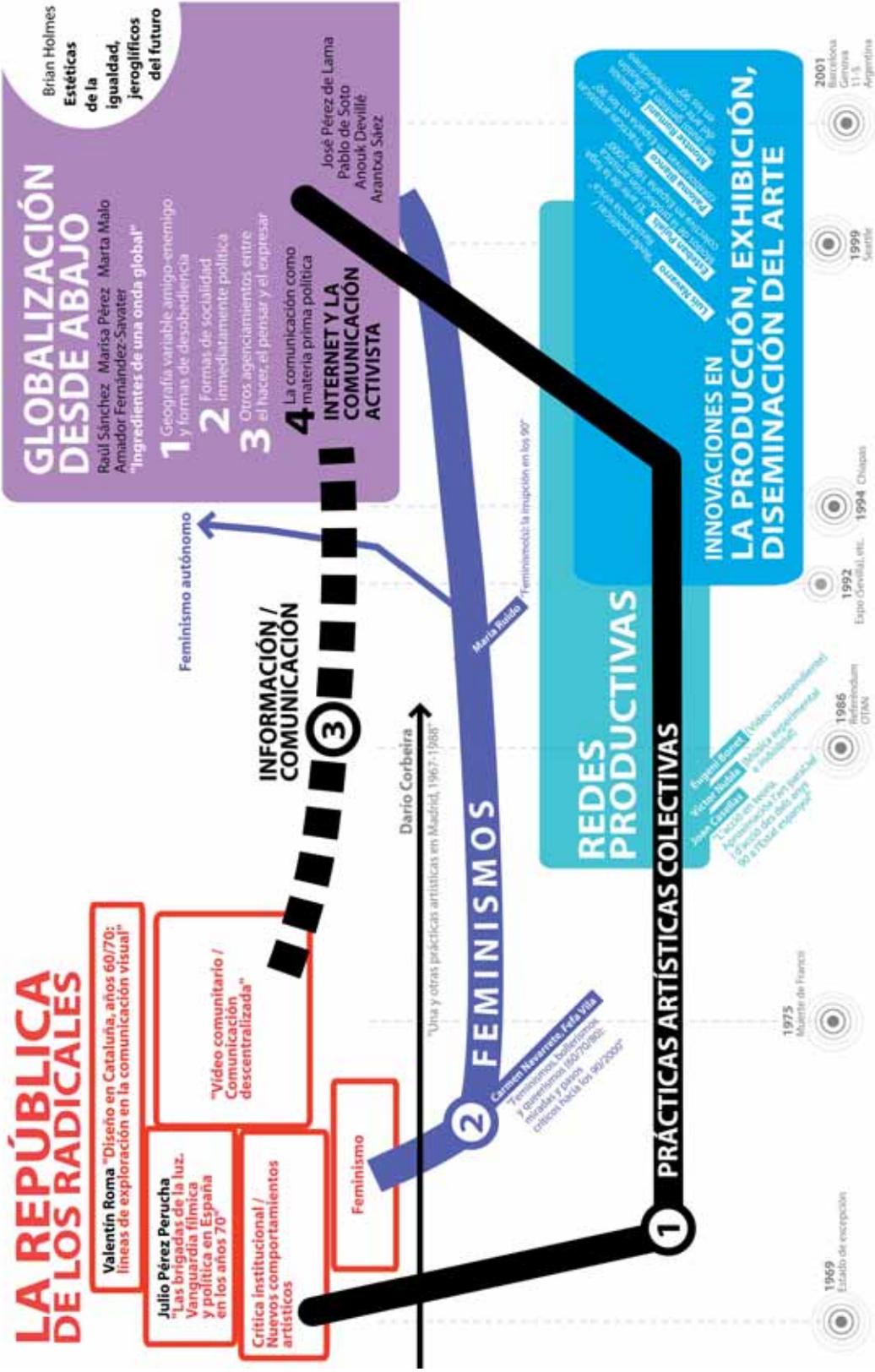


1969

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



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 fílmica, 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-históricas 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-históricos 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 *operaista* 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, *saturados* 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 interdisciplinarios, 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 movilizad 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” (politizadas 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 fílmicas 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



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 siguientes 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 aunar 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 Villaespesa, "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 *Brumaria*, nº 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*, nº 46, invierno de 2002, <http://www.arteleku.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 integro 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.*

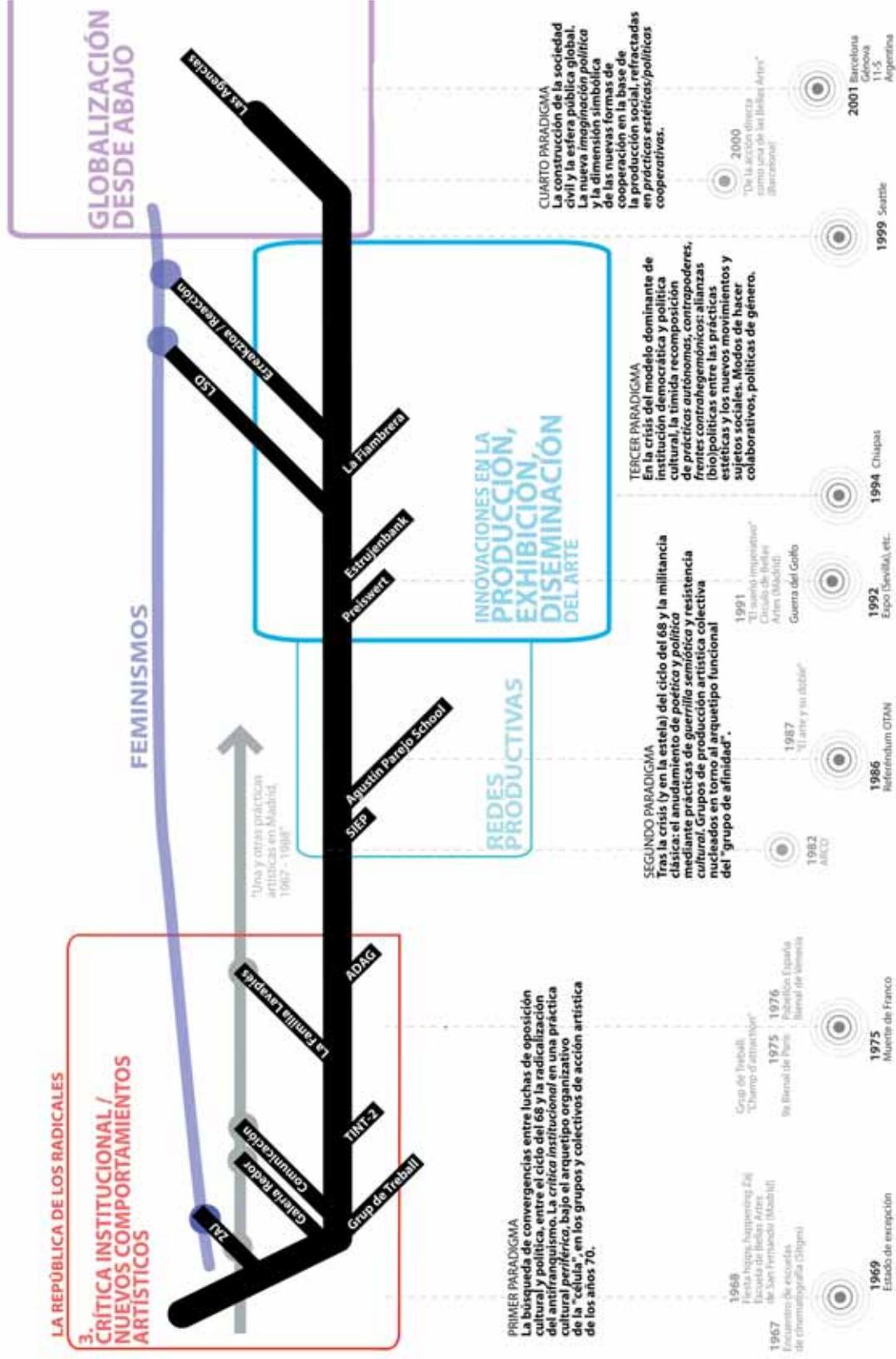
21. Suficientemente catalogado, aunque no siempre adecuadamente interpretado, está el caso de Grup de Treball, y diversos (aunque no numerosos) son los estudios y publicaciones de los últimos diez años sobre el período del arte conceptual y los nuevos comportamientos artísticos en Cataluña. Nos interesa 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 Villaespesa, 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 exclusivamente 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. Sí 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 histéricas 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 sería: 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 recopilaban 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, maniquíes 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 titulado *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 catalanobaleares, dentro de la Federación Española de cineclubs, participando de la organización del material filmico. 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 fábrica ocupada* 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 objeçión 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,

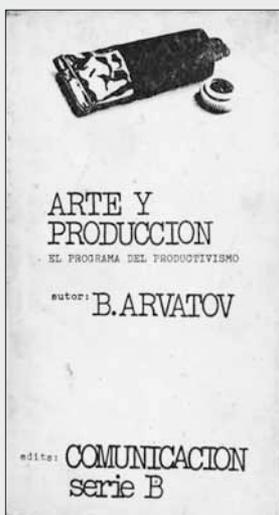


Portada de la primera edición de Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto, 1960-1972*, Editorial Comunicación.

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 Política 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.

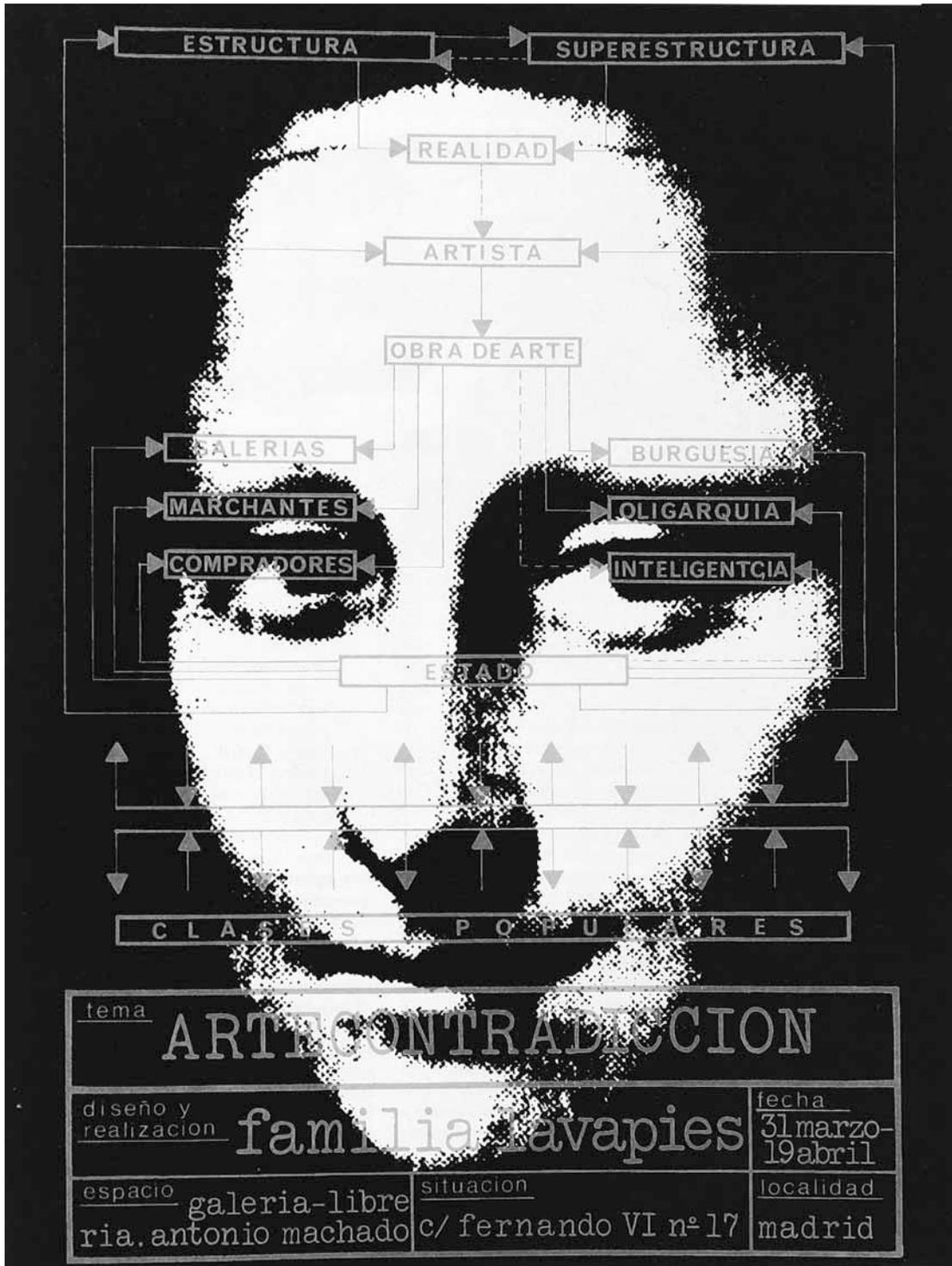
Los matices los aportamos Amelia Moreno y sobre todo yo mismo, al vincular la acción política iniciática de La Familia Lavapiés, en tanto que plataforma militante, con una formación de práctica del arte más allá de la pintura, la fotografía o el fotomontaje, que eran los medios que manejaban los distintos 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 pequeñoburgueses.

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. Ocorre 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 Romani 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.



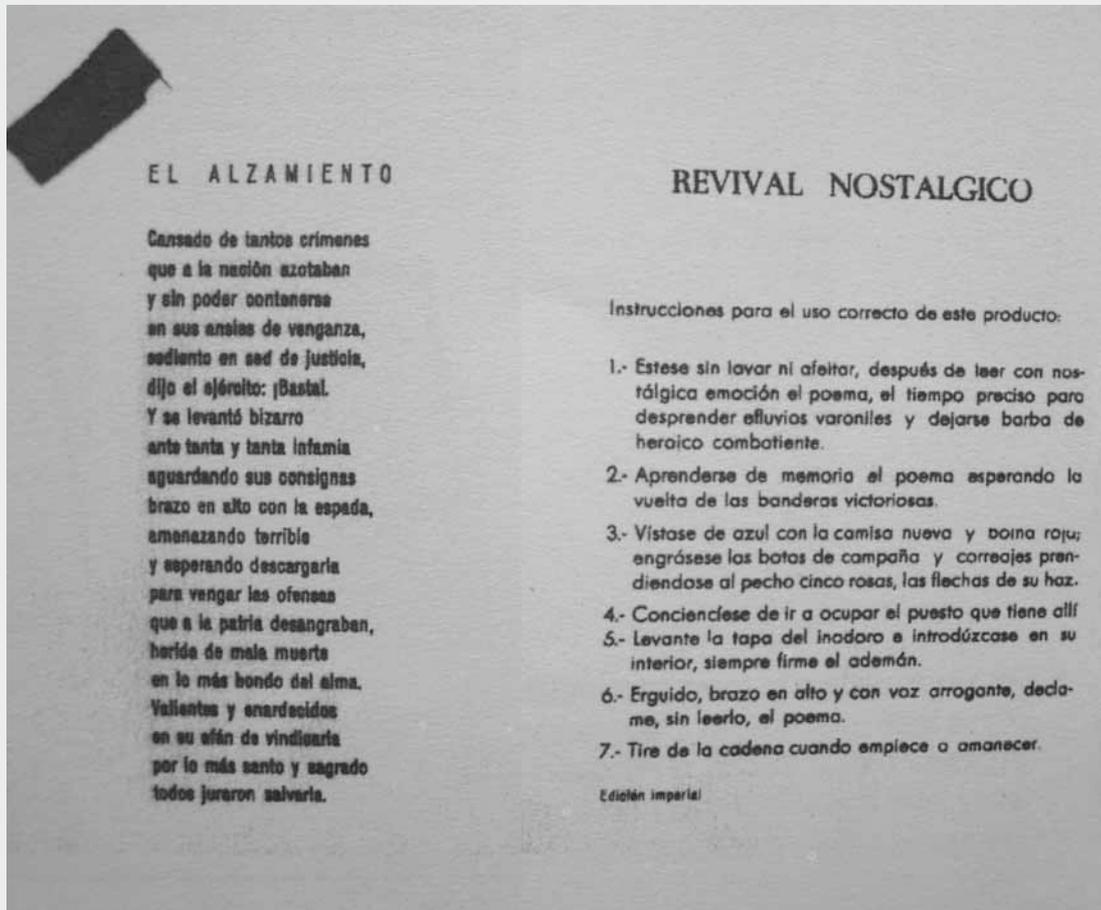
Matasellos de SIEP.

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 los 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.

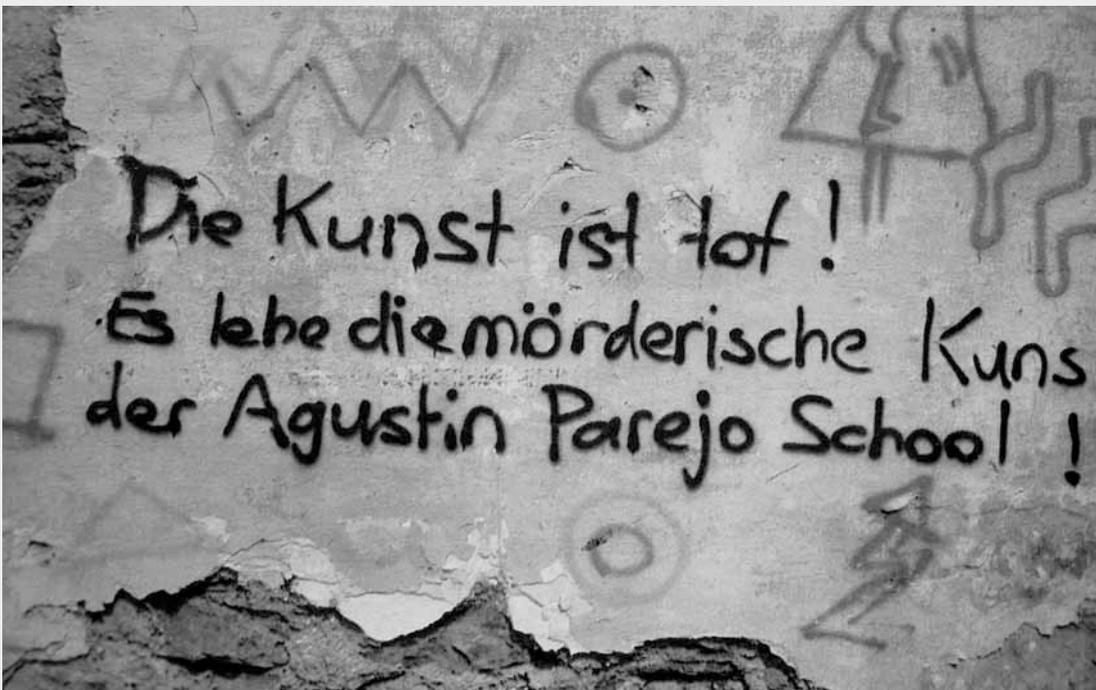
Que para Agustín Parejo School el arte *era* la vida salta a la vista de cualquiera que pretenda elaborar un inventario, registro, calendario o historial de la frenética actividad que desarrolló el grupo en su recorrido por el tiempo. Tan memorables como efímeras, las acciones, propuestas, proyectos 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 regrabaciones 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 *Absolutement 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 aplantillado, 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 característicamente 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 recuperar "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

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 incontenencia manifiesta del alcalde Álvarez del Manzano en materia estatutaria, 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 escafofrante 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 técnica 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 período 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

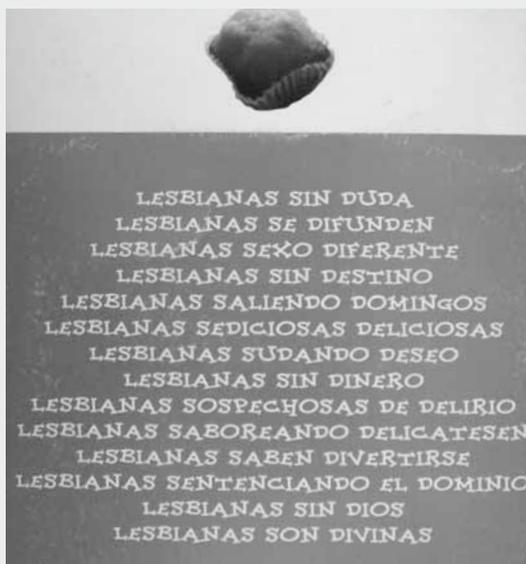
Madrid y Barcelona, mayo y junio de 2004

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 Lesbian 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 las revistas. De hecho, en nuestra revista *Bollozine* 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 *Transgénéic@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 arteo 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 "Definete 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 utilizaran y nos representaran, 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 estás 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 Apostasia, 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 Estibaliz 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 si 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 comisaría 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 del arte 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.

vección 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 utilizaron 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 Asuranceturix, 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.