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

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

TINO CALABUIG

Extracto de la entrevista realizada
por Darío Corbeira y Marcelo Expósito

Madrid, junio de 2004

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

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

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

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

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

***

(…) Era una dinámica de puro trabajo político, puro pragmatismo. Ese trabajo político significaba que no había ningún planteamiento intelectual sobre el propio trabajo. Curiosamente, del momento en que se forma la asociación de artistas plásticos tengo una documentación muy interesante. Se formaron como cuatro o cinco grupos. (…) En cada uno de los grupos siempre había uno o dos de la célula. Era la manera de dinamizar, de disciplinar el método de trabajo. Hubo varias actividades, que yo recuerde, en respuesta al franquismo. En un caso fue una contestación contra el sistema de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes; ahí estábamos detrás. Pero quienes realmente llevaban el peso fueron los pintores: Lucio Muñoz, Rafael Canogar, Juan Genovés, Ángel Sempere… Presentaron un escrito al director general de Bellas Artes, y ya empezó a moverse en los periódicos. Eran reivindicaciones típicamente normales y democráticas que para entonces eran muy revolucionarias, como formar una asociación de artistas plásticos. Hoy suena muy sencillo, pero una asociación así era entonces absolutamente imposible de formar, porque existía una ley según la que tenías que estar vinculado a un sindicato, y el Gobierno Civil no autorizó la asociación de artistas plásticos. De ahí surgieron una serie de movilizaciones, como recordareis, en la escuela de Bellas Artes, a las que se incorporaron muchos alumnos. Otra lucha consistió en que los artistas más conocidos —"las vacas sagradas", como decíamos entonces— tuvieran más contacto 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 Villalar. 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 artística 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 titulando *Los desastres de la paz*. Aquella exposición fue la segunda de Redor; la primera fue *Leer la imagen* (1971), de Alberto Corazón, que también tuvo gran impacto, con grandes serigrafías de plástico con unas imágenes repetitivas, redundantes. La imagen era dramática, era la imagen de unos guerrilleros, de un fusilamiento en Bolivia. No creo que fuera literal el mensaje; el espectador debía introducirse en los plásticos, había también esa interactividad.

(...) Había dos líneas en Redor. La primera era esa línea de artistas individuales donde mencionaría tanto lo que hizo Alberto como lo que hice yo, más lo que hicieron Francesc Torres, Frederic Amat, Raimundo Patiño, (...) Gómez Molina y Pablo Pérez Mínguez, 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 antifranquista 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.