunos de los proyectos fueran presentados a certámenes, muestras y premios institucionales ha determinado la supervivencia de al menos algún tipo de registro sobre su existencia, pues entre 1984 y 1986 Agustín Parejo School obtuvo una mención especial en la Primera Muestra de Poesía Experimental Gerardo Diego (Centro Cultural Conde-Duque, Madrid, 1984), un primer premio en la Muestra Internacional de Vídeo de Málaga (1985) y un tercer premio en la Segunda Mostra Internacional de Copy-Art (Conselleria de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1986), participando en la exposición colectiva *Andalucía, puerta de Europa* (IFEMA, 1985) y presentando una performance en el Centro Georges Pompidou en el verano de 1986.

Agustín Parejo School incluía, por otra parte, a la Coordinadora de Parados Trinidad-Perchel, dedicada a la distribución postal de grabaciones de música étnica y contemporánea, así como del fanzine *Pirata-Pirata*, y también se insertaban en Agustín Parejo School UHP, grupo de "música maquinista proletaria", y la Peña Wagneriana, cuyo LP *Hirnos* [sic] *de Andalucía* incluía el tema "¡Ojú qué calor!", muy conocido en el verano de 1987 por haberlo adoptado los locutores de Radio 3 como sintonía de la emisora.

Lo que unificaba el amplísimo arco de actividad creativa que practicó Agustín Parejo School a lo largo del decenio, que llegó a abarcar piezas metálicas de fundición, obra cerámica, la presentación de una pieza de alta costura, camisas estampadas con poemas e incluso una "línea para el hogar" de ropa de cama, era precisamente el énfasis en una visión expandida del trabajo estético "fugada" con respecto a la territorialización convencional del arte. El que Agustín Parejo School llegara incluso a producir cuadros al óleo ejecutados colectivamente tenía el sentido de dramatizar una apropiación generalizada que abrazaba todo tipo de género, de medio o de discurso; con ello el grupo proyectaba un horizonte de actividad que sugería la amplitud de la vida misma, y en el que sábana y poema, cuadro y pintada, performance y camisa aparecían nivelados sin distinción de rango alguna.



Agustín Parejo School, pintada, s/f.

En otro orden de cosas más relacionado con cuestiones de contenido, la producción de Agustín Parejo School se caracterizó por una actitud que oscilaba entre la insolencia inoportuna y el sarcasmo a la hora de subrayar aspectos coyunturales de la vida política española del momento, o al enfocar las costuras en la pantalla de la versión castiza de la sociedad del espectáculo. En la medida en que la actividad de Agustín Parejo School ha dejado huellas de su paso por el tiempo, estas se corresponden con algo así como una microhistoria de la vida española del decenio, centrada en ángulos y recovecos de los que ni la mejor memoria conserva ya registro alguno. Entre los núcleos temáticos recurrentes: los efectos surrealistas a los que en ocasiones dio lugar la monomanía europeísta, la gestualidad hilarante a la que tendía el empeño en construir un discurso nacionalista andaluz, la auto-complacencia oportunista que siempre emanó de la insistencia *ad nauseam* en la calidad de vida de los españoles al margen de las políticas estatales, o el vertiginoso olvido por parte de los políticos de la izquierda de programas económicos y resoluciones políticas que en el plazo récord de un lustro se esfumaron con las hoces, los martillos y todos los demás signos de una identidad obrera obsolescente.

Debido a que la creación del grupo tuvo lugar a comienzos del decenio (una de sus primeras producciones, de 1981, parece haber sido *Absolument mo(n)dern(i)e(r)*, una peculiar publicación artesanal que combinaba características de la poesía, del libro de artista, de la revista ilustrada y del fanzine), en un momento de desmovilización, de desaparición efectiva de los movimientos sociales tras la liquidación desde arriba del tipo de organizaciones de base local que habían surgido bajo el franquismo, los integrantes de Agustín Parejo School parecen haber orientado el proceso de la propia construcción del grupo mediante la aplicación ecléctica de una variedad de modelos cuyo rastro resulta reconocible en gran parte de su producción. El del grupo de *punk-rock* del momento mismo de su aparición, volcado en un tipo de activismo de la provocación, es sin duda el más visible y aparece reflejado en graffiti aplantillados y en piezas de *copy-art*, pero también en algunos cuadros de gran formato producidos a mediados del decenio. En ellos se hace profusa ostentación de hoces y martillos, del perfil de Lenin, de consignas frentepopulistas y de elementos gráficos evocadores tanto del arte de propaganda relacionado con 1917 como del que asociamos con 1936. El sentido de esta gestualidad se significa al incidir mordazmente en un momento en el que la clase política y la ciudadanía de la España posfranquista parecían haberse conjurado en una actitud de olvido militante en relación con el conflicto de culturas de clase en el que consistió la Guerra Civil española. El estilo característicamente sucio de grabación y de montaje que preside los cinco vídeos producidos



Agustín Parejo School, *Vota Moreno*, cartel de la acción *Caucus*, Fuengirola (Málaga), 1986.

por Agustín Parejo School (“Málaga Euskadi Da”, “Picasso par Picabia”, “Poezia”, “Pollock!”, “La palabra mata la cosa”) sugiere asimismo aspectos de esta identificación punk, como lo hace la música de UHP (la Peña Wagneriana practicaba sonidos más dulcificados, comparativamente más cercanos a un tipo de pop).

Sin embargo, la elaboración cultural que resulta perceptible incluso en la descripción más somera de estas producciones sugiere actitudes vinculadas al vacío social en el que tenían lugar y a una especie de alegorización literal de la incomunicación en las sociedades plenamente espectacularizadas, un tipo de registro o de conciencia de que era en esto en lo que la sociedad española se iba transformando a mediados de los años ochenta. Los títulos de algunos de los vídeos mencionados (“Poezia”, “Pollock!”, “La palabra mata la cosa”) fueron también pintadas efectuadas en las calles malagueñas y, en su conjunto (“Namibia libera subito”, “Die Kunst ist Tot!”), el translingüismo desfamiliarizador y esperantista que practicaba Agustín Parejo School en sus estilos de calle parecía concebido para dejar al viandante indeciso entre una creatividad lectora extrema, la más absoluta perplejidad y la paranoia.

Como en el caso de las pintadas mencionadas, los proyectos de Agustín Parejo School adoptaron a

menudo una multiplicidad de formas en medios y soportes diversos. Al vídeo "Málaga Euskadi Da," por ejemplo, correspondieron, con el mismo título, una de las publicaciones artesanales características del grupo y una cinta de UHP interpretada en euskera, así como carteles con los que, más que promocionar esta producción, debieron causar cierta alarma entre los industriales que en sus refugios malagueños eludían el impuesto de ETA.

La predilección de Agustín Parejo School por la ideografía de la hoz y el martillo generó tanto tipos de diseño sugerentes de la vanguardia cubofuturista como el cuadro de gran formato *Du coté de l'URSS*, una fantástica proyección de dieciséis banderas imaginarias que muy bien podrían haberse correspondido con otras tantas repúblicas soviéticas no menos imaginarias, banderas en las que el motivo comunista era tratado de modo chocantemente decorativo.

En *Caucus*, una de las performances más memorables de Agustín Parejo School, realizada en 1986 en Fuengirola, el grupo presentaba (ofreciéndosela a cualquier partido interesado) una campaña electoral vaciada de toda referencia a identidad política alguna, lo que la hacía "válida para cualquier partido en cualquier circunstancia". Mientras sus votantes repartían propaganda electoral igualmente neutra o polivalente y voceaban "Vota Moreno, vota con garbo" desde automóviles recubiertos con carteles y pegatinas, Moreno, el candidato, pronunciaba una perfecta parodia del discurso político espectacular, cauto en la enunciación de sus promesas, lisonjero, seductor, y tan lábil en sus redundancias y banalidades como falaz en sus silencios.

Hacia el final de su momento de mayor actividad, durante el verano de 1992 y coincidiendo con la polémica Expo, Agustín Parejo School llevó a cabo en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla lo que probablemente haya constituido su acto de *ocupación* más público y conocido. El proyecto se titulaba *Agustín Parejo School presenta a Lenin Cumbe*, y consistía en quince televisores pintados en colores vivos por el pintor aficionado ecuatoriano Lenin Cumbe. El conjunto dramatizaba la imposibilidad de una relación compensada entre países del norte y del sur mediante las decorativas escenas que aparecían representadas en las pantallas de los televisores y la narración de las circunstancias personales vividas por Agustín Parejo School en su relación con su amigo ecuatoriano. Debido tanto a la obsesión general durante aquel año por el progreso de las obras en los pabellones como a la muy especial sutileza que en esta ocasión adoptaron las ironías de Agustín Parejo School respecto al descubrimiento, el conjunto permaneció expuesto durante todo el tiempo que duró la Expo de la Cartuja.

En su recorrido por los ochenta y hasta su paulatino esfumado en los noventa, Agustín Parejo School constituyó una importante contribución a una

cultura de resistencia a la normalización española en los términos del modelo económico liberal. Su actividad, consistente en una práctica artística extraordinariamente versátil e imaginativa en su reinterpretación de géneros, medios y estilos (poesía visual, arte de acción, la práctica entre medios) desarrollados por la secesión artística de los decenios anteriores, representa tanto una prolongación del impulso utópico que caracterizó a la cultura juvenil de dichos decenios en un momento de desmovilización general de la sociedad española, como el preludio de la reactivación del activismo artístico que ha tenido lugar en España desde mediados de los noventa. Sus integrantes ilustraron, una vez más, la realidad de la utopía clásica de una creación abierta y no separada, y la vivieron desentendidos de las labores de registro y de autopromoción sin los que el arte del talento ha resultado en todo tiempo inconcebible.

Preiswert Arbeitskollegen

Si el modo en que Agustín Parejo School apareció y desapareció evoca las cualidades espontáneas de la vida orgánica, las fechas (1990-1999) entre las que transcurre la actividad de Preiswert Arbeitskollegen sugieren la racionalidad de una planificación completamente deliberada. Cuando en su número 46 (1993) la revista madrileña *El Europeo* presentó como editorial un lapidario montaje de Preiswert titulado "Nuestra Señora de Sarajevo," publicó asimismo una "Nota biográfica" en la que el grupo se describía a sí mismo en los siguientes términos:

Preiswert Arbeitskollegen (Sociedad de Trabajo no Alienado) es un movimiento de masas nacido en Madrid en 1990 con el propósito de recuperar el control de los canales de comunicación que constituyen el verdadero ecosistema contemporáneo. Tal es el objetivo que Preiswert se ha propuesto para el año 2000. Precisamente porque el horizonte es la recuperación de todo el sistema comunicativo, lo que se propugna desde Preiswert son fórmulas mínimas, fáciles, baratas, de intervención que posibiliten el contagio masivo a toda la sociedad de una actividad de reapropiación de los canales y de los lenguajes. La imagen fotocopiada, el texto aplanillado, la sutil distorsión de la valla publicitaria, la recalificación, en fin, de cualquier canal de comunicación, género artístico u objeto de uso o de consumo, constituye, pues, el ámbito de la actividad Preiswert.

A pesar de su brevedad, la nota expresa con claridad notable tanto el posicionamiento de Preiswert en el contexto del último decenio del siglo xx como sus objetivos y aspiraciones. Como sugiere "el propósito de *recuperar* el control de los canales de comunicación," Preiswert entendía que a lo largo del siglo xx el

conjunto de la cultura, de la vida pública de la sociedad, le había sido arrebatado a esta por unos medios de comunicación unidireccionales y monopolizados privada o corporativamente, lo que había creado un nuevo mundo de esclavos en el que el ciudadano no era considerado sino en calidad de receptor o consumidor pasivo. El ámbito de producción y de circulación del arte del talento no era externo a este sistema monopolista y pasivizador, sino que, por el contrario, constituía una de sus mejores ejemplificaciones. Dado que el único ámbito de la vida que resultaba todavía relativamente externo al sistema constituido por el conjunto de estos medios era la interrelación de los sujetos en su intercambio cotidiano, esta interrelación se convertía en el espacio al que habían quedado reducidas tanto la posibilidad de un arte potencialmente emancipador como el deber ciudadano de sacudirse el yugo o de defender al menos lo que restaba de una sociabilidad directa y espontánea, residual con respecto al conjunto del sistema.

El problema específico que orientó la actividad de Preiswert a lo largo del decenio era la desigualdad abrumadora de las fuerzas: ¿cómo podía la hormiga en la que se había convertido el sujeto de este sis-

tema hacer frente a los enormes conglomerados que detentaban todo el poder de decisión en materia financiera y económica, laboral y educativa, política, comunicativa, cultural y artística? Su propuesta, autogestionaria y activista, pero también característica-mente posibilista, se centraba, por una parte, en la aplicación de conceptos tradicionales aparecidos en las luchas sociales del siglo XIX, como el de sabotaje, a una redefinición del arte adaptada a la nueva situación, en la que se movilizaban conceptos centrales de la historia artística del siglo, como el de *collage*; por otra, Preiswert proponía, como instrumento estratégico imprescindible, un optimismo delirante, que ilustran tanto su habitual referencia al grupo como "movimiento de masas" como el objetivo reiterado en sus comunicados de reocupar "todo el sistema comunicativo" en diez años. La clave de la actividad propuesta estaba en una "teoría del contagio" mediante la que la utopía Preiswert se identificaba con la perspectiva de una sociedad entera volcada en la ejecución de pequeños actos subrepticios de ocupación y de apropiación, de reciclaje y reutilización, de cortocircuito y de reorientación imaginativa de las energías.

HA LLEGADO LA HORA DEL



SAQUEO

El Corte Inglés

TE REGALA

Todo lo que te puedas llevar
puesto

EL DOMINGO 17
DE OCTUBRE
DE 13 A 15 HORAS

El Corte Inglés

ESPECIALISTAS EN TI.

Preiswert Arbeitskollegen, folleto de la acción *Llegó la hora del saqueo*, Madrid, 15 de octubre de 1995.

Esta peculiar conceptualización del arte se alejaba tanto del tono épico que caracterizaba a la actividad del artista en la concepción del talento como de las limitaciones que implicaba la supuesta autonomía del arte, que reducían al artista al estudio y a la galería, y al no artista al papel de espectador. Todo el mundo artista, por lo tanto, y el arte, identificado con un talante expansivo, sociable y creativo y no con los resultados fetichizados de la actividad artística, se expandía a todos los ámbitos de la vida, a todos los medios y canales en cuyos intersticios se refugiaba una sociabilidad de resistencia.

A pesar del maximalismo milenarista expreso irónicamente en sus objetivos para el año 2000, el tipo de producción más característica que ejecutó Preiswert consistía en intervenciones "mínimas, fáciles, baratas" (de ahí el nombre del grupo: barato, rebajado), de acuerdo con el propósito didáctico de hacer visible la facilidad con la que cualquiera podía interferir en la circulación de un medio o canal y con la versión Preiswert de la teoría del contagio: no se proponía una actividad que implicase grandes sacrificios o inversiones, sino todo lo contrario, actos discretos, posibilistas, el mínimo de acción capaz de hacer visible un movimiento de resistencia que se trataba de extender, de generalizar tal vez al conjunto de la sociedad.

En principio, la gama de actividades que desarrolló Preiswert ilustra una versatilidad semejante a la de Agustín Parejo School durante el decenio anterior. Preiswert protagonizó ocupaciones de espacios urbanos, como la del andén de la estación del metro madrileño de Atocha en diciembre de 1991, cuando inauguró la Galería Nómada Preiswert, en la que se lanzaba un concepto revolucionario de mecenazgo. Otra ocupación notable, más bien un tipo de performance, fue la operación *Llegó la hora del saqueo*, ejecutada en octubre de 1995, en la que durante cuarenta y cinco minutos miembros de Preiswert y cerca de medio centenar de viandantes, reclutados en el trayecto entre la estación de metro de Sol y el edificio principal de El Corte Inglés de la calle Preciados, irrumpieron desordenadamente en el almacén y se llevaron "puesto", como proponía la supuesta invitación del departamento de promoción de la empresa, cuanto pudieron.

En verano de 1997, y, de nuevo, en 1998 y en 1999, el grupo organizó *Campañas de erección monumental* en las que, frente a la incontinencia manifiesta del alcalde Álvarez del Manzano en materia estatuaría, proponían la erección espontánea de monumentos por parte de los ciudadanos a sus familiares y amigos.

En el extremo opuesto del espectro de actividades que desarrolló el grupo, Preiswert llegó en una ocasión a producir un cuadro al óleo ejecutado colectivamente para la exposición de arte colectivo organizada en febrero-marzo de 1996 por el grupo El Perro, en los antiguos talleres de RENFE en Atocha. El cuadro se titu-



Preiswert Arbeitskollegen, pintada, 1993-1994.

laba *Naturaleza muerta*, y la base de la pieza constituía en sí una apropiación en tanto que tomaba la escalofriante fotografía aparecida en la prensa nacional de los restos de Lasa y Zabala exhumados años después de su asesinato. La traducción a óleo de esta imagen se bifurcaba de la siguiente manera: la zona inferior sugería un tratamiento realista en blanco y negro que incorporaba la trama de puntos empleada habitualmente por los periódicos en la reproducción de fotografías y proveía asimismo el pie correspondiente a la foto: "Restos de Lasa y Zabala secuestrados y asesinados por los GAL en 1993 y aparecidos en Busot (Alicante)". La zona superior, sin embargo, empleaba algo parecido a la técnica efectista de los maestros barrocos españoles, lo que proporcionaba a las confusas formas óseas representadas un aura de pintura religiosa del siglo XVII y evocaba, de hecho, la noción de la *vanitas*. Sobre el fondo oscuro, cerca del lado superior del cuadro, aparecía una cartela en la que se podía leer: "El que se traga un hueso, confianza tiene en su pescuezo", aludiendo a la seguridad del Estado en relación con su control de los medios de comunicación. La pieza, del clásico tamaño de 200 x 150 cm, era, pues, un cuadro al óleo atado técnica y temáticamente a la tradición pictórica española, sin dejar de consistir en un típico producto Preiswert en varias direcciones. Por



Preiswert Arbeitskollegen, pintada, 1993-1994.

una parte se trataba de un objeto inquietante, desagradable, repulsivo y contradictorio en cuanto que objeto (un cuadro técnico y conceptualmente bien resuelto, pero que no cabía imaginar a nadie colgando en su comedor). Por otra, constituía un objeto semióticamente híbrido, un texto-imagen en el que el cruce de lenguajes era de lo que dependía cualquier efecto que llegara a producir. Finalmente, cualesquiera que fueran los énfasis que hiciera en su lectura un espectador, toda interpretación del cuadro había de incluir forzosamente una afirmación contundente en relación con los medios de comunicación, relativa esta vez a la colaboración entre dichos medios y el aparato represivo del Estado.

La mayor parte de los proyectos Preiswert, sin embargo, adoptaron la forma más humilde y discreta de pintadas con plantilla, pegatinas, camisetas, postales, carteles, calendarios, y otros productos gráficos, o "ideográficos", como se los describía en la propia presentación que realizó el grupo de materiales de este tipo en 1993 en la sala El Cruce. Tal vez el mejor ejemplo de este tipo de intervención mínima haya sido en 1991, al hacerse público el hecho de que los bombarderos estadounidenses empleados en la primera guerra de Irak repostaban y eran reparados en la base sevillana de Morón, la emisión de pegatinas del

tamaño exacto de una moneda de cien pesetas, impresas con la inscripción "ESTADO UNIDENSE" sobre la bandera rojigualda. Preiswert puso en circulación ciento cincuenta mil pegatinas adheridas a otras tantas monedas, en un alarde conceptual de ocupación del dinero, emblema de la circulación misma.

La más visible actividad de Preiswert parece haber sido, sin embargo, la ejecución de pintadas con plantilla en el centro de Madrid. Muchas de estas plantillas registraban desde una distancia sarcástica momentos específicos de la vida política española, sobre los que emitían un comentario necesariamente lacónico. Así, la respuesta del grupo a la aprobación de la llamada Ley Corcuera (también apodada "Ley de la patada en la puerta", puesto que limitaba el derecho de *habeas corpus*) consistió en una plantilla en la que entre la representación estilizada de dos cuerdas de presos caminando en sentidos opuestos se podía leer "CORCUERDA", un recordatorio que *concordaba* con los usos represivos de tiempos franquistas. En una línea parecida, la fuga del Director General de la Guardia Civil, Luis Roldán, con cientos de millones de pesetas apropiados del dinero público, produjo dos pintadas Preiswert: "Plan Roldán de Pensiones", y "Hacienda somos tontos"; *detournement* esta última del lema de la propaganda fiscal "Hacienda somos

todos" Los juicios que tuvieron lugar en relación con los procedimientos de guerra sucia empleados por el gobierno socialista contra ETA fueron, por otra parte, la ocasión de una de las plantillas más conceptuosas de Preiswert ("El silencio de Amedo está sobrevalorado"), puesto que en este caso el *detournement* reactivaba un comentario de Joseph Beuys en relación con la obra de Duchamp. La misma situación de creciente sospecha en torno a la implicación del Ministerio del Interior en la guerra sucia generó la plantilla "Ración de Estado", en la que aparecía una pistola humeante representada sobre la inscripción. La huelga general convocada por los sindicatos en 1993 produjo asimismo dos pintadas Preiswert; en una de ellas la palabra "Huelga" aparecía con la primera letra, muda, tumbada, mientras que en la segunda dos manos rompían una pala sobre la expresión "Huelga decirlo". En otra plantilla, pintada en los meses anteriores a las elecciones de 1993, podía leerse: "6 de junio, sorteo extraordinario" bajo el emblema de la Lotería Nacional. A la celebración en Madrid en 1994 de la reunión anual del Banco Mundial, Preiswert respondió con otras dos plantillas: en una de ellas se leía "50 años bastan" junto a unos tiburones que trazaban círculos en el agua; en la otra: "FMI: lo barato sale caro".

En otros casos las pintadas tuvieron un sentido menos inmediatamente referido a los acontecimientos políticos, como en "La ciencia, infusa", inscrito bajo una taza humeante; o en el de "Amor platónico",

en la que la tipografía se presentaba en platónica disposición. "Estamos haciendo tiempo" fue tal vez la plantilla más insistentemente reproducida por el grupo, que recalca de este modo tanto su dedicación a un "trabajo no alienado" como la identificación del arte con procesos, con el tiempo más que con la producción de objetos en el espacio.

El 31 de diciembre de 1999, como había anunciado desde el comienzo, Preiswert se autodisolvió silenciosamente. Su periodo de actividad se instantaneizaba así como el tiempo en las fotografías, se aplanaba en un concepto, en una propuesta artística fugada, en una fantasía o quimera. Diez años en el recorrido de un número indeterminado de personas por el tiempo, un momento prolongado en el que la vida se inclinó hacia algo que la trascendía haciéndola mejor. Las formas que produjo pueden haber sido artísticas en mayor o en menor medida; los contenidos lo fueron sin duda alguna.



Preiswert Arbeitskollegen, felicitación navideña, s/f.

FEFA VILA: LSD

Extractos de las entrevistas realizadas por Gracia Trujillo y Marcelo Expósito

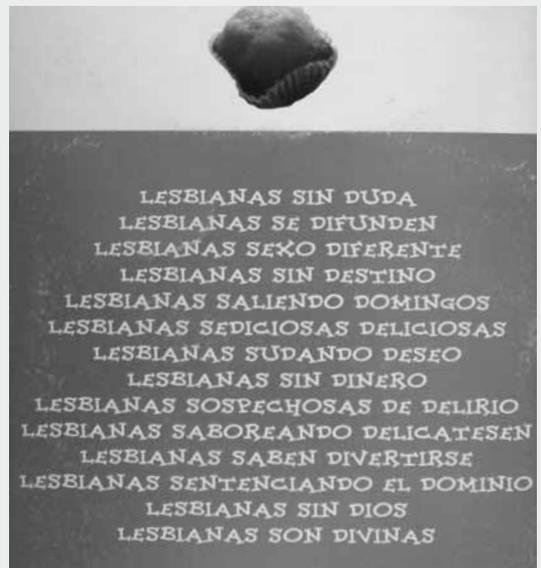
Madrid y Barcelona, mayo y junio de 2004

LSD aparece como grupo en febrero de 1993, en un barrio de Madrid, Lavapiés, un contexto bastante politizado, e inicialmente con unas componentes que durante los años ochenta —no todas, pero sí algunas— habían formado parte de otros grupos: de feministas, de lesbianas, incluso también de grupos de la izquierda extraparlamentaria. Este grupo surge en 1993, a la vez que La Radical Gai, y a través de una red de amigas que vivíamos y que compartíamos intereses y vivencias comunes, y que en ese momento nos lanzamos de una manera muy poco programática al activismo. Desde luego que no teníamos inicialmente ni idea de que queríamos hacer fotografías, de que íbamos a hacer fanzines, de cómo nos íbamos a proyectar... No había nada preconcebido. Lo que sí teníamos claro era que la presentación y los discursos que circulaban a nuestro alrededor a través de los grupos y de las posiciones políticas más tradicionales nos provocaban cierto sarpullido vital. Nuestra estrategia no era cargarse la política tradicional, ni por supuesto a esos grupos; no se trataba de eso —aunque inicialmente se nos vio así— sino de incidir con nuestro trabajo en un espacio amplio, y sobre todo en nuestras propias vidas, y ver qué pasaba, como una necesidad política; necesitábamos que pasasen otras cosas para poder seguir viviendo aquí, para poder representarnos, para poder escribir o incluso para crear redes de afecto mucho más amplias. Contestábamos a los grupos, pero nuestra idea era sobre todo dirigirnos a todo aquello que nos parecía normativo, impositivo, opresor, sin pensar que íbamos a tener efectos inmediatos tanto en la unión de gente, en nuestro grupo, como en un “efecto revolucionario” a medio o corto plazo; queríamos contarnos a nosotras mismas e intervenir en el espacio y en la política desde posiciones muy locales. Y de ahí surgió el grupo LSD, que tenía muchos nombres: “lesbianas sin duda”, “lesbianas se difunden”, “lesbianas sexo diferente”, “lesbianas sin destino”, “lesbianas sospechosas de delirio”, “lesbianas sin dios”, “lesbianas son divinas”, etc. Había, por una parte, un discurso identitario y de la afirmación, y por otra un discurso de desplazamiento de las propias identidades y de las propias estrategias políticas. Interrelacionábamos los discursos de la identidad con una serie de discursos como el anticapitalismo, el discurso contra el ejército, contra la militarización, contra la guerra, etc.

(...) Pasaron por el grupo artistas más o menos famosas hoy en día, como Helena Cabello y Ana Car-



LSD, fanzine *Non grata*, 1997.



LSD, fanzine *Non grata*, 1997.

celer, que estuvieron un año en el grupo. También la artista canaria Carmela García tiene unas fotos en uno de los fanzines. En cualquier caso en el grupo entró y salió gente de diferentes campos y países, establecimos alianzas en Francia, con grupos como Act Up, y con Mafucage, un grupo de música que actuó en varias fiestas que organizamos. También tuvimos contactos con el mundo anglosajón, con las Lesbianas Avengers, WAC y las Queer Nation, con la escritora Sarah Shulman y con la artista Nicole Eisenman, y en general las influencias de este trasiego fueron tanto teóricas como en la iconografía de la revistas. De hecho, en nuestra revista *Bolozine* de 1993 se ve claramente esta influencia anglosajona y el impacto que nos causó Barbara Kruger, a la que conocimos durante

viajes a Nueva York y que también fue muy utilizada en Act Up. Usamos imágenes de una artista comprometida políticamente, que interpelaba el espacio público de una manera contundente con sus trabajos, y nos apropiamos también de su iconografía, tanto en La Radical como en LSD.

(...) El primer fanzine *Non Grata* lo hicimos manualmente, cortando y pegando, en 1994; el siguiente se hizo en el 1995, el tercero en 1996-1997, y al año siguiente salió el último que hicimos. En el 1997-1998 participamos en un proyecto para el Koldo Michelena (para la exposición *Transgénic@s*) con el vídeo que realizaron Virginia Vilaplana y Liliana Couso que se titula *Retroalimentación*.

Creo que el fanzine de 1995 fue el que más éxito tuvo de LSD: el más oscuro, el más vampiro... Básicamente, creo que fue por el impacto que en ese momento tuvo la exposición de la serie fotográfica *Es-Cultura Lesbiana*. Las fotos recorrieron la geografía española y fueron fuente de polémicas, dentro del propio barrio y dentro de la propia ciudad. El fanzine fue visto como algo superpotente, pero también como algo muy pornográfico a la vez. Y al mismo tiempo lo utilizábamos para establecer discursos sobre temas como de qué subcultura estamos hablando, de qué cuerpos estamos hablando, de qué vidas, y sobre las intervenciones que pueden hacer esas culturas en los marcos en que operan. Es una cultura evidentemente "corporada" porque eran nuestros cuerpos los que queríamos marcar de forma diferente, para que se hicieran visibles y, en la medida en que se hiciesen visibles, pudiesen nombrar y alterar realidades directamente. Utilizamos esta exposición en esa dirección, como una forma más de nombrar, de dirigirte en primera persona a un contexto determinado. Por entonces entrevistamos también a Sarah Shulman; a la directora y protagonistas de *Go Fish*, etc., teníamos muchos contactos e intercambiábamos mucha información e ideas con mucha gente en muchos lugares del mundo, y los fanzines se distribuían por muchos países de Europa, América Latina y Estados Unidos. Durante los primeros años hubo una difusión increíble, fueron los años de más producción, de más activismo y también de más idas y venidas entre países, entre textos, entre grupos, tanto dentro de Lavapiés como dentro del Estado español, y también fuera. Fue este también el momento en el que empezó a conocerse el grupo Erreakzioa-Reacción dentro de España, con el que colaboraríamos más tarde, y realmente fue cuando desde Barcelona y desde todos lados comenzaron a preguntarse: "¿Quiénes son estas de LSD, de dónde salen?"

(...) Hicimos una segunda exposición de fotografías, que se llamaba *Menstruosidades*. Nuestra idea era no tener siempre que piratear representaciones o imágenes y discursos del extranjero; insistíamos

en producirnos y en producir a través de nuestro contexto, aunque muchas veces no teníamos tiempo, porque era difícil ser al tiempo artistas, maquetadoras, escritoras, distribuidoras, cocineras, grapadoras... Realmente lo hacíamos todo, y no teníamos tiempo material para hacer tantas cosas diferentes al día, así que bueno, pirateábamos cosas de fuera, siguiendo esa idea de tránsitos y de tráfico un poco ilegal que nos traíamos. La idea de empezar las exposiciones no respondía a una intención de ser artistas; el arte nos quedaba bastante lejos, incluso si utilizábamos artistas era porque las veíamos profundamente políticas en sus representaciones. Las imágenes, nuestras propias imágenes, las que creamos, al igual que los fanzines, respondían a ese deseo de no dejar que los otros nos representasen, de empezar a representarnos nosotras mismas, de intentar contextualizar lo que sabíamos que pasaba en otros lugares con nuestras propias experiencias, deseos y realidades, aquí y ahora. De ahí surgieron las exposiciones *Es-Cultura lesbiana* y *Menstruosidades*; esta última pretendía también utilizar siempre el cuerpo como un cuerpo problemático, pero también a través del mito.

(...) Pues estas son algunas de las fotos que circularon por bares, por colectivos... Se fueron hasta París, pasaron por Estados Unidos y volvieron a Lavapiés; un desastre de deterioro de imagen continuado, pero circularon bastante. Se hicieron en la casa donde vivíamos.

En la primera revista, *Non grata*, explicamos que LSD es un proyecto sin ideario inicial; no surge, sino que aparece; no hay premeditación ni reflexión larga en el tiempo, sino que un buen día, hablando con amigas lesbianas de Lavapiés, decidimos hacer algo para poder ser lo que queríamos ser y decir lo que queríamos decir, porque queríamos que nuestro espacio público se hiciera extensible, o que nosotras mismas nos hiciéramos extensibles a partir del propio espacio que ocupábamos; queríamos dejar huella en el espacio en el cual estábamos creciendo y en el cual interactuábamos. LSD surgió con una energía bastante espontánea. Había gente que venía de Canadá, de Francia... Yo acaba de regresar de Holanda; todas teníamos un bagaje sobre lo que estaba ocurriendo en otros países, sobre cómo se estaban articulando los movimientos y qué estaba pasando, además de tener una serie de lecturas y rastreos que te llevan a moverte. Porque no solo basta con esa energía espontánea, sino que ha de haber detrás una reflexión intelectual y teórica; se necesitan ambas cosas para que ese movimiento no sea una repetición de lo que ya estaba sucediendo, para que sea algo nuevo. En LSD se daban ambas cosas, aunque surgiera de un modo



LSD, *Es-Cultura Lesbiana*, 1994.

no premeditado en el sentido de crear idearios estratégicos o buscar acciones concretas de respuesta que problematizara el movimiento feminista vigente en ese momento, en el que no nos sentimos reflejadas ni representadas, aunque visto con el tiempo me pueda sentir heredera de lo que ha sucedido en este país, y de lo que ciertas mujeres lograron al posibilitar contextos más idóneos para nuestra generación. Es decir: sin ellas LSD no hubiera sido posible, ni yo podría haber estudiado fuera, ni me hubiese cruzado con otras cosas. LSD surgió de ese modo, en un contexto afectivo muy intenso y muy dinámico que operaba en el barrio de Lavapiés con todas sus reflexiones críticas y teóricas, y surgió también en relación con una serie de gente que ya estaba formando La Radical Gai. Casualmente muchas de esas personas habíamos sido compañeros de facultad, de la facultad de Sociología, y habíamos participado en movidas estudiantiles de los ochenta. Dos o tres años después volvíamos a encontrarnos y entonces nos enteramos de que éramos maricones y bolleras, y eso en el contexto del barrio de Lavapiés; no era casual que nos encontráramos, que estuviéramos viviendo todos y todas allí. Lavapiés empezaba a nutrirse de gente del extranjero, allí estaban llegando alemanes, canadienses, gente transexual, bollera y marica que empezaba a cruzarse, y todo eso con las primeras

necesidades de hacer tesis lesbianas, estudios *queer*, otras lecturas feministas que se saliesen de las dicotomías, del posmodernismo-modernismo, del binomio igualdad-diferencia, cosas que a mí, y a otros, me resultaban limitadoras. Así surgió LSD.

(...) No poníamos mucha energía en definirnos; pasó mucha gente por LSD, y se quedó la gente que quería quedarse o que podía quedarse. Lo nuestro era, por una parte, una ruptura con una tradición, no con el legado de esa tradición, sino con lo que esa tradición significaba en nuestras vidas en ese momento. Buscábamos otros espacios y otras posibilidades de nombrar y de representarse, pero no teníamos una necesidad imperiosa de nombrarnos o definirnos. En este sentido fuimos el primer grupo *queer* del Estado español, conjuntamente con La Radical Gai. Por una parte éramos hiperidentitarias, éramos lesbianas sin duda, y bolleras, pero por otra parte jugábamos a la descentralización de la identidad, de ahí nuestra frase "Defínete y cambia"; es decir, no somos siempre las mismas, no nos vamos a definir siempre igual, no somos un grupo estable con un ideario estable, con una estrategia definida cuya meta fuese la liberación o toma de la Moncloa, o la toma del poder en el sentido clásico de hacer política, sino que era una descentralización y una contestación a una identidad fija, incluso a la identidad lesbiana tal

como estaba formulada, y con la cual nos sentíamos encorsetadas. Esa no era nuestra vivencia, ni nuestra motivación política, sino el estar de algún modo en continua contestación en un contexto, en un barrio donde se atravesaban muchas cosas. No es ingenuo que nuestras alianzas fueran con La Radical Gai, con quienes compartíamos, aparte del espacio físico, un espacio político y una reflexión teórica común; nuestras luchas por la pandemia del sida no eran únicamente porque quisiéramos ayudar a nuestros amigos gays, sino porque a través de eso no solo estábamos contestando unos discursos oficiales y normativos, terriblemente homófonos, sobre las prácticas sexuales, sino que estábamos reinventando y reformulando nuestras prácticas sexuales y nuestros cuerpos desde otros ángulos menos clásicos, desde otras perspectivas menos encorsetadas.

(...) En diciembre de 1994 hicimos el primer taller de sexo seguro en las Jornadas Feministas Estatales celebradas en Madrid, evidentemente con un silencio oficial brutal por parte de las organizadoras históricas. A pesar de eso el taller se llenó; había unas trescientas mujeres, todas de otra generación, entre los dieciocho y los treinta años, no más. Fue una reflexión colectiva consistente en hablar de prácticas

sexuales como prácticas que informan nuestra vida personal, pero que también informan las posibilidades de vida y muerte, y de negociación continuada de nuestra representación como sujetos sexuales, pero como sujetos sexuales políticos, y no como sujetos sexuales privados.

El 1 de diciembre, durante esos años, no había absolutamente nadie en este país que se manifestara ni que hiciera nada, aparte de La Radical Gai y LSD en la puerta del Sol, haciendo activismo en el Ministerio de Sanidad. Tuvimos movidas porque nos censuraron ciertos artículos, fue un momento de negociación de nuestra supervivencia como sujetos desearantes y también como sujetos físicos. En aquella época, de repente, en La Radical Gai muchos descubrieron su seropositividad; y también lo era el noventa por ciento de nuestros amigos y de mucha gente que conocíamos alrededor.

(...) Evidentemente, el activismo *queer* no es arte en el sentido clásico del término, y no solo es representación; hay muchísimas más cosas, aunque sí hay una necesidad de puesta en escena, de crear un mundo simbólico propio y ejercitar reiteradamente una representación corporal "anormal", se vertebraba un discurso más, que opera dentro de otros muchos



La Radical Gai, "Cuerpos insumisos atados al placer". Madrid, 28 de junio de 1994.

discursos, o mejor dicho entre sus entresijos; es decir, un lenguaje visual a través de las representaciones propias que está contestando a un lenguaje llamado, si quieres, "artístico". En LSD, y también en La Radical Gai, la iconografía y la autorrepresentación tan fuerte que llevamos a cabo tenían mucho que ver con una contestación hacia una representación de qué es el gay y qué es la lesbiana, y cómo queda representada en espacios múltiples, y también en el espacio artístico. Otra cosa es cómo utiliza esos lenguajes el marco institucional que delimita el arte, o cómo puedes negociar tú esas representaciones tuyas, en un espacio que realmente está fuertemente normativizado y contextualizado, de forma propia y de forma interesada. En LSD no hicimos esta reflexión en su momento; sí hubo reflexión sobre cómo representarnos y cómo utilizar un lenguaje llamado "artístico", o unas técnicas que utiliza el arte para hablar y para nombrar, y cómo utilizarlas a nuestro favor; cómo crear un lenguaje no solo a través de las acciones políticas, no solo contestando a los discursos políticos en el sentido clásico, sino también a través del arte, porque para nosotras el arte también era político, y en este sentido estaba contestando, interfiriendo y abriendo una brecha en un marco y

en un lenguaje determinado, que es el lenguaje del arte, de la representación artística, a través de las fotografías, del vídeo, etc.

Nosotros lo veíamos como acciones y como productos de nuestra propia reflexión y de nuestro propio deseo de limitar o de expandir y de representarnos a nosotras mismas, es decir, hartas de que los otros nos utilizasen y nos representasen, mejor hacerlo nosotras sobre nosotras mismas. La parte negativa que no tuvimos en cuenta es cómo realmente discutes tú con esas instituciones; ahí hay un peligro que realmente corta y paraliza, o puede paralizar, la propia dinámica activista; en nuestro caso, inicialmente no, pero en los últimos coletazos de LSD este tema produjo ciertas tensiones entre las componentes del grupo, por la imposibilidad de negociar con los propios espacios, porque se crea ya un campo en el que uno se pregunta: "¿eres artista, o no eres y además no quieres serlo?"; "¿quién es la artista?"; "¿cómo nos representamos?"; o "¿quién decide y para qué, y cómo se decide, que estés por ejemplo en Arteleku o en el Koldo Michelena?" En aquel momento hubo más decisiones individuales, o al menos, por mi parte, de formas de negociación individuales, pero ello imposibilitó una articulación más grupal, más



Activistas de La Radical Gai y LSD en una manifestación en favor de la insumisión, Madrid, 1993.

activista de la negociación a través de la representación en espacios institucionales artísticos.

(...) No pensábamos en un público; nosotras éramos nuestro propio público, en el sentido de vertebrar esa necesidad urgente de responder a nuestras propias respuestas y a nuestras propias demandas. Lo que ocurre es que cuando te estás haciendo preguntas a ti misma públicamente estás, al tiempo, interpellando a los otros; no te las haces en tu casa, las llevas a la calle para negociarlas en un contexto público. Esos otros a quienes interpelábamos eran el movimiento feminista, el movimiento de lesbianas en general, las instituciones, y evidentemente crear coaliciones puntuales con gente con la que teníamos afinidad, como el movimiento de insumisión, la gente de Apostasía, las propias dinámicas del barrio y otra gente del resto del Estado, que estaba trabajando en ámbitos similares, o con visiones parecidas. Conocimos, por ejemplo, a las de Erreakzioa-Reacción; conocer a Azucena Vieites o a Estíbaliz Sádaba no fue una casualidad. Era evidente que nos íbamos a encontrar porque estábamos operando sobre discursos y sobre espacios políticos más o menos cercanos; también conocimos a Carmen Navarrete y a Virginia Villaplana, más tarde a Beatriz Preciado y a una serie de personas que estaban reformulando desde espacios y posiciones diferentes aspectos políticos similares a los que nosotras nos estábamos planteando. Aún así, nuestro público eran básicamente bolleras y un amplio aspecto de gente *queer*... No sé si se podría llamar así, entendiendo *queer* sin identificarlo solo con la idea de ser lesbiana; creo que hay mucha gente que no es bollera, ni marica, ni trans y es *queer* también, y con ellos puedes crear alianzas, no solo en prácticas políticas públicas, sino en prácticas de creación y de reflexión. Eso fue lo que sucedió en los últimos años de LSD, 1998 y 2000: encontramos a gente que estaba trabajando en esa dirección también en otros países... Todas eran bolleras que utilizaban la creación como lenguaje contracultural, contestatario o incisivo en el sentido de meter el dedo en determinados circuitos. Como reflexión crítica, también puedo decir que no siempre que estás metiendo el dedo quiere decir que lo estás haciendo, a veces te comen el dedo y eso es algo que tienes que tener en cuenta.

(...) Creo que ninguna vía, a priori, es mala ni buena; lo difícil es saber reinventar y acertar con las vías y no agotarte por el camino, porque es cierto que el activismo es agotador: acudir a reuniones semanalmente, e intentar consensuar todos los temas y tener un esbozo de ideario y algún que otro objetivo que cumplir, eso nos agota a todas, y quien diga lo contrario miente.

En cuanto al tema de la rentabilidad, pienso que el uso, en un momento dado, de determinados aparatos para representarte o para hacer política responde a un contexto y a un lenguaje que te está diferenciando de otros lenguajes, y al hacerlo está señalando otras cosas de otra manera; puede ser válido en un momento dado y no serlo en otro. Hoy en día lo difícil, y lo necesario, es la reinención continua de nuestra posibilidad de ser diferentes; no solo se trata de sentir que somos diferentes, sino de la velocidad a la que nos tenemos que reinventar para no ser absorbidas por discursos y prácticas dominantes de este capitalismo posfordista, que decían algunos. Creo que eso es lo difícil, y es el gran reto.

Era absurdo que LSD se perpetuase en el tiempo. Es absurdo, hoy en día, que cualquier grupo tenga como ideario perpetuarse y establecer una alianza formal en el tiempo; en la medida que eso sucede inmediatamente desaparece el grupo o se institucionaliza, con lo cual creo que es difícilísimo y a la vez necesario crear espacios de alianzas para reformular la militancia de resistencia en estos tiempos. Si no, corremos el riesgo de caer en profesionalismos o formalismos estéticos puros y duros o, en el peor de los casos, en formalismos de índole legal, en el sentido de que nuestras vidas sean reguladas y negociadas a través de los aparatos que legislan, que ordenan o desordenan cuerpos, materias, vidas y "desvidas." Ya sabemos en qué dirección opera el orden y en qué medida te quieren ordenar: en la medida en que te parezcas a —ya que no eres— ese sujeto normativo, y en la medida en que el espacio público se parezca al espacio-hogar, es decir, al espacio donde no exista la contestación y donde todos, aparentemente, nos movamos de la misma manera. Ese es el reto.

SANTIAGO BARBER CORTÉS Y CURRO AIX GRACIA

Extractos de la entrevista realizada
por Marcelo Expósito

Junio de 2004

Santi Barber: Vamos a contar una de las primeras acciones que hicimos La Fiambrera en el ámbito de la intervención. Asumimos unos preceptos de intervención en el espacio público que nos liberaban de las ataduras de lo que era la organización de eventos alternativos, y de lo que era la exposición tal y como habitualmente se mostraba en los espacios independientes, y de la manera en que se movían los artistas alternativos. Se trataba de salir del papel al uso en este tipo de actos y pasar a tomar un papel de gestor y de producción de una idea de principio a fin. Es decir, no nos hacía falta ningún entramado cultural, ni alternativo ni institucional, para poder desarrollar una idea que nos parecía divertida e interesante. Era una propuesta que partía de asumir el espacio público como un espacio caduco, y criticaba la representación del espacio público en el arte monumental y en el arte oficialista. Era una crítica bastante fuerte al espacio público y al monumento, colocándole a este unos ligeros carteles que aludían a la cuestión del parado, haciendo referencia al parado como mal social, lo que estaba bastante en el candelero. Entonces decidimos, así, muy de guasa, hacer un censo de estatuas con sus cartelitos y demás. Ese censo, al final, acabó convirtiéndose en todo un trabajo censal, donde, con sus fotografías y otra información; se mezclaban los datos laborales con la historia de vida de esas estatuas. Haciendo una pequeña investigación mostramos qué tipo de estatuas eran, y por otro lado metíamos toda la posible coña sobre esas estatuas: en cuanto a lo que representaban, ¿qué tenían que decir a la realidad de ahora?, ¿qué tipo de personajes y qué podían significar ahora mismo esos personajes?

La fiambrera trabajamos esta acción en varias ciudades con una estructura en red: en Valencia, Madrid y Sevilla. Y la acción fue bastante graciosa. Siempre hemos considerado que se desarrolló en dos partes, una parte duró hasta que la acción ilegal dejó de serlo y otra parte fue lo que empezó a partir de ahí: la policía impidió que continuáramos haciendo el gesto porque estábamos violentando, supuestamente, las imágenes. Entonces a nosotros nos pareció divertido meternos en el juego ilegal, en el rollo judicial. Y lo que en un principio fue divertido acabó resultando una evidencia de que el espacio público no es tal propiamente, sino que el espacio público es ahora mismo también privado, y guarda grandes contradicciones, y de que realmente no era tan fácil violentar la normatividad de la representación de lo urbano. Y fue a

partir de ahí donde entró en nuestras cabezas el peso político y social que suponían estas acciones, ya que en principio eran *signo salvaje*, cosas graciosas con las que nos divertimos y nos lo pasábamos bien. Pero vimos que encerraban unas fuertes cuestiones políticas en las que merecía la pena ahondar. (...)

Curro Aix: Lo de México fue una cosa súper curiosa, muy relacionada con la cuestión que planteabas desde tu investigación, Marcelo, acerca de la influencia de una serie de coordenadas históricas internacionales sobre los trabajos de arte político. La idea de ir a México surgió cuando estábamos en Vilarreal desarrollando una campaña por la insumisión, que fue otro movimiento de los noventa que inspiró a cantidad de grupos. Algunos estábamos ahí dentro y éramos insumisos. Esa semana estuvimos en Vilarreal en unas jornadas sobre la insumisión en las que, por cierto, también se hicieron varias intervenciones de arte público. Recuerdo la plantada de la *Salita de espera* delante de la cárcel de Castellón. Era una salita de estar íntegra, con sus butacones, su alfombra, lámpara, mesita, revistas, cuadros y diplomas colgados en el muro de la prisión, etc. Nos pusimos en espera, los insumisos y la gente que hacíamos autoinculpación. En aquellos momentos se declararon insumisos Nelo Vilar y Jordi Claramonte. Fue toda una semana de acciones e intervenciones de diferente pelaje, desde las más salvajes y públicas, como esta de la *Salita de espera*, hasta unas jornadas de acción con performances, música, etc. Total, que una de esas noches que estábamos descansando alguien dijo: “¿Sabéis que van a hacer un Encuentro de Arte Popular y Revolucionario en México DF?” “Hostia, eso es lo nuestro.”

Y, de repente, empezamos a pensar cómo podíamos irnos a México. Era difícil, porque buena parte del grupo éramos unos precarios absolutos, de supervivencia básica, del rollo de tener la pasta justa para comer y pare usted de contar. Y entonces empezamos a pensar cómo podíamos irnos para allá. Y claro, ahí estaba el zapatismo, porque esto que hablamos fue en enero de 1995, y un año antes había sido el levantamiento zapatista en San Cristóbal de las Casas. ¿Cómo podía ser? ¿Por qué no hacer un trabajo documental sobre México incluyendo a los zapatistas y a diferentes movimientos sociales de allí? Lo planteamos como un proyecto, traemos material para acá y a ver qué se puede conseguir. Total, que empezamos a mover el proyecto y nos embargó durante meses documentarnos sobre México, historia, política, economía (NAFTA), movimientos sociales, etc. Pues eso, un análisis político, social y económico muy influido por las pautas de reflexión que ya había abierto el zapatismo un año antes. Y bueno, aquello fue de una efervescencia impresionante. Nos chupó mucha energía toda la burocracia, aunque no conseguimos la financiación previa para irnos a hacer



La Fiambrera, intervención *Parados*, 1997.



La Fiambrera, intervención en el barrio de Lavapiés, 1998.

el trabajo documental en la manera que lo habíamos pensado. Pero sí conseguimos pasta para pagarnos el viaje prestándonos dinero entre nosotros. Y cuatro meses después de la ocurrencia acudimos al encuentro. Allí acudimos como artistas, que en aquel momento hacíamos performances y algo de arte público. La verdad es que nos dimos más de un batacazo en este sentido, aunque hicimos algunas cositas. Pero sobre todo nos dedicamos al trabajo documental: se hizo un trabajo gráfico, otro fotográfico que culminó en una exposición de más de cincuenta fotos, se recabó bastante información y materiales de diferentes colectivos indígenas y urbanos como los “paracaidistas”, etc. En fin, todo pelaje de movimientos sociales. Luego nos fuimos a Chiapas y estuvimos con aquellos campesinos ocupas.

Santi Barber: Bueno, era gente que aprovechando el vacío de poder creado por los zapatistas echaba al cacique y ocupaba los predios. Organizaciones de campesinos. No indígenas, sino campesinos maoístas. Hicimos una gira en autobús todos los artistas y teatreros, y llegábamos a los lugares que tenían ocupados y se hacía teatro, etc. Y era muy curioso, porque generaba mucho *empowerment*. A pesar de que no era de nuestro gusto, porque era un teatro decimonónico que nos echaba para atrás en todos los sentidos, funcionaba, y a la gente le daba mucha efervescencia política.

Curro Aix: Ahí fue todo un toque en el cogote para nosotros a la hora de pensar en los contextos de intervención, porque llevabas tu rollito, las temáticas que te interesaban, pero llegabas a sitios con unos códigos y referentes totalmente distintos a los tuyos, y era un desafío a la hora de hacer aterrizar las ideas. Fue curioso, porque a medida que avanzabas en el viaje e ibas haciendo intervenciones, cada vez ibas planteando acciones mejor aterrizadas sobre los contextos que tenías a tu alrededor. En general eran propuestas de arte popular, arte de agitación, y estábamos rodeados de unos personajes increíbles. Estuvimos también con “paracaidistas” en el DF, el Frente Popular Francisco Villa, los Panchos, una organización de más de treinta y cinco mil personas agrupadas en siete mil familias. También estuvimos en Puebla con agrupaciones de gente que defendía los mercados frente a las grandes superficies comerciales. Estas grandes superficies, en complot con las autoridades locales, llegaban a practicar una sistemática violación de los derechos humanos sobre los activistas de aquellas organizaciones de mercaderes. También estuvimos con algunos zapatistas. En fin, una toma de contacto con una realidad súper fuerte, con toda una filosofía y una forma de hacer realmente subyugante. No solamente te apasionaba, sino que te ofrecía una serie de planteamientos y formas de acción que te cuestionaban todos los modelos de representación.

Cuando el levantamiento zapatista, se ocuparon las instituciones y comisarías de San Cristóbal de la Casas, pero se mantuvieron solo durante un tiempo y luego se abandonaron. Y parece que después de haber vivido esas experiencias ya nunca llegas a plantear las cosas del mismo modo. Y eso tal vez sea generacional.

Entonces resulta interesante ver el paso desde todo el movimiento de la insumisión en los años noventa en España como gran inspirador no solo de planteamientos políticos, sino también de formas de funcionamiento cada vez más dinámicas, más creativas, que van investigando. Es curioso cómo a partir de eso enlazas con el zapatismo como gran paradigma o modelo de referencia, que nuevamente te formula planteamientos interesantes y también formas de funcionamiento. Hay todo un proceso de acumulación al que asistes de forma inconsciente, porque no te das cuenta de que estás...

Santi Barber: Todo eso, en paralelo a la decadencia del arte alternativo o independiente, que en los años noventa era bastante potente. Realmente había mucha emergencia de gente joven que quería buscar espacios, o quería promover la parte cultural. En Valencia nosotros estuvimos metidos en esa emergencia, fomentando toda esa independencia y toda esa, digamos, creatividad altruista del arte. Pero llegó un momento en que vimos que eso, por sí mismo, tampoco tenía sentido; que lo que tú querías comunicar, solo lo comunicabas a la gente de tu alrededor. En realidad, lo que querías decir no era lo que querías decir. Todo eso de forma simultánea al proceso político generacional del que habla Curro, y que recoges en tu proyecto de investigación. Podemos llegar a vislumbrar cómo todas las aportaciones de lo que es tanto el mundo el mundo artístico y cultural como la manera de entender la militancia y el activismo confluyen en donde estamos ahora. (...)

Curro Aix: En relación con las intervenciones en el barrio de La Alameda en Sevilla, uno de los acontecimientos que articuló la respuesta social fue la celebración en Sevilla de la Conferencia Euromediterránea de Ciudades Sostenibles, en 1999. En esta conferencia se juntaban políticos y técnicos de ciudades del Mediterráneo para debatir sobre urbanismo bajo la grandilocuencia esperable de este tipo de eventos. Eso nos sirvió perfectamente como pretexto para aglutinar las fuerzas que estaban moviéndose en torno a este tipo de cuestiones. Se organizó un foro alternativo a esa cumbre, y en ese foro alternativo por un lado se recogió una serie de aportaciones de expertos en urbanismo, habitabilidad, sostenibilidad, en las que se ofrecieron perspectivas críticas sobre la vida en la ciudad, y por otro lado nosotros planteamos un taller de intervenciones. Un taller donde nosotros socializábamos las herramientas con las que contábamos respecto a la inter-



La Fiambrera, *Aunque estés empadronado...*, acción en el barrio de La Alameda, Sevilla, 1999.

vención artística. Tuvo lugar en el marco de ese foro alternativo. No está bien que lo digamos nosotros, pero creo que fue un revulsivo en el panorama de formas de acción y lucha.

Hubo una intervención de calentamiento previo a ese taller de intervenciones. El SI8DO es una tergiversación del criptograma que es el logotipo del ayuntamiento de Sevilla, que es NO8DO (Noma deJaDO), de tal forma que nosotros decíamos "SímadeJaDO", en alusión a las políticas del Ayuntamiento, al abandono calculado que estaban sufriendo nuestros barrios. Un abandono, además, que se ajustaba perfectamente al proyecto de especulación bajo la lógica de abandono institucional que, pasado un tiempo, justifica cualquier tipo de intervención en el barrio, y con cualquier criterio. Lo que hicimos, en este caso, fue visibilizar ese abandono señalizando las mierdas de los perros. Colocamos banderitas que indicaban "SI8DO" sobre las mierdas de perro en un territorio determinado, y fuimos reponiéndolas durante más de una semana antes del taller. Fue una acción bastante cachonda, la verdad. Eternamente contada, eso sí.

(...) Uno de los primeros trabajos que hicimos dentro del taller fue la colocación de unos paneles de "Ayuntamiento S.A." sobre política social —imaginarios, por supuesto—, patrocinados por el ayuntamiento, en los que se ironizaba sobre su política social. Eran paneles vacíos que localizamos en el barrio, y lo que hicimos simplemente fue llenarlos de un contenido bastante cachondo. En un caso, la información de política social eran tres películas: *Ben Hur*, *Robin de los Bosques* y *Casablanca*. Y en otro caso el contenido eran remiendos de pantalón. Parches, vamos; y era curiosa la calle Amargura con su panel de política social lleno de parches.

Al taller asistieron estudiantes de Arquitectura, de Bellas Artes, gente del barrio, activistas, etc., un grupo bastante heterogéneo de gente. Dentro de ese taller, donde se formularon ciertas nociones teóricas sobre el trabajo colaborativo y de intervención en el medio; la gente fue aportando propuestas y líneas de trabajo que fuimos seleccionando según la conveniencia y los medios con que contábamos. Una de las propuestas fueron estos adhesivos con el logotipo de los contenedores de basura de la ciu-



La Fiambrera, SI8DO, acción en el barrio de La Alameda, Sevilla, 1999.

dad, en los que se cambiaba la hojita verde por la hoja de marihuana, que era un poco más reivindicativa. Ese adhesivo se pegó sobre bastantes contenedores (...)

Santi Barber: Para acabar el taller “Intervenir la Ciudad”, y como colofón del Foro Alternativo, se pensó desde ambos ámbitos —más alguna gente que estaba fuera de ellos, que pertenecía a la casa ocupa— en realizar un acto fuerte de reivindicación durante la clausura de la cumbre. Se falsificaron las invitaciones para entrar a esta clausura, y se planteó un boicot. Una de las acciones del boicot fue *El Arbitraje*, en el que se iba a expulsar al político de turno cuando interviniese.

Curro Aix: Se produjo y se distribuyó entre nuestros infiltrados un pequeño kit compuesto por silbato y las correspondientes cartulinas. Se trataba de expulsar a los principales responsables y anfitriones del evento oficial durante su intervención a través de una serie de intervenciones paulatinas, que se orquestaron de forma que fuera imposible atajar la interrupción sin que a los pocos minutos saltara otro árbitro diferente expulsando al político de turno.

(...) Primero se le sacaba la tarjeta amarilla por negligente, y cuando llegaban las fuerzas del orden a desalojar al árbitro, se le sacaba la tarjeta roja y se le expulsaba definitivamente.

Santi Barber: Cuando esa persona era desalojada el político proseguía su discurso, pero en ese momento aparecía otro infiltrado. En un caso tenemos al poeta Hilario Álvarez, entonces del Lobby Feroz, que vino desde Madrid al taller, y que junto con José Manuel Valdivia, de Sevilla, realizó un *Poema insostenible* bastante bonito, al estilo dadá, y ambos lo recitaron por toda la sala. Era un *Poema insostenible* a dos.

Hubo gente que ante la injusticia de esta cumbre fue pegando adhesivos con la inscripción “Mentira” en los paneles oficiales, en los dispositivos de anuncio del evento, y esas pegatinas también se utilizaban para reventar en acto.

Curro Aix: Quizás cabe introducir una cuestión respecto a la pancarta. Cuando aparecimos en Sevilla nosotros planteábamos una forma de trabajar que divergía de la forma activista tradicional. En este ejemplo de la pancarta se evidenciaba bastante claro. Hubo un sector de personas que también se colaron

en la clausura, y su forma de reventarla fue sacar una pancarta. Claro, enseguida, cuando llegó la Guardia Civil que había allí, les retiraron la pancarta y se acabó. Lo que añadía nuestro trabajo sobre ese tipo de acción era que se trataba de una intervención continuada, discreta y que hacía imposible continuar la clausura de una forma normal. Tuvieron que suspenderla.

Luego, el sentido del humor que se le introducía al sabotaje le daba bastante color. Mucha gente del público asistente a la clausura se hartaba de reír. Esta crítica no deja de ser decisiva, pero además tiene un tono humorístico, y eso permite que te ganes la simpatía de la gente que no está en un lado ni en el otro. Y también hace que los medios de comunicación te den más cobertura, ya que no es tan “violento”

Marcelo Expósito: Hablamos de un tipo de intervención agregativa y no intimidatoria.

Santi Barber: Y como remate de la jugada se entregó a los asistentes una hoja de conclusiones tergiversada. Dos niñas de entre los infiltrados se vistieron de azafatas de congresos, y al finalizar el acto iban entregando esas hojas de conclusiones al público y a la prensa.

Curro Aix: Esta misma mañana, revisando cromos, me he encontrado una de ellas traducida al inglés. Con una hoja a color donde se reproducía la imagen corporativa del evento, traducido del inglés —el único ejemplar que nos queda—, decía:

CONFERENCIA EUROMEDITERRÁNEA
DE CIUDADES SOSTENIBLES
Versión definitiva

Soledad Becerril Bustamante,
“Majorette” de Sevilla,

DECLARA que, ante las razones introducidas por las organizaciones sociales y otros individuos, el Ayuntamiento de Sevilla ha adoptado las siguientes decisiones:

- Será constituido inmediatamente el Consejo Local de Medio Ambiente, en el cual todas las organizaciones y activistas tendrán la oportunidad de contribuir decisivamente a las políticas que deben definir el futuro de Sevilla como una sociedad sostenible.

- Cualquier acción orientada a la construcción de parkings subterráneos será inmediatamente parada, así como asumimos el punto de vista según el cual barrios como la Alameda o San Luis pueden encontrar un modelo de desarrollo que no dependa de la expulsión de la población que ahora vive allí, en tanto que en ningún caso se adoptarán medidas favoritistas hacia las grandes superficies.

- El Parque Tamarguillo recibirá los fondos económicos necesarios para el desarrollo de su proyecto de proveer al barrio del Parque Alcosa de una zona verde de alto valor ecológico, con lo que reconocemos el abandono al que este Ayuntamiento ha dejado hasta ahora a esa parte de Sevilla.

- Será adoptada una política de transportes que dé prioridad al transporte público y al uso peatonal de nuestros centros históricos y zonas de entretenimiento.

- El proyecto Pisitos Mundi recibirá total apoyo en su objetivo de facilitar viviendas para los jóvenes, desempleados y demás ciudadanos apartados del mercado libre de la vivienda.

Sevilla, 23 de enero de 1999

Santi Barber: Menos gambas y más políticas sociales reales, digamos.

...o eso, o otra cosa que aguante el tipo cuando vengan las excavadoras del Ayuntamiento.

concurso de ideas

bases:

Estructura: estructura estable que sea capaz de soportar a una altura suficiente del suelo, la presencia de al menos dos personas. Se admitirán propuestas capaces de desempeñar funciones disuasorias (cropoexpansores, escatopultas, etc).

Equipamientos: serán tenidas en cuenta las garitas que incluyan en su diseño "protecciones especiales" en previsión de contacto con pelotas, agua, gases...

Al mismo tiempo se valorarán: resistencia al asedio, buen aprovechamiento interior y multifuncionalidad de los objetos y enseres de uso cotidiano.

Situación: Localización detallada del árbol/es elegido.

Plazos: El plazo de recepción de las ideas se hará coincidir con el "taller de acción", en el marco de las *Jornadas por La Alameda*, del 21 al 24 de Mayo. Casa de las Sirenas de 5 a 8h.
O también llamando al teléfono 954 06 43 04

Formato: Tamaño, soporte y materiales libres, aunque será criterio de selección lo famoso bueno, bonito y barato.

El **jurado** estará compuesto por: Guzmán el bueno, Jane, Boy y Chita, el Bardo Asurancetúrix, Huckleberry Fynn, Spiderman y algún otro que esté a la altura.

La Fiambrera, intervención *Villardilla Conjunto Residencial*, en el barrio de La Alameda, Sevilla, 2001.



La Fiambrera, intervención *Villardilla Conjunto Residencial*, en el barrio de La Alameda, Sevilla, 2001.

Desacuerdos 1 es el primero de una serie de tres cuadernos que se publican a fin de divulgar una parte de los contenidos que ha producido la investigación emprendida en enero de 2003. Estos contenidos pueden consultarse en su totalidad en <http://www.desacuerdos.org>

RESPONSABLE DE LA EDICIÓN

Jesús Carrillo

EDITORES

Jesús Carrillo, Ignacio Estella
Noriega, Lidia García-Merás

COORDINACIÓN EDITORIAL

Mela Dávila

REVISIÓN DE TEXTOS

Anna Jiménez Jorquera

DISEÑO GRÁFICO

Edicions de l'Eixample

IMPRESIÓN

Gràfiques Ibèria

Esta publicación y todos sus contenidos, incluyendo los textos, las imágenes y cualquier otro material, están bajo la protección, términos y condiciones de la licencia Creative Commons License "Attribution-NoDerivs-NonCommercial 2.0". Por lo tanto se permite la copia en cualquier formato, mecánico o digital, siempre y cuando no esté destinada a usos comerciales, no se modifique el contenido de los textos, se respete su autoría y se mantenga esta nota. Cualquier uso que no sea el descrito en la licencia antes mencionada requiere la aprobación expresa de los autores.

D.L.:B-50.638-04

ISBN: 84-89771-08-1

DISTRIBUCIÓN:

Actar

Roca i Batlle 2

08023 Barcelona

Tel. 93 418 77 59

info@actar-mail.com

sencia

Al no estar



Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español

Desacuerdos es un proyecto de colaboración institucional que se ha propuesto rastrear las prácticas, los modelos y los contramodelos culturales que no responden al tipo de estructuras, políticas y prácticas dominantes que se impusieron desde la transición en España, elaborando a un tiempo una historia crítica de tales estructuras y políticas en un momento en el que su deslegitimación y su manifiesta ineficacia no obstaculizan su continuidad como modelos de administración de la cultura y el arte. Esta publicación es la primera de una serie de tres, en la que se dará cuenta del funcionamiento de *Desacuerdos* en sus dos años de vida y de las dinámicas que ha generado, incluidos los "desacuerdos" que están en el corazón mismo del proyecto.

arteleku

Entidad sin ánimo de lucro
Registada en el I.C.B. de España

MAC
BA Museu d'Art
Contemporani
de Barcelona



UNIA
artepensamiento