

# EL ARTE DE LA FUGA: MODOS DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA COLECTIVA EN ESPAÑA 1980-2000

Esteban Pujals Gesalí

## I. Antecedentes y contexto: arte y política para la generación de 1968.

Las exposiciones que han tenido lugar recientemente en España de la obra de artistas vinculados a las órbitas internacionales de Fluxus (Barcelona, Fundación Antoni Tàpies, 1994; Madrid, MNCARS, 2003) y de la Internationale Situationiste (Barcelona, MACBA, 1996) han puesto de manifiesto algunas de las paradojas, contradicciones y distorsiones historiográficas que vienen dominando tanto la recepción de la actividad artística de los decenios de 1960 y de 1970, en los que estas propuestas tuvieron su momento de máxima visibilidad, como la de los dos decenios últimos del siglo XX, que presentan un perfil muy distinto considerados desde una perspectiva atenta al sentido de estos desarrollos. Más allá de la preocupación por la *recuperación* por parte del sistema del arte de propuestas enfáticamente empeñadas en escapar a las garras del comisario de exposiciones, una preocupación que presidió los comentarios sobre la primera muestra de la I.S. (París-Londres-Boston, 1989)<sup>1</sup>, lo que parecería sugerir el creciente interés de museos y centros nacionales de arte por la actividad de la I.S. y de Fluxus es que va resultando cada vez menos satisfactoria o verosímil una explicación del arte de la segunda mitad del siglo que reduzca el campo a lo que en cada momento de ese periodo expusieron los artistas profesionales en las galerías comerciales.

Es muy cierto que el discurso artístico, bien en las exposiciones que principalmente lo constituyen, bien en la documentación que suele acompañarlas, a menudo se interesa por el trasfondo de época, por las circunstancias personales o los contextos sociales en los que un artista ha desarrollado su trabajo. La dificultad, en el caso de las propuestas artísticas radicales de los decenios de 1960 y 1970, aparece al considerar el modo en que su actividad se funde efectivamente con sus contextos hasta el punto de no ser separable de ellos: la cinta Fluxus produce en el espectador de hoy un aburrimiento infinito, casi incompatible con la lógica del aparato expositivo; el documento I.S. resulta incomprensible sin un trabajo de contextualización histórica formidable. En la medida en la que la exposición encuentra “objetos” que presentar ante la mirada del espectador, se trata de piezas que registran momentos en los que el “artista”, miembro de una de estas empresas artísticas colectivas, ha abandonado en un instante de vacilación la línea del

horizonte utópico que lo integró en ellas apartándose momentáneamente de un arte cuyo sentido es disolverse por completo en la vida de la que ha surgido y de la que es parte. Para los situacionistas este horizonte se abrió definitivamente con el quinto Congreso de la organización, celebrado en Goteborg en 1962, en el que fueron *excluidos* los miembros partidarios de continuar desarrollando el trabajo artístico *separado* que había sido una de las actividades de la I.S. desde su fundación en 1957. Con ello se iniciaba el silencio artístico de los miembros de la organización, dedicada en adelante a la profundización en los conceptos críticos desarrollados en la etapa anterior y a la “construcción de situaciones” en la vida real. Tal vez el hecho de que las actividades de Fluxus hayan comenzado de manera exactamente contemporánea con este golpe de timón en la trayectoria de la I.S. no sea solamente una casualidad y esta conjunción marque el momento en el que una generación de artistas jóvenes pasó a comprender la mezquindad de un modelo social y económico fundado en el consumo y la naturaleza monopolista y alienante de lo que los años de postguerra habían conseguido presentar como nuevas tecnologías de la información orientadas a facilitar la comunicación entre los ciudadanos de la flamante aldea global.

Las actividades de Fluxus y de la Internationale Situationiste en los decenios de 1960 y 1970 representan sin duda una fase muy notable en el proceso constante de redefinición crítica que experimentó el ámbito artístico a lo largo del siglo XX. Sin embargo, al valor intrínseco de estos dos focos especialmente activos en la elaboración de un discurso estético renovador durante esos decenios hoy conviene añadir otro relacionado con su capacidad de *visibilización* respecto a un fenómeno de base mucho más amplia, aunque ciertamente difuso y plurifocal. La I.S. o Fluxus no fueron los únicos contextos en los que se generó el tipo de discurso desmitificador en relación con lo que en estas páginas llamaré abreviadamente el arte del talento. Muy al contrario, la fundación de la I.S. en 1957 testimonia la existencia tanto de los grupos (COBRA, MIBI, Internationale Lettriste, Arte Nuclear, Grupo Psicogeográfico de Londres, los artistas alemanes vinculados a la revista *Spur*) que convergieron (o estuvieron a punto de converger) en esta organización en su momento fundacional como de otros grupos con objetivos estéticos similares que existieron paralelamente. No es posible, por otra parte, concebir el momento de aparición de Fluxus sin evocar el clima complejo de iniciativas artísticas colectivas que existía a comienzos del decenio de 1960 en un contexto internacional, especialmente en los países de lengua alemana. Por ello resulta necesario proyectar sobre el panorama artístico de los dos decenios que siguieron a 1960 la presencia (hoy muy difícil de percibir, dada la naturaleza dispersa, difusa y, en gran medida, efímera, de la actividad que desarrollaban) en muchas ciudades europeas de grupos de artistas entregados a una crítica implacable del modo en que el arte venía conceptualizándose en los circuitos expositivos a partir del discurso formalista conservador que habían generado en los decenios de 1930 y 1940 autores muy influyentes, como los estadounidenses Clement Greenberg y Alfred Barr<sup>2</sup>. Estos

autores habían interpretado en clave formalista la compleja crisis de definición que habían experimentado las artes visuales en Europa durante los tres decenios iniciales del siglo, y en los decenios que siguieron a la Segunda Guerra Mundial consiguieron extender su visión despolitizada del modo en que habían interactuado las diferentes posiciones en el momento de la crisis, así como proyectar sobre el horizonte del momento postbélico una perspectiva que volvía a situar en el centro del panorama el talento del artista y el valor intrínseco del objeto, en especial la centralidad de la tradición pictórica respecto al ámbito artístico.

El ataque contra el arte del talento provenía de una interpretación muy diferente de lo que habían significado las actividades y las ambiciones de los artistas alineados en los movimientos de la vanguardia histórica y se orientaba en una dirección que politizaba no tanto la forma artística misma como su modo de producción y de distribución, de cara a una transformación completa del significado social e individual del arte. Este discurso aparecía en el contexto político de la guerra de liberación argelina, de la revolución cubana, de las intervenciones estadounidenses en Vietnam y en varios países de América Latina, y de las soviéticas en Hungría y Checoslovaquia, y contaba entre sus instrumentos críticos característicos los escritos del joven Marx, el discurso del comunismo autogestionario elaborado a comienzos de los años veinte por Georg Lukács, Karl Korsch y Antonio Gramsci, y el singular enfoque de Henri Lefebvre sobre la vida cotidiana. A esto es necesario añadir perspectivas sobre el futuro del arte concebidas en una variedad de tradiciones libertarias y, en el caso de muchos artistas vinculados a Fluxus, una tendencia orientalista que buscaba desplazar el prejuicio eurocéntrico mediante elementos incorporados de la tradición taoísta y del budismo zen.

Desarrollado por una base internacional muy amplia de artistas agrupados en torno a tendencias y a actitudes críticas comunes, como puedan serlo la orientación de la práctica artística hacia el ámbito de la vida cotidiana, la priorización del valor del proceso frente a la del objeto o la relativización del papel del artista individual en la ejecución de la obra, el ataque contra el arte del talento encontró su articulación más visible en los eventos Fluxus y en las páginas del boletín de la I.S. Por supuesto, este amplio conjunto de posiciones relativamente afines nunca constituyó un frente homogéneo; por el contrario, la polémica y la realineación constante de individuos y de grupos es una característica que domina el panorama y en este sentido la nómina de los *excluidos* de las filas de la I.S., como la de los insultados en las páginas de su publicación, ilustra adecuadamente el clima polémico en el que se desarrollaron estas propuestas.

Me he referido al papel visibilizador de la I.S. y de Fluxus en relación con un movimiento mucho más amplio, perceptible a partir de comienzos del decenio de 1960 y expandido extraordinariamente a partir de mayo de 1968. Hubo, en efecto, muchas más de dos redes internacionales de artistas que articulaban las respuestas más críticas respecto al arte del talento. Una de las más tempranas, aparecida a mediados del decenio de 1950, había sido el movimiento internacional de la poesía

concreta, una tendencia que en un primer momento no destacaba por presentar posicionamientos políticos muy explícitos, pero que se combinó a partir de finales del decenio de 1960 con otros desarrollos paralelos para evolucionar hacia posiciones que, como las de la poesía *visiva* italiana, o como el *mail-art* del decenio de 1970, constituyeron importantes redes de comunicación nivelada entre los artistas implicados, redes que prefiguran modos posteriores de articulación horizontal entre activistas a partir de la extensión del uso del correo electrónico.

Desde el momento de su aparición la poesía concreta se manifestó como una investigación de las dos materialidades posibles del significante verbal, escrito y fónico. En su desarrollo sonoro, la poesía concreta estableció lazos importantes con músicos experimentales que, más allá de la invención de formas sonoras innovadoras, investigaban alternativas radicales a los modos convencionales de enfocar la producción y la circulación de la pieza musical en torno a la centralidad de la autoría, incorporando procedimientos aleatorios y modos novedosos de concebir tanto la colaboración entre creadores como la participación del público en eventos programados como conciertos abiertos. Una de las prácticas innovadoras más características que produjo el difuso movimiento crítico al que me estoy refiriendo, respecto al que la I.S. y Fluxus se comportan como puntas de iceberg o balizas visibilizadoras, fue el arte de acción o *performance*. La acción, como el *happening*, como el *evento* Fluxus o como la *derive* situacionista, constituía la forma manifiesta de un arte desprofesionalizado, volcado en la experiencia, de un arte sin obra, sin posibilidad aparente de comercialización y, en gran medida, de un arte sin artista, pues a menudo era el público el que total o parcialmente la ejecutaba. Aunque algunos de los artistas agrupados en Fluxus se hayan atribuido su invención, resulta evidente hoy que estas formas artísticas surgieron simultáneamente en una variedad de contextos y localizaciones geográficas, orientadas en todos los casos por el precedente de las veladas del Cabaret Voltaire en 1916 y 1917.

Todas estas corrientes, posicionamientos y desarrollos artísticos tuvieron una gran influencia sobre el trabajo de los pintores y escultores que operaban de manera más próxima a los circuitos artísticos CONVENCIONALES, como puede verse al considerar propuestas características de estos decenios, como el *arte povera*, el *minimal art*, el *land art*, el *body art* o el arte de creación de ambientes, hoy elevado, en tanto que *instalación*, a un nuevo rango en los circuitos de exposiciones. La actual tendencia hacia la recuperación histórica de la I.S. y de Fluxus hace que muchas de estas propuestas, como una gran parte del llamado arte conceptual, aparezcan en su contexto como versiones diluidas, posibilistas en relación con los circuitos de exposición del momento, de la ofensiva generalizada contra el arte del talento que protagonizó un importante sector de toda una generación de artistas, de la que Fluxus y la I.S. constituyen las formulaciones más radicales, consecuentes y, desde la perspectiva de hoy, conceptualmente más inteligibles y satisfactorias.

En tanto que grupos de activismo artístico, la I.S. y Fluxus presentan a primera vista una llamativa disparidad. A pesar de que sus miembros tendían a identificarse con posiciones libertarias, Fluxus se presentaba completamente desprovisto del tipo de discurso político explícito y del énfasis teórico que había constituido el sello característico de la I.S. desde su fundación. Tal vez por ello sus integrantes se vieron libres del clima de violencia dialéctica, de polémica y de exclusión que rodeó a la actividad de la I.S. durante sus quince años de existencia. En otro orden de cosas, una diferencia notable aparece en la inclinación de la I.S. hacia el ámbito espacial del urbanismo o, más propiamente, hacia un tipo de crítica del urbanismo que aspiraba a expandirse en la dirección de un arte total de la vida cotidiana; Fluxus, sin embargo, siempre privilegió la música en tanto que arte del tiempo en el que se literalizaba la identificación entre arte y vida, y enfocaba su crítica en torno a la situación del concierto musical sobre un escenario. Pero a pesar de estas diferencias de talante o estilo, los objetivos de Fluxus y de la I.S. en materia artística presentan una extraordinaria similitud, pues se centran en una profundización en el principio del *collage*, que desarrollan en una triple dirección: la de la disolución de la autoría en un tipo de subjetividad transpersonal; la de la disolución de cada una de las artes, autónomas para una concepción formalista de la actividad estética, en una noción unitaria, no *separada*, de la creatividad, para referirse a la cual Dick Higgins acuñaría el término *intermedia*; y la del acercamiento, identificación incluso (*crítica de la separación*, de nuevo) entre la creatividad artística y la vida cotidiana en un tipo de actividad a la que los situacionistas se referirán como “la construcción de situaciones”. Cada uno de estos objetivos tuvo una modulación diferente entre los situacionistas o los miembros de Fluxus, pero en la práctica resulta difícil diferenciar con claridad los contenidos de ambos programas, que redefinen el espacio del arte, explícitamente o por implicación, como precisamente el lugar al que no les es posible acceder a las instituciones artísticas y a sus procedimientos de valoración y mercantilización.

La consideración conjunta de los escritos producidos en el entorno de la I.S., un contexto hipercrítico en relación con el arte del talento, de las prácticas artísticas desarrolladas por los miembros de la I.S. y de Fluxus, y de la proyección general sobre la vida cotidiana que hacían los artistas alineados en estas formaciones de sus actos creativos en cuanto que pequeños experimentos en los que se hacían visibles atisbos de una potencial revolución socio-estética generalizada, parece sugerir una dinámica muy diferente de la que se aplica comúnmente a la sucesión de las generaciones y de los movimientos de innovación en el arte contemporáneo. La perspectiva más habitual en este contexto tiende a aparecer dominada por la metáfora de la vanguardia: cada vanguardia “se adelanta a su tiempo” en la elaboración de formas artísticas que una nueva vanguardia vendrá a declarar obsoletas en la creación de otras formas artísticas fruto de su impulso hacia delante. Esta perspectiva determina una dialéctica entre artistas hegemónicos y artistas

emergentes que aspiran a la hegemonía. Sin embargo, lo que parece ilustrar la consideración del conjunto constituido por las teorías artísticas radicales de los decenios de 1960 y de 1970, las prácticas a las que se vinculaban y los contextos vivenciales de los que ambas surgieron evoca una metáfora diferente, también procedente del ámbito artístico y originada aproximadamente al mismo tiempo. En los años en torno a 1900, es decir, precisamente en los años en los que el término “vanguardia” se consagró en su aplicación a las artes plásticas en un ámbito cultural que tenía por centro a París, los artistas vieneses, muniquees y berlineses acuñaron un término diferente para referirse a sus desacuerdos en relación con líneas estéticas que se encontraban en posición de hegemonía: *secesión*.

En París la actitud que dominaba la dialéctica entre artistas hegemónicos y artistas emergentes era la del rechazo. Los salones excluían a los artistas innovadores, que se reagrupaban en salones *des refusés*, pero la iniciativa era, en principio, de quien rechazaba. La noción de secesión, sin embargo, se relaciona con la idea de cisma: no se trata aquí de la toma del poder por parte del artista innovador, como en el caso de las vanguardias parisinas, sino de desplazarse, de fundar otra institución o academia, de abrir nuevo territorio, del que quien queda excluido es la institución académica original.

Tanto Fluxus y la I.S. como los grupos afines que o bien se desarrollaron paralelamente en un contexto internacional o heredaron sus posicionamientos y aspiraciones en el decenio de 1970 resultan mucho mejor comprendidos en su relación con el ámbito artístico por la noción de secesión que por la de vanguardia. Evidencia esto la completa ausencia en la producción de estos colectivos de planteamientos explícitos relacionados con una orientación hacia la hegemonía, hacia la “toma del poder” artístico, así como la adjetivación que se extendió internacionalmente entre los grupos juveniles de los decenios de 1960 y 1970 para describir su propia actividad: alternativa, marginal, experimental, *underground*, contracultural, antisistema. La tendencia aparece marcada por dos operaciones: en primer lugar, la *deslocalización* conceptual de lo artístico con respecto a sus circuitos habituales de distribución y comercialización, entendidos como parte del dispositivo alienante del espectáculo, destinado a neutralizar la crítica; en segundo término, la *relocalización* de lo artístico en un ámbito totalmente desprofesionalizado, a menudo en el contexto privado de las relaciones personales, construyendo con los materiales más perecederos las formas más efímeras.

Muchos autores han estudiado el punto de inflexión que supuso 1968 en relación con una radical transformación en todo el mundo industrializado de las actitudes con respecto al trabajo<sup>3</sup>. Para algunos, el rechazo del trabajo por parte de la generación nacida con posterioridad a la Segunda Guerra Mundial, que determinó los niveles históricos de conflictividad laboral que caracterizaron el decenio de 1970, representa “una auténtica migración de la subjetividad: de la fábrica al tiempo de vida, del espacio de trabajo a la ambigua esfera de la reproducción, del trabajo repetitivo e

inmediato a la experimentación y creación de nuevas formas de vida”<sup>4</sup>. La izquierda europea, sin embargo, articulada tradicionalmente en torno a la experiencia central de la fábrica, no llegó a comprender esta migración o fuga de los jóvenes trabajadores, denigrándola en su momento como una actitud pasiva y reaccionaria. No es ocioso recordar aquí que en Mayo de 1968 el PCF mantuvo una actitud opuesta a las ocupaciones de fábricas, que en todo momento insistió en alertar sobre la presencia de “agentes provocadores”, y que la CGT contribuyó decisivamente a la finalización de las movilizaciones al manipular sus objetivos negociando amplios incrementos salariales.

De modo más reciente, algunos autores han analizado los comportamientos “fugados” de la generación de 1968 desde perspectivas más capaces de comprenderlas, perspectivas desde las que, lejos de aparecer como pasivas o insolidarias, estas conductas se presentan más bien como formas de acción política colectiva portadoras de un potencial notable de transformación social<sup>5</sup>. Considerada desde esta óptica, y como a un tiempo ilustran y hacen visible la I.S. y Fluxus, la actitud de secesión, de defección, de total rechazo en relación con el arte del talento, de fuga hacia otra parte, que protagonizó en el terreno artístico un segmento importante de esta misma generación, no puede resultar más congruente con el resto de sus actitudes.

## II. Dos ejemplos de activismo artístico en España: Agustín Parejo School y Preiswert Arbeitskollegen.

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 fundado 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 I.S. habían desarrollado la versión más explícita y mejor enfocada y difundida.

A pesar de todo, la España del decenio de 1970 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 le 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 decenios de 1960 y 1970 muchos artistas desarrollaron lo que en su momento se calificaba como actividad “experimental” en los ámbitos del cine, de la música y de 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 internacionalmente, 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 del decenio de 1970. 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, la aparición a comienzos del decenio de 1980 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 el decenio de 1970 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, acompasado 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 el decenio de 1980 ni menos aún lo fue Preiswert Arbeitskollegen en el de 1990. Las páginas que siguen aspiran a ejemplificar, no a describir, el proceso por el que el arte ejecutado colectivamente pasó de la inexistencia (APS parece haber sido uno de los grupos más tempranos) a tener muy pronto un importante desarrollo (en 1996 el grupo madrileño El Perro conseguía reunir a una docena de grupos, todos madrileños, para su exposición “El mal de la actividad”) que la generalización en el uso del correo electrónico ha incrementado y modificado en direcciones que resulta casi imposible describir. Mi elección de APS y Preiswert se relaciona con el hecho de haber resultado su actividad más visible o mejor conocida, en el caso de APS por la cronología temprana en la que tuvieron lugar sus actividades y en el de Preiswert por haber saltado de manera esporádica e inopinada la noticia de algunas de sus intervenciones a la prensa nacional. 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 del decenio de 1970 les proporcionó cierta especificidad, que se centra principalmente en la anonimidad de sus integrantes y en una actitud mucho menos rigorista, conceptual más que moral, en su actitud crítica con respecto al arte del talento. Tanto APS 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 del decenio de 1970 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.

“La palabra mata la cosa”, pintaba Agustín Parejo School a mediados del decenio de 1980 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 APS 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 aquéllos 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 APS 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 APS 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 APS, un ámbito con respecto al que cualquier otro resultado –pintada, poema, cinta de video, performance o cuadro al óleo- tuvo el estatus de un subproducto.

Que para APS 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 APS 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 los 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 postfranquista, en la fuga, no sólo 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 APS a lo largo del decenio de 1980 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 del decenio de 1970 y a comienzos del de 1980. En tanto que grupo artístico multimedia, su producción parece haber abarcado prácticamente todos los subgéneros en los que desde finales del decenio de 1960 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 video, 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 APS 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 Premi en la “Segona 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. APS 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 APS 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 Radio3 como sintonía de la emisora.

Lo que unificaba el amplísimo arco de actividad creativa que practicó APS a lo largo del decenio, que llegó a abarcar piezas metálicas de fundición, obra cerámica, la presentación de una pieza de alta costura, de camisas estampadas con poemas e incluso una “línea 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 APS 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.

En otro orden de cosas, más relacionado con cuestiones de contenido, la producción de APS 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 APS ha dejado huellas de su paso por el tiempo, éstas 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 autocomplacencia oportunista que siempre emanó de la insistencia *ad nauseam* en la “calidad de vida” de los españoles al margen de las políticas estatales, o el vertiginoso olvido por parte de los políticos de la izquierda de programas económicos y resoluciones políticas que en el plazo récord de un lustro se

esfumaron con las hoces, los martillos y todos los demás signos de una identidad obrera obsolescente.

Debido a que la creación del grupo tuvo lugar a comienzos del decenio (una de sus primeras producciones, de 1981, parece haber sido *Absolument mo(n)dern(i)e(r)*, una peculiar publicación artesanal que combinaba características de la poesía, del libro de artista, de la revista ilustrada y del *fanzine*), en un momento de desmovilización, de desaparición efectiva de los movimientos sociales tras la liquidación desde arriba del tipo de organizaciones de base local que habían surgido bajo el franquismo, los integrantes de APS 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 grafiti 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 postfranquista 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 videos producidos por APS (“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 del decenio de 1980. Los títulos de algunos de los videos 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 APS 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 APS adoptaron a menudo una multiplicidad de formas en medios y soportes diversos. Al video “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 APS 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 APS, 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, APS 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 “APS 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 APS 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 APS respecto al “descubrimiento”, el conjunto permaneció expuesto durante todo el tiempo que duró la Expo de la Cartuja.

En su recorrido por el decenio de 1980 y hasta su paulatino esfumado en el de 1990, APS 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 prelude de la reactivación del activismo artístico que ha tenido lugar en España desde mediados del decenio de 1990. 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.

Si el modo en que APS 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 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 propugnan 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 ésta 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 sistema 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, como ilustran tanto su habitual referencia al grupo como a un “movimiento de masas” como el objetivo reiterado en sus comunicados de reocupar “todo el sistema comunicativo” en diez años. La clave de la actividad propuesta estaba en una “teoría del contagio” mediante la que la utopía Preiswert se identificaba con la perspectiva de una sociedad entera volcada en la ejecución de pequeños actos subrepticios de ocupación y de apropiación, de reciclaje y reutilización, de cortocircuito y de reorientación imaginativa de las energías.

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 APS durante el decenio anterior. Preiswert protagonizó ocupaciones de espacios urbanos, como la del andén de la estación del Metro madrileño de Atocha en Diciembre de 1991, cuando inauguró la Galería Nómada Preiswert, en la que se lanzaba un concepto revolucionario de mecenazgo. Otra ocupación notable, más bien un tipo de *performance*, fue la operación “Llegó la

hora del saqueo”, ejecutada en Octubre de 1995, en la que durante cuarenta y cinco minutos miembros de Preiswert y cerca de medio centenar de viandantes reclutados en el trayecto entre la estación de Metro de Sol y el edificio principal de El corte inglés de la calle Preciados, irrumpieron desordenadamente en el almacén y se llevaron “puesto”, como proponía la supuesta invitación del departamento de promoción de la empresa, cuanto pudieron.

En verano de 1997, y, de nuevo, en 1998 y en 1999, el grupo organizó “Campañas de erección monumental” en las que, frente a la incontinencia manifiesta del alcalde Álvarez del Manzano en materia 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 titulaba *Naturaleza muerta* y la base de la pieza constituía en sí una apropiación en tanto que “tomaba” la escalofriante fotografía aparecida en la prensa nacional de los restos de Lasa y Zabala exhumados años después de su asesinato. La “traducción” a óleo de esta imagen se “bifurcaba” de la siguiente manera: la zona inferior sugería un tratamiento “realista” en blanco y negro que incorporaba la trama de puntos empleada habitualmente por los periódicos en la reproducción de fotografías y proveía asimismo el pie correspondiente a la foto: “Restos de Lasa y Zabala secuestrados y asesinados por los GAL en 1993 y aparecidos en Busot (Alicante)”. La zona superior, sin embargo, empleaba algo parecido a la técnica efectista de los maestros barrocos españoles, lo que proporcionaba a las confusas formas óseas representadas un aura de pintura religiosa del siglo XVII y evocaba, de hecho, la noción de la *vanitas*. Sobre el fondo oscuro, cerca del lado superior del cuadro, aparecía una cartela en la que se podía leer: “El que se traga un hueso, confianza tiene en su pescuezo”, aludiendo a la seguridad del Estado en relación con su control de los medios de comunicación. La pieza, del clásico tamaño 200 x 150 cms, 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 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 era del cruce de lenguajes 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 la emisión 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, de pegatinas del tamaño exacto de una moneda de cien pesetas, impresos con la inscripción “ESTADO UNIDENSE” sobre la bandera rojigualda. Preiswert puso en circulación 150.000 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<sup>6</sup>. 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 PLATÁNICO, en la que la tipografía se presentaba en platánica 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 bien 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 transcendía haciéndola mejor. Las formas que produjo pueden haber sido artísticas en mayor o en menor medida; los contenidos lo fueron sin duda alguna.

## REFERENCIAS

---

<sup>1</sup> “The Situationist Internacional and Its Historification. Ralph Rumney in conversation with Stewart Home”, *Art Monthly*, Londres, Junio de 1989; S. Plant, “The Situationist International: A Case of Spectacular Neglect”, *Radical Philosophy* 55 (verano, 1990).

<sup>2</sup> El éxito extraordinario de esta noción del arte moderno puede sintetizarse en los principales textos que lo generaron: A. Barr, *Cubism and Abstract Art: An Introduction*, Nueva York: MOMA, 1936; C. Greenberg, “Avant-Garde and Kitsch”, *Partisan Review*, 5(otoño de 1939) pp.34-49; A. Barr, *GAT is Modern Painting?*, Nueva Cork: MOMA, 1943; C. Greenberg, “Towards a Newer Laokoön”, *Partisan Review*, 4 (1940) pp.296-310; M. Fried, “Art and Objecthood”, en E.S. Carmean Jr. *The Great Decade of American Abstraction*, Houston: Museum of Fine Arts, 1967; M. Shapiro, “Picasso’s Woman with a Fan”, en *Archaeology and the Humanities*, Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 1976, pp. 249-254; R. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass.:MIT Press, 1985.

<sup>3</sup> A. Negri, *Del obrero masa al obrero social*, Barcelona: Anagrama, 1979; F. Quintana (Coord.) *El asalto a la fábrica. Luchas autónomas y reestructuración capitalista 1960-1990*, Barcelona: Alikornio, 2002; P. Virno, *Virtuosismo y revolución. La acción política en la era del desencanto*, Madrid: Traficantes de sueños, 2003.

<sup>4</sup> E. Rodríguez, *El gobierno imposible. Trabajo y fronteras en las metrópolis de la abundancia*, Madrid: Traficantes de sueños, 2003, p. 33.

<sup>5</sup> P. Virno, *Virtuosismo y revolución. La acción política en la era del desencanto*, Madrid: Traficantes de sueños, 1993, pp. 89-116.

---

<sup>6</sup> Fue con respecto a las plantillas Preiswert como el diario *El País* se hizo eco de la actividad del grupo (“Fantasía”, columna de Vicente Molina Foix 19 de Marzo de 1994). También registró, esta vez en la página de sucesos, la “hora del saqueo” en El Corte Inglés. La revista madrileña *Página Abierta* (46, Enero de 1995, pp. 41-43) se hizo asimismo eco de las actividades de Preiswert, publicando el artículo “La reapropiación de los canales de comunicación”, de Pepi Osborne Camarasa.