

"1969-... Algunas hipótesis sobre prácticas estéticas y políticas en España en los últimos 30 años".

Una propuesta de Marcelo Expósito para el Centro de Arte de Salamanca (CASA).

Anteproyecto: octubre de 2002.

1969-... Algunas hipótesis sobre prácticas estéticas y políticas en España en los últimos 30 años es el título provisional de un proyecto que pretende aventurarse en una exploración de las relaciones entre prácticas estéticas y políticas en España, en el periodo histórico aproximado que el subtítulo indica.

Convendría comenzar, dada la materia tratada, por explicitar lo que *1969-...* no busca ser, el tipo de enfoques que esta propuesta quiere sortear (y frente a los cuales, implícitamente, va a posicionarse):

* No se tratará en ningún caso de realizar una exposición que consista en una colección de obras con "contenido" político. El enfoque del proyecto rechazará explícitamente un criterio de valoración "contenidista".

* El proyecto buscará socavar explícitamente toda formulación que cosifique la idea de "arte político" como una categoría en competición o convivencia historiográfica con otras tendencias o estilos. "Lo político" no será aquí en ningún caso una categoría estabilizada y normalizada en un devenir historiográfico sin aparentes sobresaltos, aplicada sobre una serie de obras y autores.

Que el Godard que gravitaba alrededor de las rupturas del 68 hablase de la necesidad de elaborar films políticos que fuesen *realizados políticamente* no es extraño, en la medida en que las rupturas en el campo estético que se concitaron en aquel periodo dejaron establecida la idea de que una reconfiguración de las prácticas estéticas en la esfera social requería tanto una reformulación de la figura del creador y su rol social, como un cuestionamiento global de los modos de producción, recepción y diseminación del trabajo del arte. Numerosas prácticas estéticas en la estela del 68 se aventuraron en una crítica y desmantelamiento de los presupuestos y mitologías de sus campos institucionales respectivos, contagiando en profundidad, a su vez, a las modos de hacer historiográficos y críticos.

En 1989, el artista Michael Asher fue requerido para participar en una exposición retrospectiva sobre el arte conceptual, cuyo foco se reduciría al ámbito anglo europeo. Asher rechazó contribuir con

ningún tipo de obra personal de carácter histórico, para publicar en el catálogo un texto donde exponía lo siguiente: "*L'art conceptuel, une perspective* supone tanto un punto de vista sobre el arte conceptual, como sobre las instituciones al servicio del mantenimiento y la reproducción histórica de dicha práctica. ¿Cuáles son las fuerzas y condiciones que mueven dicho análisis histórico, que se sitúan por encima de la manera en que las propias prácticas conceptuales definieron su contexto histórico y sus modos de producción? Los procesos de objetivación histórica deben impulsarse mientras permanezca la experiencia y memoria colectiva, de tal manera que nos puedan ayudar tanto a clarificar el análisis, como a abrir un espacio donde sea posible elevar interrogantes fundamentales acerca de los procesos de fabricación de la historia".

El pasado año, utilicé emblemáticamente esta reflexión de Asher para abrir el texto introductorio a una revisión del trabajo del cineasta Pere Portabella. Por extensión, al igual que entonces, lo que *1969-...* propone no es ningún tipo de recolección de un número determinado de "obras" y "autores", para presentarlos recortados sobre un congelado fondo sociológico o histórico. Este proyecto reflexionará sobre sus propios principios narrativos a través de la materia que trata, es decir, intentará enunciar un cierto tipo de narrativa histórica por medio de las diversas maneras en que ciertas prácticas estéticas de las últimas 3/4 décadas en nuestro país se han planteado políticamente intervenir en su tiempo histórico.

Un anteproyecto tan sólo puede contener una reflexión muy sumaria sobre el tipo de cesura que en nuestro entorno se produce tras la fecha mítica del 75, que ha tenido su correspondiente proyección en el campo estético: la sobreinstitucionalización de los procesos de democratización en nuestro país trajeron simultáneamente el desencanto y cierto descrédito de las formas de hacer política extramuros o explícitamente críticas con los procesos políticos institucionales. Y si completamos este dato, en términos más generales, con la constatación de la caída de los proyectos utópicos de las vanguardias históricas, o la manera en que el ciclo de luchas sesentayochistas anuncia asimismo la explosión del modo de hacer política característico de los movimientos sociales clásicos, lo que se abre ante nuestros ojos es un paisaje prácticamente inexplorado, caracterizado por la dificultad con que puedan haber pervivido (y acaso, a pesar de todo, proliferado) entre nosotros una gran diversidad de maneras de cuestionar, políticamente, la vinculación entre las prácticas estéticas y la vida política.

1969-... buscará adentrarse en este paisaje, para ofrecer una tentativa de mapa. Pues de aventurar retazos de un mapa se trata, antes que de establecer una narrativa historiográfica unidimensional. En vistas a cuestionar radicalmente los presupuestos clásicos que hasta el presente habían

fundamentado las historias clásicas del cine español, Santos Zunzunegui y Jenaro Talens han planteado la necesidad de abrir, por así decir, un nuevo periodo constituyente en la historiografía local a partir de la idea de una historia *diagramática*: una historia que atendería a una lógica de relaciones no mediatizada por nociones tradicionales como linealidad o causalidad; una historiografía que operaría por confrontación y agrupación de casos, que extrajese efectos de sentido mediante procedimientos cercanos al montaje cinematográfico; una historia que no excluyese aspectos fuertemente subjetivos y vivenciales del narrador (de los narradores); voluntariamente fragmentaria, discontinua, heterogénea, heterofundada, diversificada en un mapa policéntrico, donde quedarían ocasionalmente difuminadas o reinterpretadas las jerarquías tradicionales entre centro y periferia, entre modelos dominantes y prácticas subalternas.

Así:

* 1969-... es un proyecto de investigación que quiere explorar un abanico de modos en que las prácticas estéticas han tratado cuestiones políticas en nuestro país, mediante un cuestionamiento propiamente político de sus modos de hacer y campos institucionales.

* La idea es ofrecer en última instancia un esbozo cartográfico. Frente a cierto manoseo actual de la noción de cartografía, la presente propuesta la asumirá de una manera radical: se tratará estrictamente de mapear un paisaje y sus relieves.

* Este mapa, habrá de ser necesariamente incompleto y asumidamente fragmentado, sin un centro fijo ni una narración singular.

* 1969-... se articulará mediante una estructura de *nodos narrativos*: estos nodos constituirán *hipótesis de interpretación*, que, en la práctica, funcionarán agrupando casos, momentos, situaciones, referentes... Cada hipótesis de interpretación planteará un núcleo de reflexión que constituirá por tanto, en la práctica, un nodo narrativo.

* Consecuentemente con el tipo de prácticas que el proyecto quiere enfocar, se pondrá un especial acento sobre el proceso, sobre el modo de formalización y las condiciones de recepción de la propuesta.

Hacer énfasis en el proceso significa fundamentalmente aventurarnos en un trayecto abierto, que

debería iniciarse, no obstante, a partir de una serie de presupuestos. Algunos presupuestos de partida de 1969-... que a continuación se van a desgranar y enunciar someramente han de ser considerados con cautela en el estado actual de anteproyecto. Pero, aun así, mostrarían la forma en que esta propuesta, como ya se ha introducido, quiere construir procesualmente un mapa pluricéntrico compuesto por una serie abierta de hipótesis/nodos narrativos:

* Hasta el presente, las historias clásicas del cine español habían establecido un punto de vista de acuerdo con el cual los años 60 fueron el momento de eclosión renovadora de nuestro cinema -con el advenimiento del Nuevo Cine Español y más tardíamente la Escuela de Barcelona- que obtuvo cierto beneficio del plan de protección administrativa de la cinematografía resultante de la general política aperturista del Régimen en aquel periodo. Esta visión tradicional de nuestra historia del cine muestra el periodo "aperturista" como una cima alrededor de la cual existirían, por un lado, los años 50 como imposibilidad de elaborar sostenidamente un cine no constreñido por el Régimen, y los años 70 como un periodo magmático de prácticas subterráneas más voluntaristas que efectivas. Sin embargo, aportaciones recientes de historiadores como Santos Zunzunegui o Julio Pérez Perucha han re combinado estos datos. Por ejemplo, como mostraron Pérez Perucha y Vicente Ponce en un texto inigualado sobre el cine en la transición española, la crisis del modelo de financiación estatal de la cinematografía local vino de la mano de la finalización del periodo aperturista del franquismo, crisis que alcanza un punto de inflexión irreversible en el año 1969, con la declaración de un durísimo estado de excepción y el recrudecimiento del control y la represión. Pero el abandono del aperturismo y el endurecimiento de los últimos años del Régimen se relacionan inextricablemente con la proliferación de las actividades de oposición en los movimientos obreros y estudiantiles: radicalización de la oposición antifranquista que tuvo su correlato en una multiplicación de prácticas cinematográficas ilegales, alegales o abiertamente clandestinas. El anuncio de la ruptura con el pactismo tiene lugar ya en 1967, con motivo de las agitadas Primeras Jornadas Internacionales de Escuelas de Cine en Sitges -con el resultado de su decálogo radical para la renovación política de la práctica cinematográfica local- que se adelantan a los mismísimos Estados Generales del Cine Francés del 68. Así, el año 69 marca el comienzo del llamado, de manera imprecisa, cine independiente en España. En 1969, Pere Portabella realiza su primera trilogía de cortometrajes sobre Joan Miró, que retrata la manera insólita en que el pintor borra el mural que presidía la exposición homenaje celebrada en el Col·legi d'Arquitectes de Barcelona; en 1970 finaliza su "Vampir", primera gran obra de la etapa de ruptura cinematográfica y política con el Régimen, y una de las cumbres de las prácticas materialistas en nuestro país, junto con la coetánea "Contactos", de Paulino Viota, y otras.

* El año 69 podría ser entonces, tentativamente, una hipótesis de origen para este proyecto. Al igual que en el campo cinematográfico, el aperturismo del Régimen promovió un periodo de apoyo ambiguo a las artes plásticas que favoreció la eclosión de las vanguardias vinculadas principalmente al informalismo. El tipo de prácticas artísticas que irrumpen en nuestro país en la primera mitad de los años 70, es decir, que se extienden a lo largo de los últimos años del franquismo, son hijas también de la crisis del aperturismo, en lo que se refiere al ámbito político; y rompen asimismo, en lo que se refiere a la práctica del arte, tanto con la tradición vanguardista que representa el informalismo, como con el tipo de figuras del compromiso político articuladas en torno a los realismos críticos.

Lo que la irrupción del conceptualismo y los nuevos comportamientos artísticos significa en nuestro país es una ruptura profunda: la crisis irreversible del proyecto utópico de las vanguardias. La importación al campo del arte de una serie de metodologías y prácticas que tradicionalmente le habían sido heterogéneas (marxismo, semiótica, psicoanálisis...), desdibuja jerarquías y fronteras entre práctica, historiografía y crítica, recombina los diversos aspectos de la práctica del arte, recodifica y renueva las formas anteriores del compromiso social del artista haciendo estallar los modos de representación clásicos.

El año 69 sería, por lo tanto, una fecha simbólica de arranque que supondría el primer nodo narrativo de este proyecto: el momento del hundimiento de las vanguardias clásicas y los modos que adoptó en nuestro país en unas coordenadas históricas bien precisas: la crisis del aperturismo y la renovación y radicalización de los movimientos de oposición antifranquista.

* En la exposición que el Macba dedicó en 1999 al Grup de Treball, se incluía uno de los trabajos del grupo que hasta entonces se consideraba extraviado: un film colectivo realizado en el año 74. Integrado actualmente por cuatro piezas, casi todas inacabadas, las únicas que se conservan, la obra se mostró en el museo, por decisión del grupo, en el estado en que acababa de ser recuperada: una suerte de copión de rodaje, donde, entre los cortos individuales, aparecían como por azar imágenes sin aparente conexión, filmaciones que hacían las veces de colas de transición: mostraban manifestaciones ilegales en Barcelona, en las postrimerías del franquismo. La explicación es bien sencilla: en la filmación de estas películas colaboraron jóvenes cineastas quienes, agrupados alrededor de las clases de Pere Portabella, a la sazón también miembro del Grup de Treball, participaban asimismo en colectivos clandestinos de cineastas vinculados a las fuerzas antifranquistas catalanas.

Lo que esta obra inacabada del GdT muestra, a modo de síntoma o sedimento histórico, es un

tipo de vínculos subterráneos o de contaminaciones que en el tardofranquismo se pueden identificar entre prácticas artísticas, cinematográficas y políticas, donde la hegemonía del materialismo y la práctica política hacen incidir constantemente sobre los modos de producción estéticos, así como en los canales de difusión y las condiciones de recepción de las obras, poniéndose el énfasis, por otro lado, de una forma sui géneris, en el paradigma de "información" característico de las prácticas conceptuales, así como en un nuevo replanteamiento de la función social del artista y el trabajo colectivo.

Una hipótesis a considerar consistiría en explorar la manera en que cierta "inteligencia colectiva" del periodo produjo un incesante trabajo cooperativo, asimismo prolongado en redes de difusión y exhibición independientes, o a una utilización táctica, políticamente articulada, de los espacios institucionales correspondientes -de una forma en algunos aspectos no muy alejada de la prolongación de las prácticas conceptuales hacia la crítica institucional que se dio en otras latitudes-.

* Tras la cesura del 75, en un paisaje progresivamente desfavorable, se da la continuidad, no obstante, de ciertas prácticas que arrancan del antifranquismo, pero cuyas posiciones políticas son muy otras. Si pensamos, por citar ejemplos dispares, en el trabajo de La Familia Lavapiés en Madrid, de la Asamblea Democrática d'Artistes de Girona, o, años más tarde, en el último gran film heredero del cine militante antifranquista, "Después de..." de Cecilia y José Bartolomé, encontramos que los objetivos de las prácticas estéticas politizadas durante la transición se adentran en la consecución de espacios de libertad, intentando conectar, y al tiempo contribuyendo a conformar, un nuevo sujeto democrático acorde con las aún persistentes aspiraciones de democratización radical de capas importantes de la sociedad civil. Determinadas prácticas del periodo, por tanto, nos muestran de forma excepcional, a modo de síntoma, la representación y visibilización de una suerte de sujeto democrático imposible: el que se ve desgajado entre las aspiraciones de cambio radical y las renuncias ya evidentes del proceso de democratización realmente existente que se abre tras la muerte del general Franco.

* El ascenso al poder de la socialdemocracia en nuestro país abre un periodo histórico inédito, que conlleva un tipo de planificación del fomento de los campos del arte y la cultura sin precedentes. De sobra es conocida la socorrida historia de los años 80, con un Estado que sobreactúa en su papel de impulsor de la modernización cultural del país y el inflacionismo de la institución artística y, fundamentalmente, de las complicidades entre cultura administrada y mercado. Menos explorada ha sido la proliferación subterránea de un tipo de prácticas que, de forma más difusa, trabajaron en un sentido diametralmente opuesto al de la cultura hegemónica, desde los años 80 y, fundamentalmente,

entrados los 90: tramando redes de colaboración, de producción y difusión; interviniendo subversivamente en un sentido cuasi neosituacionista en el nuevo paisaje de signos de la modernidad administrada; constituyéndose en síntoma de las nuevas formas de hacer política características de la explosión del sujeto político clásico tras el ciclo sesentayochista; etc. Se trata aquí no solamente del trabajo de grupos/colectivos como Preistwert o LSD en Madrid, Agustín Parejo School en Andalucía, etc.; hablamos también de la constitución de una suerte de agente colectivo como se da en las redes del vídeo independiente, y asimismo de algunos nombres concretos que desde los espacios hegemónicos de la institución artística intentaron poner en práctica una imposibilidad: un tipo de prácticas a contrapelo desde el interior de la cultura administrada y del mercado; o también de la dificultad de un arte feminista políticamente articulado.

* Cuando hablamos de redes o agentes de creación colectivos, de espacios y situaciones de confluencia, etc., tratamos de remarcar lo siguiente: *1969-...* es un proyecto que no atenderá solamente, en un sentido tradicional, a nombres propios y "obras" bien perfiladas. Godard es quien de forma más radical ha planteado, en "Histoire(s) du cinéma", que limitar la "historia del cine" a la enumeración y organización en un relato homogéneo de las películas realizadas, supondría, en realidad, tratar de la historia de la producción cinematográfica, no del cine como práctica estética: y que una "historia del cine" consecuente habría de incluir films y autores y proyectos inacabados, grandes historias e historias subterráneas; supondría hablar de las prácticas y de los proyectos y de los deseos, y del maridaje del cine con la historia general de las prácticas visuales y las formas de representación. De la misma forma, *1969-...* se plantea trabajar con elementos y materiales, a la hora de conformar sus hipótesis, sus nodos narrativos, que no son estrictamente nombres propios u obras. Por ejemplo, cabría constatar asimismo la aparición, en años recientes, de reflexiones específicas sobre los modos de exhibición de las obras, sobre la exposición como propio *dispositivo*, generalmente proyectos expositivos relacionados con una exploración de los nuevos vínculos entre arte y política en un contexto de relanzamiento de las luchas sociales a escala transnacional, de forma sintomática, en general, sobre temáticas relacionadas con la reconsideraciones recientes de la idea de territorio. O, asimismo, cabría explorar la manera en que la propia constitución de redes y dispositivos de difusión es el propio resultado de la inteligencia colectiva y del trabajo cooperativo, al tiempo en términos formales y políticos.

Materiales diversos: datos, obras, autores, prácticas colectivas, publicaciones, proyectos expositivos... constituirían un conjunto magmático del que este proyecto extraería los datos necesarios para constituir, mediante las adecuadas conexiones, sus nodos narrativos, sus constelaciones de sentido.

Una palabra final sobre el desarrollo del proyecto. Es obviamente necesario abrir un proceso de investigación que incorpore una diversidad de nombres, y abrir canales de información que confluyan, en primer lugar, en un archivo de materiales, datos, relatos, etc., a partir de una serie de hipótesis de partida. La conformación de tales redes de información y equipos de trabajo, dimensionándolos y realizando un cálculo preciso de los recursos y plazos necesarios y posibles, es sin duda, en un primer momento, el paso fundamental para que esta propuesta comience a funcionar.

(Para complementar algunos puntos de vista que aquí someramente expreso: anexo "Las imágenes de un nuevo mundo", breve artículo publicado en *Babelia* el pasado año, sobre la actualidad de las prácticas políticas del arte en España y la necesidad de recomponer lazos históricos; y me remito a los pasajes del texto de introducción a la monografía/exposición sobre Pere Portabella (pp. 16-21) que abordan cuestiones de contexto y método a la hora de acometer un proyecto historiográfico sobre prácticas estéticas politizadas; y asimismo a la propuesta para un encuentro sobre cuestiones de política y arte en la actualidad, que bajo el título "Desacuerdos" permanece irrealizada, y que fue enviada meses atrás a CASA.)