

SIMÓN MARCHÁN FIZ

Extractos de la entrevista realizada
por Darío Corbeira y Marcelo Expósito

Madrid, junio de 2004

Descubrí las vanguardias contemporáneas y las históricas al mismo tiempo, eso fue en los años 1965 y 1966, desde una ciudad que era clave en ese momento, Colonia.

Estuve en el verano del 1968 en Alemania; en aquella época ya trabajaba en el museo Lázaro Galdiano, y me dediqué a tomar contacto con estas manifestaciones que todavía se conocían muy poco a través de las primeras publicaciones que aparecieron allá sobre dadaísmo y constructivismo. (...) Conozco a John Heartfield a través de un grupo medio marginal y periférico, una institución de jóvenes dedicados a la investigación de las vanguardias que se llamaba Nueva Sociedad para las Artes Plásticas, que fue muy importante en Berlín y se dedicaba fundamentalmente a la investigación del dadaísmo político y del constructivismo soviético. (...) Este grupo me proporcionó bastante información, me regaló un catálogo de Heartfield, a quien fui conociendo mejor gracias a las publicaciones sobre él que se estaban haciendo en Alemania Oriental. De todo esto en España no había prácticamente ningún conocimiento, y los que podían haberlo tenido, como es el caso de Josep Renau, vivían exiliados (Renau concretamente en Berlín Oriental).

(...) [Toda esta información y estas fuentes repercutieron] en algunos de los que empezábamos a dedicarnos a temas de estética. Nos hicieron percatarnos de que el problema del arte no era un problema únicamente hegeliano-marxista de contenido, sino que era un problema de lenguaje. (...) [El debate a este respecto, en España,] no fue muy amplio, pero el propio proyecto de Comunicación solo se entiende desde esa perspectiva: es un proyecto donde se atiende directamente al problema de la especificidad de los lenguajes y el conocimiento de lo que entonces se llamaba la estructura interna de cada uno de los ámbitos del lenguaje artístico o cultural.

En la universidad tomé contacto con personas que más tarde tuvieron un papel importante en nuestra cultura. Por ejemplo, Ángel González y Paco Calvo Serraller fueron alumnos míos en el año 1970; Juan Antonio Ramírez y Javier Maderuelo lo fueron en el 1972. Acudían a las clases de constructivismo y de dadaísmo personas de distintas facultades, en unos seminarios que eran semiclandestinos porque no tenían reconocimiento académico. En 1971 y 1972 lle-

garon a la facultad Antoni Bonet Correa, Hernández Perera y Pérez Sánchez, que era un hombre dedicado al Barroco pero que apoyaba todas estas cosas... es decir, una franja de profesorado abierto y posteriormente democrático. A partir de aquel momento, en el 1972, empecé a impartir cursos reconocidos, pero los años anteriores, como he dicho, los cursos eran ilegales porque el decano no aceptaba ese tipo de cosas, y a todos los que nos reuníamos en estos seminarios nos veía como sospechosos de algo. Por tanto éramos conscientes de que aquello tenía un efecto político, aparte de que personalmente algunos de nosotros empezáramos a militar [fundamentalmente en el Partido Comunista].

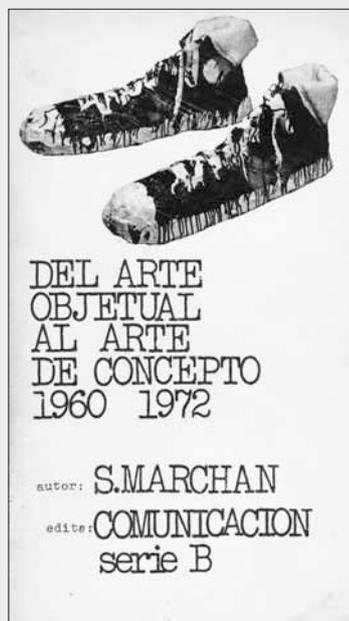
Yo era muy consciente de que aquello era una oposición a algo, una cultura de oposición tanto en el ámbito del oficialismo del franquismo como también en el ámbito de la izquierda, porque la izquierda tenía el mismo estilo puritano o estrecho. Aquí estamos comentando cómo fueron evolucionando el problema del arte y la política durante el franquismo, pero por aquellos años este aspecto traía sin cuidado [a los dirigentes de los partidos]. Sin embargo estos nuevos géneros, estas nuevas expresiones, nuevas importaciones de las vanguardias y de tendencias de la actualidad, sí hacían mella, no gustaban nada y estaban excluidas de los planes de estudios, lo cual es un indicativo.

Otro ámbito de actuación interesante donde teníamos más libertad fue la Escuela de Arquitectura, donde Gómez de Liaño y yo impartíamos la misma clase alternándonos, un día él y otro yo, y enseñábamos todas las estéticas de moda: marxismo, estructuralismo, cibernética, nuevos movimientos, etc. Teníamos a los alumnos desconcertados. Les mostrábamos diapositivas raras y les hablábamos de estética marxista, anarquista o cibernética. En Arquitectura había mucha más libertad que en la facultad de Letras. Rindo un reconocimiento a José Camón Aznar, que me dejó hacer lo que quise en la revista *Goya*, lo cual me permitió introducir artículos de vanguardias históricas que eran impensables hasta ese momento, y Aznar era un hombre liberal conservador como es sabido. (...) En este sentido tuvo una gran importancia el hecho de que en el departamento de arte se formara progresivamente un grupo de renovación integrado también por alumnos que acabaron siendo profesores. Antes del 1975 ya existía un grupo de renovación, tanto en teoría del arte contemporáneo como en teoría de las artes clásicas. Coincidimos un grupo de personas que estábamos dedicados a la renovación informativa del arte contemporáneo y de la teoría.

[De] Comunicación no soy fundador en sentido estricto. Yo formé parte del equipo, que era más o menos flexible y no estaba formalizado en términos jurídicos, a excepción de los que tenían la propiedad de la editorial o la responsabilidad editorial. Se fundó en el 1970, después del cierre de Ciencia Nueva, donde yo también había colaborado con varias traducciones. Ciencia Nueva fue una editorial que sí dependía directamente del Partido Comunista; sin embargo la gente que la llevaba no era sectaria, era gente globalmente de izquierdas. Es importante saberlo porque en aquellos años la política del PC era respetuosa en estos temas, y no había dirigismo. Quienes llevaban Ciencia Nueva eran Tica Montesinos, que era sobrina de García Lorca, y Jesús Munárriz. Era una editorial que tenía un espíritu aperturista en el ámbito del pensamiento y la filosofía. Yo colaboré con varias traducciones, aunque algunas no se llegaron a publicar porque Fraga Iribarne cerró la editorial en el año 1968. Existió una relación entre el cierre de Ciencia Nueva y la creación de la editorial Comunicación —aunque fuera indirecta—, porque Alberto Corazón empezó a diseñar en Ciencia Nueva; a Alberto le entró el gusanillo porque estaba intentando entrar en el ámbito del diseño. Fundamentalmente, Comunicación trasladó al ámbito de las ciencias artísticas el aperturismo de Ciencia Nueva en el de las ciencias sociales.

En Comunicación el grupo inicial estaba formado por Alberto Corazón, Valeriano Bozal y Ludolfo Paramio. Con Alberto empecé a tener contacto y amistad en el año 1970, y un buen día me propuso que participara, pero no recuerdo cómo se articuló el grupo en sus inicios. Alberto Corazón era la persona del equipo más abierta en ámbitos artísticos, y con quien yo tomé contacto primero. Luego colaboré mucho con ellos en diversas obras. De algunas de ellas no ha quedado constancia porque no se firmaba nada. La verdad es que era un trabajo en equipo donde cada uno aportaba lo que podía. [También estaban] Carlos Piera, que procedía de la lingüística, y los hermanos Visor, sobre todo Miguel Visor que era el que tenía más visibilidad. Este era el núcleo principal; unos como propietarios, otros llevando la gestión a diario y otros alrededor. [Ángel González y Francisco Calvo Serraller] entraron más tarde en Comunicación por mediación mía. [Ellos procedían de la galería Multitud,] que fue un encargo que montaron con determinadas personas que conocían los temas de las vanguardias históricas a través de varias vías, pero fundamentalmente a través de nuestros cursos.

(...) [Ángel y Paco] estuvieron en el proyecto Comunicación solo unos meses, porque la intención inicial era sacar unos números de la revista para iniciar una línea editorial que debía tratar debates actuales, de la que salió un número que creo que se titulaba *La práctica política*, un número de pastas plateadas,



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

en el que se anunciaba el siguiente número, *Arte y mercancía*. [En la edición de este segundo número] surgió un debate muy fuerte dentro del equipo precisamente sobre el tema del realismo y las renovaciones, porque había distintas opciones, heterodoxas prácticamente todas excepto las de algunos de los miembros. Fue una intransigencia de carácter ideológico la que causó una división y desapareció el proyecto. Esto era en el año 1972.

Yo sabía que Alberto y Tino Calabuig estaban en temas de [organización política del] sector artístico, pero a mí el sector artístico no me interesaba por una razón muy sencilla: porque estaban enfangados en el problema del realismo social, que era sumamente aburrido. Redor tuvo una implicación mayor que Comunicación en problemas sociales [y se celebraron allá reuniones clandestinas]. Alberto Corazón cumplió la función de hacer de nexo de unión entre todos nosotros.

El panorama era un poco desolador. Por un lado tenías la situación oficialista, y por otro lado esa alternativa democrática —no podemos hablar solo de izquierda, pero sí de alternativa democrática— tras la cual se sabía que estaba el Partido Comunista. Las



Portadas de libros de la Editorial Comunicación.

iniciativas que surgían eran iniciativas de grupo, en el sentido de que advertíamos la necesidad de renovar el panorama cultural, pero no había patrocinio del partido porque la militancia era por células. Por lo tanto, tampoco había una cohesión tan fuerte. Yo conocía a los artistas plásticos, pero nunca asistí a ninguna de sus reuniones hasta años después. Estoy hablando de los primeros años setenta, y francamente la conciencia que tengo es fundamentalmente una conciencia de gente con la que sintonizabas por afinidades artísticas y teóricas, más que por estructura de articulación política, aunque se presupusiera y fuera un horizonte que existía, pero que no se ponía en evidencia.

Esta aspiración [que estamos comentando, que era la del grupo Comunicación,] de conectar con las vanguardias históricas y al mismo tiempo con las vanguardias contemporáneas, no era compartida por el núcleo mayoritario de los artistas del sector en el ámbito de la izquierda, cuyas inquietudes eran de carácter sectorial y organizativo y, en última instancia, sindicales más que artísticas; querían actualizar el debate artístico y cultural llevándolo a la altura de lo que tenía que ser una actitud de apertura en el sentido de relacionar vanguardia y política. Eso se planteaba de una forma absolutamente empobrecedora, porque la vanguardia artística que discutían era el realismo social, que a mí no me interesaba. Además, el grupo mayoritario de los artistas no conocía nada de las vanguardias históricas ni de las vanguardias contemporáneas.

(...) Creo que estábamos mirando más hacia las vanguardias históricas internacionales que hacia las españolas, si bien es verdad que a Josep Renau lo conocí el año 1970 en Berlín, donde además contacté

con otros artistas españoles que vivían allí. Pero Renau tenía mucha desconfianza en contactar con españoles que iban por Alemania. En nuestra generación se había roto esa continuidad con la guerra, y los pocos que sí podían haber seguido esta continuidad, como Valeriano Bozal, que estaba trabajando sobre artistas españoles anteriores a la guerra, no lo hicieron porque no habían podido salir de España. Tino Calabuig había estado en Estados Unidos, Alberto viajaba bastante porque tenía medios familiares e inquietudes personales, y yo también había sido aventurero. Somos gente que nos lanzamos a pesar de todos los riesgos que suponía el momento, y de condiciones muy estrictas económicamente.

(...) Nuestro replanteamiento de la relación entre vanguardia y política iba en la órbita de la concepción vanguardista de no seguir solo un género artístico, sino tener una visión global según la cual las cosas inciden unas sobre otras, según la cual en determinadas situaciones no se sabe qué es antes y qué es después. Lo cierto es que existía un concepto global de las manifestaciones, y esto era importantísimo. Estábamos replanteando las vanguardias teniendo ya como horizonte las vanguardias históricas, pero con deseos de sintonizar con las vanguardias del presente, cosa que se estaba planteando en las artes visuales y también en arquitectura y urbanismo.

De hecho, Comunicación también inició una serie de arquitectura que se llamaba "Documentación - Debates", de la que salieron dos números, uno de los cuales, titulado *Arquitectura del siglo xx. Textos*, era mío. Tomamos contacto con Fernández Alba y con otros arquitectos, es decir, compartíamos la misma preocupación. La obsesión de publicar y dar a cono-

cer textos era prioritaria; muchos de los textos publicados en Comunicación están a su vez referidos a otros textos, porque era la base teórica absolutamente necesaria, en teoría artística, estética e historia del arte. Todo iba en paralelo, no veíamos diferencia entre disciplinas porque teníamos un concepto híbrido, interdisciplinar: ni éramos estetas, ni éramos historiadores del arte puro, ni críticos puros, sino que en el fondo nos movíamos, con mayor o menor conciencia, en la misma órbita en la que se habían movido la vanguardia clásica y las vanguardias contemporáneas. Los que nos dedicábamos a la estética más estrictamente filosófica nos habíamos apartado de la estética filosófica estricta teniendo como base la crisis de la estética en el ámbito de las vanguardias en los años veinte, y el debate que se suscitó entre estética, poética y crítica del arte. Aquel era otro de los horizontes subyacentes que no se manifestaban de un modo explícito pero que estaban ahí, y constituyó una de las bases del debate contemporáneo en la época de las vanguardias.

(...) En el caso de Madrid, el refugio fue el Instituto Alemán, gracias a que allí estaban unas personas receptivas que nos identificaban con la oposición antifranquista. Había allí un elemento político importantísimo, porque en aquellos años gobernaba en Alemania la socialdemocracia y el Instituto Alemán se convirtió en un escenario de actuación para todos los campos culturales españoles; por lo tanto, hay que insertarlo en ese contexto. Por otro lado, en Barcelona también había gente que tenía contacto con el exterior, y con ellos contactamos desde Madrid. En Barcelona las formas predemocráticas tuvieron una génesis distinta a las de Madrid porque estaban alejadas del poder central, lo cual permitió que, progresivamente, sobre todo en ciudades de población mediana como son las que rodean Barcelona, o las que están en Girona, se creasen ámbitos de intervención y de realización de actividades que no eran posibles en ningún otro lugar. El mundo oficial de los museos permanecía totalmente ajeno a ello, y lo veía con gran reticencia porque, además, la identificación con el antifranquismo planteaba problemas de inmediato.

(...) Mientras tanto habían tenido lugar los Encuentros de Pamplona, a los cuales asistimos muchos de nosotros, pero de cuya dimensión no fuimos del todo conscientes. Fueron unos encuentros muy precipitados y conflictivos a causa de la ceguera de la izquierda española, que no entendió absolutamente nada de lo que era una burguesía abierta al exterior. Yo, ahora, lo analizo y me quedo de piedra ante la ceguera y el sectarismo que nos embargaban a todos; es decir, el antifranquismo producía tal deformación de la realidad que éramos incapaces de distinguir entre lo que es un régimen dictatorial y lo que es una derecha conservadora o liberal.

[Existe a partir de un determinado momento el problema de] que estas manifestaciones [de los setenta] son identificadas con el antifranquismo, con la izquierda; y se supone que cuando pasamos a una sociedad democrática con una cultura democrática la cultura de la resistencia ya no tienen el mismo sentido y las cosas ya no se pueden plantear de la misma manera porque ya no hay coacción. Yo creo que el gran fallo fue que [las manifestaciones en torno a las prácticas conceptuales, los nuevos comportamientos, etc.] solo duraran entre cuatro y cinco años, no hubo tiempo para madurar, antes de poder hacerlo les cortaron el tallo. Con la normalización democrática las instituciones españolas se asemejan a las europeas, aparecen galerías, se refuerzan los museos, etc. En este clima no tienen ámbito de actuación. A nivel internacional a partir del 1977 se produce también una inflexión en este sentido.

En el fondo este tipo de manifestaciones eran arte *infraleve*, en el sentido dadaísta o duchampiano; eran más actos estéticos que obras artísticas, arte estético; eran gestos todavía de vanguardia y actos estéticos que cristalizaban en obras de una manera relativa, y que por tanto apenas dejan huella. Por otro lado, la radicalización ideológica dentro de una lucha democrática llevó a fenómenos de mucho sociologismo, donde el problema de la especificidad formal era abandonado en aras de la lucha política, con lo cual las obras se te convertían muchas veces en panfleto. Eso les va minando autoridad en el sentido cultural estricto, en el sentido de obra artística estricta. Esto ocurrió tanto en Alemania como en España. En definitiva, [todo ello hizo] que hubiera un abandono. Lo cual era lógico si se tiene en cuenta que se estaba bajando en un territorio que no tenía ningún eco, donde no te podías ejercitar, donde nadie se ocupaba de ti, donde no podías sobrevivir, donde los espacios alternativos que existían mal que bien durante la época de Franco no tenían cabida en una sociedad democrática que teóricamente no te excluía. (...) Y esa es la tragedia.