

drás a nuestro encuentro. Y nos encontrarás. Estarás
vamente cerca de ti. En todas partes.

Ya lo sabes compañero. No estás solo. ¡AGUANTA!

DESACUERDOS

EL AVIADOR

Y SU

RETO
PERDIDO



...del generacionismo...

The first of these is the fact that the system is not a simple one. It is a complex system, and as such, it is not possible to understand it by looking at its parts in isolation. The system is a whole, and it is only by looking at the whole that we can understand it. This is the first principle of the system: the whole is greater than the sum of its parts.

The second principle is that the system is dynamic. It is not a static system, and it is not a system that can be understood by looking at a single point in time. The system is a system that changes, and it is only by looking at the system over time that we can understand it. This is the second principle of the system: the system is dynamic.

The third principle is that the system is a system of systems. It is not a single system, and it is not a system that can be understood by looking at a single system. The system is a system of systems, and it is only by looking at the system of systems that we can understand it. This is the third principle of the system: the system is a system of systems.

The fourth principle is that the system is a system of systems of systems. It is not a single system of systems, and it is not a system of systems that can be understood by looking at a single system of systems. The system is a system of systems of systems, and it is only by looking at the system of systems of systems that we can understand it. This is the fourth principle of the system: the system is a system of systems of systems.

The fifth principle is that the system is a system of systems of systems of systems. It is not a single system of systems of systems, and it is not a system of systems of systems that can be understood by looking at a single system of systems of systems. The system is a system of systems of systems of systems, and it is only by looking at the system of systems of systems of systems that we can understand it. This is the fifth principle of the system: the system is a system of systems of systems of systems.

The sixth principle is that the system is a system of systems of systems of systems of systems. It is not a single system of systems of systems of systems, and it is not a system of systems of systems of systems that can be understood by looking at a single system of systems of systems of systems. The system is a system of systems of systems of systems of systems, and it is only by looking at the system of systems of systems of systems of systems that we can understand it. This is the sixth principle of the system: the system is a system of systems of systems of systems of systems.

The seventh principle is that the system is a system of systems of systems of systems of systems of systems. It is not a single system of systems of systems of systems of systems, and it is not a system of systems of systems of systems of systems that can be understood by looking at a single system of systems of systems of systems of systems. The system is a system of systems of systems of systems of systems of systems, and it is only by looking at the system of systems of systems of systems of systems of systems that we can understand it. This is the seventh principle of the system: the system is a system of systems of systems of systems of systems of systems.

The eighth principle is that the system is a system of systems of systems of systems of systems of systems of systems. It is not a single system of systems of systems of systems of systems of systems, and it is not a system of systems of systems of systems of systems of systems that can be understood by looking at a single system of systems of systems of systems of systems of systems. The system is a system of systems of systems of systems of systems of systems of systems, and it is only by looking at the system of systems of systems of systems of systems of systems of systems that we can understand it. This is the eighth principle of the system: the system is a system of systems of systems of systems of systems of systems of systems.

The ninth principle is that the system is a system of systems of systems of systems of systems of systems of systems of systems. It is not a single system of systems of systems of systems of systems of systems of systems, and it is not a system of systems of systems of systems of systems of systems of systems that can be understood by looking at a single system of systems of systems of systems of systems of systems of systems. The system is a system of systems of systems of systems of systems of systems of systems of systems, and it is only by looking at the system of systems of systems of systems of systems of systems of systems of systems that we can understand it. This is the ninth principle of the system: the system is a system of systems of systems of systems of systems of systems of systems of systems.

The tenth principle is that the system is a system of systems of systems of systems of systems of systems of systems of systems of systems. It is not a single system of systems of systems of systems of systems of systems of systems of systems, and it is not a system of systems of systems of systems of systems of systems of systems of systems that can be understood by looking at a single system of systems of systems of systems of systems of systems of systems of systems. The system is a system of systems of systems of systems of systems of systems of systems of systems of systems, and it is only by looking at the system of systems of systems of systems of systems of systems of systems of systems of systems that we can understand it. This is the tenth principle of the system: the system is a system of systems of systems of systems of systems of systems of systems of systems of systems.

DESACUERDOS

Sobre arte, políticas y esfera pública
en el Estado español

DESACUERDOS

3

Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español

es un proyecto de investigación en coproducción entre Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, el Museu d'Art Contemporani de Barcelona-MACBA y la Universidad Internacional de Andalucía-UNIA arteypensamiento, a la vez que un proyecto expositivo y de actividades coproducido por las mismas instituciones y el Centro José Guerrero-Diputación de Granada.

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD
INTERNACIONAL DE ANDALUCÍA
Juan Manuel Suárez Japón

DIRECTOR DEL MUSEU D'ART
CONTEMPORANI DE BARCELONA
Manuel J. Borja-Villel

DIRECTOR DE ARTELEKU
Santiago Eraso Beloki

DIRECTORA DEL CENTRO
JOSÉ GUERRERO
Yolanda Romero Gómez

DIRECCIÓN DE CONTENIDOS

Francisco Baena (Centro
José Guerrero)
Manuel J. Borja-Villel
Santiago Eraso Beloki (Arteleku)
Pedro G. Romero (UNIA
arteypensamiento)
Teresa Grandas
Bartomeu Marí
Jorge Ribalta
Yolanda Romero Gómez (Centro
José Guerrero)

COORDINACIÓN Y PRODUCCIÓN
TÉCNICA GENERAL
BNV Producciones

DOCUMENTACIÓN AUDIOVISUAL
Fundación Rodríguez

www.desacuerdos.org

RESPONSABLE DE LA PÁGINA WEB
Jesús Carrillo

EDICIÓN
Jesús Carrillo, Ignacio Estella
Noriega y Lidia García-Merás

DISEÑO
Sistemas judo y Fundación
Rodríguez

Índice

- 11 Introducción**
EDITORIAL
- 15 Centro de Cálculo**
DOCUMENTOS 01-04
- 44 Encuentros de Pamplona: carteles**
DOCUMENTOS 05-11
- 48 Redes poéticas I: poesía visual (1962-...)**
DOCUMENTOS 12-14
- 57 Zaj: de la escritura y el libro**
DOCUMENTOS 15-26
- 76 Derivas I: Manolo Quejido y Herminio Molero (1969-1973)**
DOCUMENTOS 27-32
- 85 Nuevos comportamientos artísticos: Madrid 1971-1974**
DOCUMENTOS 33-42
- 114 "Diseño y crimen" en Cataluña (1971-1975)**
DOCUMENTOS 43-48
- 128 Feminismos, años setenta**
DOCUMENTOS 49-52
- 138 La irrupción de la política (1975-1981)**
DOCUMENTOS 53-62
- 160 Muntadas: Centro de Información (1974-1976)**
DOCUMENTOS 63-64
- 166 Vídeo-Nou Servei de Vídeo Comunitari (1977-1983)**
DOCUMENTO 65
- 172 Medios libres: Ona Lliure y RTV Cardedeu (1979-...)**
DOCUMENTO 66-70
- 180 Jornades Llibertàries Internacionals, Barcelona, 1977**
DOCUMENTOS 71-72

- 186 El Rollo**
DOCUMENTOS 73-77
- 194 Bang! y El Cubri**
DOCUMENTOS 78-81
- 202 Historietas y políticas locales: Butifarra! y Un equipo andaluz de tebeos (f.d.)**
DOCUMENTOS 82-84
- 209 Bazofia y la prensa marginal madrileña**
DOCUMENTOS 85-86
- 214 Euskadi Sioux**
DOCUMENTOS 87-93
- 224 La salida de la fábrica: Numax presenta...**
DOCUMENTO 94
- 230 Derivas II: Manolo Quejido y Herminio Molero (1975-1976)**
DOCUMENTOS 95-97
- 240 La rotura del marco: CVA (1980-1984)**
DOCUMENTO 98
- 244 Fanzines y otras movidas (1979-1985)**
DOCUMENTOS 99-101
- 256 Síndrome de mayoría absoluta**
DOCUMENTOS 102-103
- 261 El modelo Barcelona**
DOCUMENTOS 104-106
- 272 El arte como crítica del arte (1990-1995)**
DOCUMENTOS 107-119
- 311 Redes poéticas II: el fin del milenio**
DOCUMENTOS 120-123
- 326 De nens**
DOCUMENTO 124

Introducción

Presentamos la tercera publicación derivada de la primera fase del proyecto *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, una fase de carácter experimental en la que se han ensayado procedimientos de investigación en red, modos de colaboración horizontal entre entidades de distinta naturaleza y cauces de comunicación entre instituciones y movimientos sociales.

Aunque el documento que aquí presentamos no pretende ser el catálogo de las exposiciones de Granada y Barcelona, está íntimamente vinculado con los procesos de difusión pública que las orientaban. La naturaleza textual y el formato de libro, revista o fanzine de gran parte del material expuesto demandaban un modo de visualización y un grado de legibilidad y análisis que la vitrina del museo difícilmente puede ofrecer. La experiencia de la edición de *Desacuerdos 1* y *Desacuerdos 2* iba a alumbrar la posibilidad de utilizar este mismo modelo para satisfacer, aunque fuera modestamente, tal demanda. A pesar de este grado de consanguinidad, el criterio de selección de los documentos que aparecen en el libro y su organización interna no buscan aclarar o convertirse en correlato estricto de las exposiciones. Más bien, su intención es enfocar la atención hacia ciertos materiales presentes en las mismas desde su propia lógica y mediante sus propias posibilidades en tanto que libro.

Si el proyecto *Desacuerdos* nunca ha tenido voluntad enciclopédica, ni ha pretendido la constitución de un nuevo canon, ello es doblemente cierto en lo que respecta a este volumen. Desde el principio se hicieron evidentes la imposibilidad real y la inoportunidad política de abarcar en un formato cerrado el heterogéneo material recogido durante las investigaciones y seleccionado para su exhibición y debate. La intención de *Desacuerdos* sigue siendo la misma con que se iniciaron los trabajos dos años atrás: señalar fracturas y abrir brechas que estimulen una relectura crítica de los discursos históricos consolidados. Pero, ¿cómo ofrecer una herramienta útil y manejable que a la vez sirva de revulsivo ante la tentación de reconstruir una narración lineal o una nueva taxonomía? La dificultad de la tarea se ha visto incrementada por la necesidad de partir de una selección reducida y de presentar los documentos en una secuencia suficientemente legible. Finalmente, se decidió utilizar un laxo eje cronológico que sirviera como guía principal del índice, compensado con una estructura compartimentada en pequeños bloques temáticos de naturaleza difusa que impidiera interpretar tal sucesión en términos de limpia continuidad histórica, ya fuera de progreso hacia un presente luminoso o de fatalidad y fracaso.

La elección de una estructura débil ha querido conservar la impresión general de promiscuidad y de solapamientos múltiples que se desprendía de las investigaciones y las exposiciones. La yuxtaposición de materiales tan diversos debería disuadir del intento de recomponer una única línea genealógica a la vez que debería señalar la posibilidad de establecer relaciones y encontrar analogías y ecos imprevistos. Los proyectos de Muntadas de comienzos de los años setenta, por ejemplo, son susceptibles de una lectura distinta cuando se contemplan a pocas páginas del trabajo de Vídeo-Nou, o del fenómeno de las radios libres y las televisiones locales en Cataluña. Del mismo modo, la fascinación con la vanguardia internacional de los jóvenes integrantes de la Cooperativa de Producción

Artística y Artesana (CPAA) a finales de los sesenta adquiere un nuevo matiz al observar que diez años más tarde un grupo de jóvenes de inquietudes paralelas decidían formar un grupo de tecno-pop: Aviador Dro. Por su parte, la aparición recurrente del cómic en contextos y coyunturas históricas diferentes –desde el entorno de la Galería Redor a Bazofia y desde El Cubri hasta Herminio Molero– quiere contribuir a quebrar lugares comunes acerca de la relación entre cultura popular y alta cultura en la creación plástica y la actividad crítica. Los textos que anteceden a cada uno de los segmentos documentales, además de situarnos ante los materiales que se ofrecen a continuación, intentan favorecer esta lectura transversal e invitan a ensayar marcos de interpretación que no son los ortodoxos en la historiografía del arte español contemporáneo.

Sería ingenuo afirmar que tras la selección y la secuencia de lo que aquí se ofrece no existe línea directriz alguna. La pulsión de una creatividad antagonista, que a pesar de su debilidad estructural persiste en distintas guisas a lo largo de las tres décadas, y la promiscuidad e hibridación entre fenómenos de naturaleza muy diversa, son las líneas argumentales que mantienen unido todo este material. Estas líneas maestras no se quieren mostrar, sin embargo, como parte de un discurso con voluntad hegemónica sino, justamente, a través de las fallas y contradicciones del mismo. El comenzar, por ejemplo, con los seminarios del Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid, no está motivado por el reconocimiento de unos orígenes y un linaje específicos, sino por la identificación de unos tímidos intentos de articulación colectiva de la agencia que iban a aglutinar intereses y niveles de compromiso muy variados. El dar un rodeo al entorno de Zaj por sus márgenes menos transitados y el dejar abierta la brecha de la poesía visual para recogerla treinta años después al final del volumen responden a esa misma intención de desviar al lector de los lugares comunes de la interpretación del arte de vanguardia. La sección titulada *Derivas I*, que en cierto modo concluye la primera serie de documentos, subraya el modo en que la herencia del conceptual se reformula y se distorsiona en manos de personajes de la siguiente generación, como Manolo Quejido y Herminio Molero.

Esta misma sensación paradójica se encuentra en la secuencia de los documentos siguientes. La voluntad de orden en la lectura de la vanguardia contemporánea que destila el clásico texto de Simón Marchán toma “carne” al yuxtaponerse a las actividades eclécticas e informadas por la coyuntura política que se llevan a cabo en la Galería Redor. Respecto al entorno catalán hemos optado por una estrategia diferente. El serio y comprometido trabajo de Tint-2 en el análisis de la cultura popular viene precedido de un irónico comentario de “Jack el Decorador” –pseudónimo de Manuel Vázquez Montalbán– sobre el interés de la burguesía local en el diseño. Todo ello incluido en una revista de diseño e interiorismo, *Hogares Modernos*, de la que el mismo Vázquez Montalbán fuera editor.

Las secciones *Feminismos*, *años setenta* e *Irrupción de la política* presentan un problema particular. En ellas hemos optado excepcionalmente por adoptar un aglutinante temático, la denuncia feminista y la reflexión sobre la coyuntura política, lo que nos lleva a correr el riesgo de tratar las obras como mero reflejo directo de su época. Siendo conscientes de ello, sin embargo hemos estimado oportuno señalar que la práctica artística de vanguardia se ve impelida a comprometerse directamente en la arena política del momento desde posiciones

que van de la reflexión crítica sobre los procesos de representación y comunicación hasta el registro documental de los acontecimientos. A este respecto es interesante constatar que un período tan densamente historiografiado en otros aspectos carece aún de un tratamiento adecuado desde la perspectiva de la historia del arte.

Tras la secuencia sobre Muntadas, Vídeo-Nou y las radios y televisiones locales, cuyo interés ya mencionamos arriba, proponemos un recorrido por el ámbito del cómic y la edición alternativa en los años inmediatos a la muerte del dictador. La referencia a las Jornades Llibertàries de Barcelona con que iniciamos este periplo no pretende transmitir la existencia de un movimiento de emancipación biopolítica con voluntad hegemónica perfectamente articulado. Lo que viene después: la atomización de poéticas y políticas tramadas a partir del cómic y la música popular, nos presenta una mutación en los lenguajes del antagonismo y su desplazamiento hacia la reivindicación local y las formas alternativas de relación y construcción subjetiva. Las Jornades Llibertàries marcan, pues, tanto el principio de un modo de articulación de la resistencia como el declive de otro. Nos hemos permitido subrayar este punto de inflexión mediante la inclusión de la película *Numax presenta...*, de Joaquim Jordà, en tanto implica un esfuerzo de reflexión sobre el sentido general de estos cambios. *Derivas 2*, sección con que recopilamos este período, se limita a registrar los ecos que este seísmo en la cultura de la transición encuentra en los herederos de la última vanguardia: de nuevo, Manolo Quejido y Herminio Molero.

Las últimas secciones, que documentan la reorientación del panorama crítico hacia la situación actual, nos llevan de nuevo al sistema del arte. A comienzos de los ochenta, mientras la escena de ediciones alternativas y cómic independiente entra en una dinámica de desgaste o de acomodación a los modelos de éxito, el mundo del arte “propriadamente dicho” comienza a expandirse según parámetros de mercantilización que ya estudió Alberto López Cuenca en el primer volumen de *Desacuerdos*.¹ La inserción del artículo “Síndrome de mayoría absoluta”, de Mar Villaespesa, y la sección dedicada al “modelo Barcelona” ponen de manifiesto el surgimiento de un nuevo frente: el de las políticas culturales, que va a convertirse en el eje sobre el que pivota gran parte de la actividad crítica en la última década del siglo. En el momento en el que los poderes públicos toman conciencia del valor de la cultura como lugar de intervención prioritaria, comienzan a surgir voces que impugnan la instrumentalización del arte con fines espurios y se aprestan a denunciar a sus perpetradores. Asistimos así a la emergencia de lo que podría identificarse como “contraesfera pública del arte”, que aglutina a colectivos y da lugar a la formación de redes que utilizan de nuevo el fanzine, el pasquín y la intervención en el espacio público para comunicarse y hacer visible su protesta. En ciertos aspectos, *Desacuerdos* es heredero de este debate.

No hemos querido concluir este volumen, sin embargo, documentando una postura crítica en la que la práctica artística se voltea de un modo solipsista sobre sí misma hasta el punto de postular una “huelga de arte”. En los últimos años se han ido desdibujando progresivamente los compartimentos que separaban los distintos ámbitos de producción cultural y estos del resto de la actividad económica, social y política. Mientras los frentes y campos de acción del arte “pro-

piamente dicho” se contraen hasta convertirlo en una práctica irrelevante, se multiplican las ocasiones de intervenir críticamente desde el trabajo estético en frentes y campos de acción de titularidad aún difusa como pueden ser los nuevos medios, los nuevos movimientos sociales o la definición de los modos de vida en la ciudad global. Por ello ponemos fin a este volumen aludiendo a otra obra de Joaquim Jordà, *De nens*, que plantea posibles líneas de desarrollo para un discurso estético-crítico políticamente pertinente en el momento actual.

En este volumen hemos querido también incluir una selección de piezas de arte sonoro (en algunos casos fragmentos de las mismas) producidas en España dentro del arco cronológico que abordamos en nuestro proyecto. A pesar de que la creación sonora ha seguido un desarrollo particular, y solo episódicamente ha cruzado su camino con el resto de la práctica artística, sí ha compartido muy a menudo con esta última la posición contrahegemónica que hemos querido rastrear en *Desacuerdos*. De nuevo, no se pretende ofrecer con esta selección un canon de la música experimental de los últimos treinta años, sino, siguiendo el mismo criterio de las exposiciones, hacer audibles algunos fragmentos representativos de un panorama que se sabe complejo y carente de márgenes bien delimitados. Para ello se ha contado con la valiosa contribución de José Iges, Víctor Nubla y José Antonio Sarmiento, quienes pusieron sus archivos sonoros a disposición de *Desacuerdos* para su audición pública en las exposiciones. Como el contenido de estos archivos, la selección de piezas que presentamos refleja el criterio subjetivo de sus autores, un criterio formado en contacto con el proceso mismo de creación. El listado completo de sus archivos, así como los textos que los acompañan, se encuentran en la sección “documentos” de la página web de *Desacuerdos*.

Desacuerdos no da en absoluto por concluida su tarea con la publicación de este tercer volumen. Algunos de los ámbitos temáticos que tenían un papel destacado en el índice original, como la cartelería política, los colectivos de cine o el trabajo pionero del Atelier Bonanova –por citar solo algunos–, han quedado descolgados precisamente por estar aún en marcha el proceso de investigación. Tampoco se ha determinado la caducidad de la estructura de colaboración entre instituciones que ha sostenido el proyecto, ni del marco de relación con los agentes y movimientos sociales con el que esta estructura debía tomar cuerpo. Dicha naturaleza inacabada y susceptible de ser retomada y redefinida respecto a posibles coyunturas futuras es la que *Desacuerdos*, a pesar de las dificultades que ello indudablemente entraña, reivindica para sí.

Editorial, julio de 2005

¹ Alberto López Cuenca, “ARCO y la visión mediática del mercado del arte en la España de los ochenta”, en *Desacuerdos 1*. Barcelona: Arteleku, MACBA y UNIA arteypensamiento, 2004, pp. 83-110.

Centro de Cálculo

01

Ernesto García Camarero, **“Generación automática de formas plásticas”**, introducción a *Generación automática de formas plásticas: resumen de los seminarios celebrados durante el curso 1968-1969*. Madrid: Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid, 1969.

02

Cuadro comparativo de actividades de los participantes en los seminarios “Generación automática de formas plásticas”, en *Formas computables: exposición celebrada como clausura de los seminarios “Generación automática de formas plásticas” correspondientes al curso 1968-1969*. Madrid: Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid. 1969.

03

José Luis Alexanco, **trabajos sobre “Generación automática de formas plásticas”**, texto y selección de imágenes publicados en el libro-objeto *Trabajos sobre generación automática de formas*, revisados por el artista para esta publicación.

04

Actas del seminario “Generación automática de formas plásticas”, *Boletín del Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid*, n.º 16, 1971, pp. 54-63.

Como recoge Enrique Castaños en su tesis *Los orígenes del arte cibernético en España*, el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (CCUM) fue creado formalmente el 13 de enero de 1966 como resultado de un acuerdo entre esta Universidad e IBM, siendo su director Florentino Briones Martínez, matemático que había colaborado con la Junta de Energía Nuclear. Como subdirector fue nombrado Ernesto García Camarero, profesor de Teoría de Automatas y Lenguajes Formales de la Facultad de Matemáticas de la Universidad Complutense, quien fue, según narra Enrique Castaños, el verdadero artífice de la creación del seminario de “Generación automática de formas plásticas” y su director durante los dos primeros cursos de funcionamiento, 1968-1969 y 1969-1970. El coordinador y hombre de confianza de IBM en el CCUM era Mario Fernández Barberá, gran coleccionista de arte de vanguardia y promotor de la vinculación de artistas al Centro. El edificio diseñado por Miguel Fisac para el Centro de Cálculo, con su sobriedad racionalista, su iluminación fluorescente y su mobiliario moderno, proveía el espacio adecuado para crear un ambiente de vanguardia tecnológica.

Un instrumento fundamental del Centro de Cálculo, a los pocos meses de su fundación, fue la organización de una serie de seminarios de carácter interdisciplinar que cubrieran la necesidad de crear un marco de pensamiento amplio sobre la aplicación de las nuevas tecnologías a los distintos aspectos de la vida. El organizador y director de los seminarios, Ernesto García Camarero, describía así el espíritu que animaba su iniciativa:

Importaba dejar patente que lo esencial del ordenador era la información como soporte de conocimiento, hacer ver que la máquina podía sustituir al hombre en los procesos de control y ahorrarle la fatiga del trabajo mental repetitivo y mecánico, colaborando también en las tareas de creatividad. Todas estas características de la máquina anunciaban un cambio esencial en la actividad humana, prefigurándose como su rasgo distintivo la creatividad, la inventiva, ya que para la ejecución de los procedimientos inventados se tenía al eficaz auxiliar que se encerraba en los nuevos templos que representaban los Centros de Cálculo. El impacto que el ordenador representa en la actividad humana no significa solo la aparición de una potente herramienta, sino que también actúa sobre el método de abordar los problemas, originando una mutación intelectual sin precedentes, que va tomando nuevas formas, y denotándose con términos como inteligencia artificial, ingeniería del conocimiento, etc., haciendo surgir todo un nuevo sector de la actividad social humana que recibe el nombre de cuaternario. Habíamos percibido, pues, que estábamos ante un amplificador de la mente, y sentíamos la necesidad de entrar en el “meollo” de la informática, de llegar al límite de la *terra incognita* en el que se situaba una ciencia de tan reciente aparición, y nos animaba también a hacer ver que la actividad del informático no consistía en comportarse como un periférico del ordenador, con su cerebro programado para usar los programas y las máquinas que venían de fuera.

(Ernesto García Camarero, 1986.)

Los primeros seminarios en organizarse fueron los de lingüística matemática y composición de espacios arquitectónicos, cuya estructura serviría en gran medida de modelo para el seminario de “Generación automática de formas plásticas”. Esta traslación de modelos del debate tecnológico al artístico sería uno de los aspectos más sorprendentes de lo ocurrido dentro del Centro de Cálculo. La iniciativa de atraer la creación artística a los debates del centro partió, como dijimos, de Mario Fernández Barberá, aunque los participantes en el seminario de arquitectura, según apunta Ignacio Gómez de Liaño, habían señalado la necesidad de un seminario de este tipo. En cualquier caso fue Barberá el que, a través de José Luis Alexanco, se puso en contacto con Manuel Barbadillo, quien estaba por aquella época trabajando sobre sistemas modulares. El entendimiento entre los tres fue inmediato y tanto Barbadillo como Alexanco aceptaron con entusiasmo la oferta de utilizar los ordenadores del centro para desarrollar sus investigaciones plásticas y colaborar en la organización de un seminario acerca de las implicaciones de la tecnología computacional en la generación de nuevos sistemas formales y estéticos.

Los seminarios se pusieron en marcha en diciembre de 1968 bajo la dirección de García Camarero. Este, a su vez, dirigía el seminario de arquitectura, de donde procedían algunos de sus primeros participantes. Según la nómina reco-

pilada por Enrique Castaño en ese primer curso intervinieron: Manuel Barbadillo, F. Álvarez Cienfuegos, M. de las Casas Gómez, Mario Fernández Barberá, Irene Fernández Flórez, A. García Quijada, Abel Martín, Julio Montero Delgado, Isidro Ramos Salavert, Guillermo Searle, Francisco Javier Seguí de la Riva, Eusebio Sempere y Soledad Sevilla, Vicente Aguilera Cerni, José María López Iturralde, Florentino Briones, José Luis Alexanco, J. L. de Carlos, Gerardo Delgado y J. Peña. En el curso siguiente, 1969-1970, síntoma del éxito se produjo un importante desembarco de miembros de la generación más joven, incorporándose Ignacio Gómez de Liaño como coordinador: Alfonso del Amo, G. Carvajal, Eizaguirre, Tomás García Asensio, Ramón Garriga, Ignacio Gómez de Liaño, José Luis Gómez Perales, Malle Dina, Herminio Molero, J. M. Navascués, José Miguel de Prada Poole, Manuel Quejido, Luis de la Rica, Carlos Sambricio, Jorge Sarquis, Fernando Carbonell, S. Fraga, Marta García Nart y Eduardo Sanz. En los tres últimos cursos, 1970-1971, 1971-1972 y 1972-1973, ya sin García Camarero de director, se unieron Elena Asins, Waldo Balart, Ana Buenaventura, F. Cabrero, Ramón Eleta, M. A. García Fernández, Francisco Javier González Estechea, Miguel Lorenzo, Luis Lugán, F. Martínez Villaseñor, M. Pablo, J. Romero, C. Rodríguez, J. Ruiz, Enrique Salamanca y Enrique Uribe Valdivielso.

El modo de trabajo en los seminarios fue modificándose sobre la marcha a partir de las dificultades del trabajo con ordenadores, mucho más lento y trabajoso de lo inicialmente supuesto. De ese modo, en el segundo curso se formaron grupos reducidos para la realización de proyectos específicos, y bajo el liderazgo de Gómez de Liaño fue tomando peso el trabajo teórico. El entusiasmo de los trabajos se agotó pronto, sin embargo, y a partir del curso 1970 fueron abandonando su final muchos de sus miembros más activos, como Barbadillo, Gómez de Liaño o el mismo García Camarero. Las razones de este desinflamiento son múltiples: el desinterés de la universidad, la creciente jerarquización de los seminarios y la susceptibilidad de muchos de sus miembros más jóvenes, como Quejido o Molero, a virajes en sus trayectorias artísticas que les alejaban de los presupuestos del racionalismo tecnológico. De acuerdo con el juicio de Castaño, se podría decir que la llegada masiva de artistas tras el primer curso iba a desplazar a los arquitectos y técnicos hasta el punto de romper el puente de los inicios entre tecnología y creatividad.

El primer documento que se adjunta, "Generación automática de formas plásticas" de Ernesto García Camarero, introducía la primera publicación importante derivada del Centro de Cálculo, que se ofrecía como resumen de los seminarios celebrados durante el primer curso de "Generación automática de formas plásticas". Además de este texto, que puede considerarse que refleja de manera más acabada las intenciones y presupuestos del grupo, el libro incluía también un homenaje al Equipo 57, textos de Alexanco, Manuel Barbadillo, José María López Yturralde, Lily Greenham, Seguí de la Riva, M. de las Casas Gómez y Francisco Javier Rodríguez López-Cañizares y Elena Asins. También incluía un proyecto de sistematización combinatoria de José Miguel de Prada Pool.

El segundo documento, extraído del catálogo de la primera exposición realizada en el centro con motivo de la clausura del primer curso en junio de 1969, es el "Cuadro comparativo de actividades de los participantes en los seminarios Generación automática de formas plásticas". Se trata de un desplegable que pre-

senta en una tabla sinóptica una relación de los participantes y de los proyectos realizados. En la exposición se incluían obras de José Luis Alexanco, Amador Rodríguez, Elena Asins, Manuel Barbadillo, Equipo 57, Tomás García Asensio, Lily Greenham, Luis Lugán, Manuel Quejido, Abel Martín, Piet Mondrian, Eduardo Sanz, Francisco Javier Seguí de la Riva, Soledad Sevilla, Eusebio Sempere, Víctor Vasarely y José María López Iturralde.

A continuación se adjunta un texto y una tabla de imágenes seleccionadas por José Luis Alexanco que ilustran su trabajo dentro del Centro de Cálculo y que dan cuenta del proceso de trabajo y el marco tecnológico, conceptual y plástico, en el que se movían los participantes en el centro. En el caso de Alexanco se trata de la búsqueda de una síntesis de unidades expresivas elementales, o módulos, de sus transformaciones y de su combinatoria. La descripción del proceso, que comprende su desarrollo conceptual y técnico, se concluye con la exposición del modo de trabajo con el sistema informático denominado MOUVNT.

Por último se presenta el contenido de uno de los seminarios de la tercera edición, contenido en el boletín n.º 16, de julio de 1971. Nos encontramos ya lejos del entusiasmo de la primera convocatoria y pueden leerse puntualizaciones bastantes críticas respecto al funcionamiento del trabajo en el Centro de Cálculo –como las de Ana y Francisco Javier Seguí de la Riva o Javier Sempere–; sin embargo, se da también la distancia necesaria para reflexionar en términos globales sobre el papel del arte, el artista y la institución dentro de la sociedad tecnológica que se inicia.

Bibliografía

Ernesto García Camarero. "El ordenador y la creatividad en la Universidad de Madrid a finales de los sesenta", *Procesos. Cultura y nuevas tecnologías*, 1986, p. 177-179.

Enrique Castaños Alés. *Los orígenes del arte cibernético en España*, tesis doctoral, <<http://www.enriquecastanos.com>>

Raúl Eguizábal, entrevista a Herminio Molero, "Herminio Molero. La vida densa (1967-1987)", en *Buades. Periódico de Arte*, n.º 10-11, p. 65 y sigs.

VV.AA. *Procesos*. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía - Ministerio de Cultura, 1986.

GENERACION AUTOMATICA DE FORMAS PLASTICAS

E. García Camarero

Cuando iniciamos la organización de la serie de seminarios que se han venido desarrollando en este Centro de Cálculo durante su primer año de existencia, nos movía fundamentalmente el interés de encontrar nuevos campos de aplicabilidad de los ordenadores automáticos y de tratar de definir en qué podía consistir esta aplicación. Con esta motivación general fuimos llegando a campos en que nuestro interés coincidía con el de otras personas más preocupadas por el problema a resolver que por su metodología, pero que tenían el convencimiento de que los procedimientos automáticos les serían una ayuda eficaz.

En este sentido se formaron grupos aglutinados por los nombres de *Lingüística matemática* (un intento de formalización semántica). *Composición de espacios arquitectónicos* (pretensión de automatizar el proyecto en arquitectura) y *Generación de formas plásticas*, en los que los principales impulsores fueron V. Sánchez de Zavala, J. Seguí de la Riva y M. Barbadillo, respectivamente. Aunque a lo largo de su desarrollo se ha ido comprobando la íntima relación entre estos tres seminarios, ya que en todos ellos lo que se buscaba era una significación (lingüística, arquitectónica o plástica), nos dedicaremos en las presentes líneas a descubrir los objetivos y resultados parciales del último de ellos.

La preocupación de Barbadillo de utilizar el ordenador para analizar y componer su obra quedó manifiesta en la solicitud de una beca de las convocadas por este Centro, y posteriormente expresada en un coloquio fin de curso de programación. Nos pareció que las ideas de Barbadillo eran relativamente fáciles de tratar automáticamente, dado que su obra consistía en acoplar unos módulos de tal forma que a él le resultase subjetivamente satisfactoria. El problema era realmente combinatorio y se trataba de seleccionar entre todas las posibles combinaciones, solo aquellas que eran de interés del artista. Nos pareció que la actual lingüística podía salir en su ayuda. Su alfabeto era reducido, compuesto por unos pocos módulos. Sus frases (cuadros) constaban de dieciséis módulos. Se trataba, pues, de encontrar el subconjunto de los cuadros de su interés, es decir, su estética. Este subconjunto debería estar definido por unas reglas formales que constituirían su sintaxis y debería responder a ciertos significados y contenidos estéticos y emocionales. En la búsqueda de las reglas sintácticas podía ayudar inmediatamente el ordenador. Para ello parecía preciso fijar más claramente qué obras pertenecían a su estética y qué obras estaban fuera. En principio parecía razonable generar todas las posibilidades y que por observación del artista se distribuyeran en dos clases: las aceptadas y las rechazadas. Después, ver qué reglas formales guiaban esta selección

subjetiva. La intuición del artista dio ya algunas reglas que aminoraron el trabajo y se generaron sólo aquellas que respondían a su criterio. En esta clase quedó incluida toda la obra ya realizada con anterioridad por él, y se generaron algunas nuevas que respondían ampliamente a sus intereses. No hemos avanzado demasiado en la formulación de las reglas sintácticas, pero una cosa quedó clara: el lenguaje plástico es bidimensional y para su formalización se tiene que partir de dos operaciones de concatenación, a diferencia del lenguaje literario en el que sus cadenas son unidimensionales. Esta multidimensionalidad también parece necesaria para expresar los espacios arquitectónicos y, como ya manifestamos a Leoz en conversaciones mantenidas en este Centro, su utilización facilitaría el proyecto en la arquitectura combinatoria o modular, como va quedando patente en el Seminario de Composición de espacios arquitectónicos, a que aludimos más arriba.

Para el estudio de la semántica plástica era necesario echar mano de recursos externos a la formalización sintáctica. En este sentido las ideas aportadas al seminario por Seguí de la Riva, por de la Prada Poole, y por Iturralde, vienen a esbozar el camino de estudio de los contenidos plásticos de una obra pictórica. Son considerados los aspectos psicológicos de la forma y el color de acuerdo a simbología profunda, las connotaciones culturales del artista generador como del espectador, las implicaciones sociológicas de las formas y de las técnicas artísticas. La percepción sensorial física, fisiológica y psicológica son también tenidas en cuenta. Todo esto ha sido propuesto durante el presente curso a título de hipótesis de trabajo: para la unificación de estas hipótesis y para su cuantificación se están diseñando experimentos para desarrollarlas el próximo año, abarcando los aspectos de análisis (mucho más sencillo de realizar) y síntesis de obras

También el ordenador se ha mostrado de gran utilidad en la investigación sistemática de todas las figuras imposibles a las que de forma intuitiva venía dedicándose Iturralde. El ordenador ha generado y dibujado con plotter las figuras imposibles de tres, cuatro, cinco y seis vértices unidos mediante barras rígidas, de las cuales se ha podido elegir las que presentaban un mayor contraste perceptivo. De igual forma la idea de Alexanco de utilizar una computadora para la escultura se ha mostrado altamente factible. El introduce una figura inicial (mediante coordenadas, o por una matriz cúbica) y le aplica modificaciones en la forma haciendo variar los coeficientes de un polinomio interpolador o mediante matrices de transformación especiales y con las que se controla el tipo de deformación que se pretende. Luego las posibilidades gráficas de un ordenador como son los giros, homotecias y secciones pueden servir al artista para proyectarlas sobre un plano y obtener formas pictóricas a partir de figuras tridimensionales.

Otras líneas de trabajo parecieron iniciarse siguiendo caminos más transitados, como es la generación de curvas utilizando el plotter. Sin embargo, el sin número de ejemplos de "curvas artísticas" ya desarrolladas (véase como trivial ejemplo la colección de tarjetas editadas en el Palais de la Découverte de París, en las que aparece una gran variedad de curvas) y la

ausencia de intención plástica en su generación nos convencieron de la poca utilidad de tales figuras, que sólo nos dan formas curiosas o agradables, pero a nuestro juicio no plásticas. Es necesaria la sensibilidad de un pintor como Sempere para convertir unas curvas inertes en obra pictórica, como ocurre en la más clásica pintura de paisajes y bodegones.

En resumen, la pretensión del grupo que participa en el Seminario de Generación Automática de formas plásticas formado por un interés científico—artístico y no por un afán snob y exitista con vistas a la mercantilización, es formalizar en lo posible la descripción objetiva de la obra, y analizar su semántica. Hasta el presente los resultados son escasos, no se nos oculta la dificultad de la tarea y somos conscientes de que no todo es automatizable. Ahí están los teoremas limitadores de Gödel y Church. Pero de lo que estamos seguros es de que en los actuales métodos existen gran número de procesos mecánicos, de automatismos, que enredan a la libertad de creación dificultándola hasta hacer a veces desistir de la línea de pensamiento tomada. En este punto es donde creemos que el ordenador es una gran herramienta que nos viene al auxilio, ya que no pretendemos reducir toda actividad intelectual, científica o artística, a puro mecanismo, pero sí desglosar esa actividad en un aspecto puramente creador de otro más bien mecánico, y de esta forma aumentar la capacidad creadora liberándola de la servidumbre condicionada por lo reiterativo y mecánico.

CUADRO COMPARATIVO
DE ACTIVIDADES DE
LOS PARTICIPANTES
EN ESTA PRIMERA
EXPOSICION
FORMAS COMPUTABLES

- * SEMINARIO "GENERACION AUTOMATICA DE FORMAS PLASTICAS"
- ** EXPOSICION "CENTRO DE CALCULO DE LA UNIVERSIDAD DE MADRID"

	ALEXANCO	AMADOR	ELENA ASINS
1917			
1918			
1930			
1944			
1948			
1949			
1950			
1952			
1954			
1955			
1956			
1957			
1958		Temática. Primitivismo. Materiales: Bronce y madera.	
1959		Apertura de espacios en la figuración. Sustitución del volumen por el espacio.	
1960		Abandona la representación del objeto. Búsqueda de delimitación del espacio que circunda a los objetos por medio de tensiones de alambra acerado. Materiales: Hierro.	
1961	Dentro de unos grafismos muy "expresionismo abstracto" se van condensando ciertas figuraciones aglomeradas.		
1962			
1963			Hasta este año trabaja en lo figurativo.
1964	Las aglomeraciones se aclaran quedando una sola figura.	Incorporación del móvil. Utilización del plástico, agua, vida vegetal, hierro y madera.	Supresión total de la imagen natural. Ensayos con móviles luminosos.
1965	Primera estructuración del espacio. Esculturas de plexiglas y "papier machée". Primer film. Serigrafías. Obras seriadas.	Racionalismo, dinamismo con desmaterialización de la esfera y el disco.	Trabaja en el desarrollo de ordenaciones puras, progresiones y seriaciones. Análisis del espacio, situando series de elementos que progresivamente aumentan o disminuyen su área. Toma valor la repetición de elementos para construir ritmos que actúan fuera de los límites del cuadro, como estructuras ambientales. Investigaciones orientadas a su realización en el espacio habitable.
1966	Síntesis y repetición. Utilización de la figura con su espacio como unidad ordenable. Agrupaciones móviles.	Escultura redonda. Hierro, bronce y piedra.	
1967	La figura se fragmenta y se limita el espacio que la rodea con una estructura de plexiglas, estando condicionada su forma por la de la figura.		
1968	Utilización del plástico, aluminio y goma. Primeros contactos con el C. C. U. M. ** DICIEMBRE SEMINARIO G.A.F.P. *	El módulo como forma de Humanismo.	Experiencias en poesía concreta, visual y fonética. Estructuraciones lineales.
1969	CURSO DE PROGRAMACION FORTAN. EXPOSICION C.C.U.M. ** Preparación de los primeros trabajos con el ordenador.	EXPOSICION C.C.U.M. **	MARZO — Se incorpora al SEMINARIO G.A.F.P. * MAYO CURSO DE PROGRAMACION FORTAN EXPOSICION C.C.U.M. **

BARBADILLO	EQUIPO 57	TOMAS GARCIA	LILY GREENHAM	LUGAN
				Figuración constructiva
				Primeras obras abstractas
	Manifiesto CONTRE: Les salons "Chapeliers", les Marchands "Profiteurs", les Prix "Organisés" les Critiques "Vénales" Durante su estancia en París se agrupan para trabajar en equipo los pintores CUENCA DUARTE IBARROLA SERRANO Problemática: Interactividad del espacio plástico en dos y tres dimensiones. Trabajan durante estos cinco años en París y Copenhague.		Estudios de música y drama. Conciertos de música contemporánea (Recitadora y percussionista). Happenings lecturas de literatura experimental.	
Influencias de la cultura del Norte de Africa. Principalmente la música.				
La imagen, en su obra, se hace afamada.				
Cuadro-objeto. Pintura de materia. Relieves. Se instala en Nueva York donde se interesa por las ideas de Wittgenstein y la Filosofía lingüística.				
Escribe un breve ensayo sobre la Representación, el Espacio y el Tiempo, donde considera la pintura de materia como "Arte Concreto"	Regresan a España y se separan como equipo de común acuerdo.	Trabaja en la figuración. Empleo de materia. Ausencia de color.	Contactos en París con el grupo de "Recherche d'art visuel"	
Formas y objetos seriados. Primeros módulos.			Miembro del movimiento internacional "Nouvelle tendance"	
			Contacto con el Pr. Max Bense. Objetos cinéticos luminosos.	
La materia-energía. Módulos dinámicos. El espacio: forma complementaria. Gran interés por el Estructuralismo y por la Cibernética.		Utilización del color como elemento principal de expresión. Obras con carácter óptico.	Contactos con Frank Popper y A.A. Moles.	
		Colores puros, relieves.	Contactos con Max Bill y Kurd Aislaben	Investigación plástico-electrónicas.
			Proyecto de "un espacio morido por la luz"	Obras audio-visuales-táctiles.
		Estructuras donde utiliza la interpolación de dos sucesiones armónicas análogas e inversas entre sí, que originan series de construcciones diferentes. Estas estructuras sirven de soporte a situaciones cromáticas. EXPOSICION C.C.U.M. **	Lectorado: Curso de Arte Cinético, Inglaterra.	
En marzo dirige una carta al Centro de Cálculo proponiendo una investigación. ABRIL Hace un CURSO DE PROGRAMACION "FORTRAN IV" DICIEMBRE SEMINARIO G.A.F.P. * Primeros trabajos con ordenador. Primeros criterios de selección. EXPOSICION C.C.U.M. **	Se incorpora en Marzo al SEMINARIO G.A.F.P. * como arquitecto Juan Serrano y presta obras del EQUIPO para la EXPOSICION DEL C.C.U.M. **		MAYO CURSO DE PROGRAMACION FORTRAN. EXPOSICION C.C.U.M. **	Colaboracion con compositores en espectáculos cinéticos-musicales. EXPOSICION C.C.U.M. **

ABEL MARTIN	MONDRIAN	QUEJIDO	EDUARDO SANZ	J. SEGUI DE LA RIVA
	Primera pintura realizada totalmente con líneas rectas y colores planos.			
	Manifiesto "El nuevo arte ha revelado el contenido de la nueva conciencia de la época: proporciones equilibradas entre lo universal y lo individual".			
	Extrema simplificación estructural.			
	Muere en Nueva York			
			Trabaja en una no-figuración post cubista	
Se instala en París			Se traslada a París. Sigue trabajando en la no-figuración.	
Hace serigrafía con Arcay de Vasarely, Arp, Mortensen, Mondrian y etc...			Regresa a España. Trabaja en el "Concretismo Mágico" (Según denominación del poeta Manuel Arce)	
Regresa a España				Estudios de arquitectura. Tesis sobre viviendas ampliables industrializadas.
Esculturas en hierro				
Hace serigrafías de Saura, Millares, Sempere, Zobel, Torner, Rueda, etc...		Expresionismo figurativo	Empieza a trabajar con espejos. Obras con carácter expresionista, jugando con la participación del reflejo del espectador. Espejos rotos y heridos.	Creación de un centro de estudios arquitectónicos-artísticos psicológicos y sociales.
		Progresiva destrucción de la figura. Valorización de la textura. Collages.		Estudios filosóficos. Estudios sobre racionalización de la construcción.
		Ironización de la experiencia subjetiva		
		Primeras obras objetivas. El objeto artístico como útil didáctico.	Evoluciona hacia una manera más formal. Utiliza elementos geométricos y sus reflejos y distorsiones. Sigue con espejos.	Investigación sobre ciudades de vacaciones con Ms. Deveau. Trabajos sobre viviendas móviles.
		Estructuras vectoriales planas		Estudios de psicología. Investigaciones estéticas. Trabajos sobre el espacio en psicología y al arte en el psicodiagnóstico.
Serigrafías propias con empleo de módulos DICIEMBRE SEMINARIO G.A.F.P. *	Análisis de su obra en el SEMINARIO G.A.F.P. *	Series de trabajos ligados por un orden cuya visión encita a descubrirla. Interés en poesía experimental.	Forma parte del grupo "Antes del Arte". "Experiencias ópticas perceptivas estructurales".	Ensayos sobre psicoterapia estética. Estudio factorial de la edificación. DICIEMBRE SEMINARIO G.A.F.P. *
MAYO CURSO DE PROGRAMACION FORTRAN. EXPOSICION C.C.U.M. **	Exposición C.C.U.M. **	EXPOSICION C.C.U.M. **	MARZO, SEMINARIO. G.A.F.P. * Exposición C.C.U.M. **	Estudios sobre estética cibernética. Viviendas modulares. Ensayos sobre metodología en la composición arquitectónica. EXPOSICION C.C.U.M. **

SOLEDAD SEVILLA	SEMPERE	VASARELY	YTURRALDE	
		Visita la Academia Műhely, llamada La Bauhaus de Budapest		1917
		En sus pinturas se muestra fiel a la representación de objetos elegidos por su aspecto geométrico (arquitecturas, dameros)		1918
		Dibujos formados por desviaciones de líneas rectas (cebra corriendo)		1930
				1944
	Se instala en París.			1948
	Trabaja en la pintura abstracta.	Abstracción geométrica		1949
		Variaciones sobre el cuadrado de Malevitch		1950
		Agrandamientos fotográficos lineales		1952
	Primeros trabajos geométricos. Contactos con Seuphor, Arp, Vasarely, Schoeffel, Soto, etc.			1954
	Primeros trabajos luminosos.	Agrandamientos fotográficos lineales		1955
	Manifiesto sobre "el empleo de la luz en la plástica".	Superposición de planos de plexiglas para obras tridimensionales		1956
				1957
Preocupación por la figura humana				1958
	Regresa a España.			1959
				1960
Preocupación por el color				1961
				1962
				1963
	Móviles cinéticos. Metal			1964
Reacción contra la academia: aformalismo. Explosión de color		Múltiples	Evoluciona hacia una abstracción geometrizarante. Influencia de Vasarely y los espacialistas italianos.	1965
			Incorporación de objetos al cuadro. Objetos-relieve, monocromía, materiales sintéticos-industriales.	1966
Encuentro con la geometría. Anarquía en el método	Esculturas móviles cromadas. Esculturas luminosas. Plástico.		Miembro fundador del grupo "Antes del Arte". Primeros trabajos cinéticos, luminosos.	1967
SEMINARIO G.A.F.P.	DICIEMBRE SEMINARIO G.A.F.P. *		DICIEMBRE SEMINARIO G.A.F.P. *	1968
EXPOSICION C.C.U.M.	MAYO CURSO DE PROGRAMACION FORTRAN. Exposición C.C.U.M. **	Proyectos de análisis de su obra en el SEMINARIO G.A.F.P. EXPOSICION C.C.U.M.	Primeros trabajos con el ordenador. EXPOSICION C.C.U.M. **	1969

03. Trabajos sobre “Generación automática de formas plásticas”

JOSÉ LUIS ALEXANCO

A principios del curso 1968-1969 comienzan, en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, una serie de seminarios periódicos sobre “Generación automática de formas plásticas”.

Mi interés en dichos seminarios me llevó paulatinamente a considerar las posibilidades de utilización de un ordenador como herramienta nueva, a seguir un curso de programación Fortran IV, a realizar mis primeros programas, y según iba profundizando en el conocimiento del lenguaje y de la propia herramienta, a la evidencia de que un determinado aspecto de mi trabajo era irrealizable sin la utilización del proceso de datos.

El movimiento, considerado como un cambio continuo de ciertos elementos, y la utilización del factor tiempo, eran constantes (incluso obsesiones) en mi trabajo al finalizar el año 1968.

La idea de transformación, de hacer evolucionar una forma, había sido objeto de numerosas esculturas en la etapa inmediatamente anterior, teniendo como último eslabón de esta cadena un grupo de cuatro pequeñas esculturas, idénticas entre sí, que podían ser ordenadas de varias formas distintas haciéndose la conexión entre ellas por medio de planos verticales que permitían, al agruparlas, que quedaran contenidas en un cubo imaginario de 15 cm de lado.

Este último eslabón se convirtió en el primer elemento de varios nuevos procesos, como el de intentar conseguir, con mi descubrimiento del ordenador, que un determinado proceso de evolución fuera automático.

Posibilidad y necesidad de análisis en un proceso intuitivo

Un replanteamiento de la estructura semántica en la plástica, partiendo de la construcción de un *alfabeto* (sistema de signos), es el trabajo que me ocupa desde 1965, fecha en que, partiendo de formas expresionistas, comienzo un proceso de síntesis y análisis pretendiendo llegar a unidades elementales (elementos mínimos) susceptibles de ordenación, para dar lugar a frases capaces de comunicar determinadas historias.

En este proceso de sintetización de formas y contenidos hasta llegar a la reducción de las *unidades expresivas* más elementales, destaca como problema más importante la objetivación progresiva del *potencial comunicable* que en un principio contenían las formas expresionistas. Dichas unidades elementales (módulos), situadas sobre un espacio estructurado, han ido evolucionando, dando lugar, en cada momento de su evolución, a agrupaciones (frases) capaces de alterar su significado al alterar su orden. Su sig-

nificado plástico dependería de la relación de unas unidades con otras, de su ordenación, número de elementos agrupados, color de cada elemento (ya que la percepción visual puede alterar una forma en función del color), etc.

Por medio del análisis del proceso de desarrollo y posible ordenación de estas unidades elementales, se podría llegar a la sintetización de un alfabeto de formas situadas en el espacio que diera lugar a ordenaciones en el tiempo. Es decir, considerando un *trabajo* como una serie originada por uno de los elementos de este *sistema de signos* prorrogable hasta el infinito, podría en cada momento cambiar de significado al cambiar su orden, dando lugar a una obra abierta, prorrogable siguiendo la ley de cada ordenación y prolongable por cada uno de sus límites. También dentro de cada ordenación podrían ser aislados un número *n* de elementos (generalmente considero que cuatro son suficientes para señalar la ley), que tendrían significados distintos según el momento de la conformación en que se hallasen. Cada elemento de este sistema de signos capaz de originar una serie ordenada, ha ido evolucionando con el tiempo y objetivando cada vez más su forma exterior y su contenido.

En el estadio en que se encuentra esta obra continua, capaz de cambiar su significado con la intervención del espectador, considero preciso someter cada uno de los elementos que la componen a un proceso más avanzado de racionalización, tratamiento previo para conseguir una evolución objetiva, y como consecuencia, un lenguaje más exacto.

El movimiento preside, desde el comienzo de este proceso, el desarrollo de todos mis trabajos. Yo lo considero e intento emplearlo como un desplazamiento o cambio de algo (forma, idea, movimiento) en cierto sentido o dimensión (espacio, tiempo). El



Interior del Centro de Cálculo.

mismo movimiento debe evolucionar en un estado continuo de dinamismo.

Todos los factores integrantes del estado de equilibrio que hace que una obra de arte sea eficaz son variables y sustituibles (progresiva transformación de un proceso evolutivo cambiando a medida que cambia el objeto de su movimiento). En el desarrollo práctico de esta idea he tipificado el movimiento en una figura humana en actitud de cambio de postura con sucesivas repeticiones y ciertas variantes.

Actualmente está contenida en un espacio limitado por unas coordenadas reales o insinuadas, sirviendo las líneas o planos de referencia para apreciar el cambio.

Los recién empezados trabajos con el ordenador que a continuación explico, forman parte de la búsqueda de esa evolución objetiva de que hablaba algunos párrafos atrás.

Para la iniciación del trabajo hemos elegido la última fase de la evolución del módulo pero considerándolo completo, sin cortar por planos.

Se pretende de momento continuar la evolución de dicho módulo de una forma más racional, lo que se puede lograr por distintos procedimientos en una serie de fases.

Los procedimientos considerados en un principio son los siguientes

A. Utilizando como datos las coordenadas polares de 128 puntos que definen las curvas de nivel del módulo (hemos tomado 20 curvas), podemos, prescindiendo de los puntos pertenecientes a algunas de ellas (por ejemplo a las 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14, 16, 18, 20) reconstruirlas por interpolación de las que se tomaron como base (la 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19), obteniendo así 10 nuevas curvas de nivel que hemos llamado "sintéticas". A continuación, sustituyendo estos resultados por los anteriores datos, podríamos obtener también las curvas de nivel sintéticas de la 1, 3, 5, 7, etc., consiguiendo así la totalidad de ellas.

El resultado reconstruido en tres dimensiones sería parecido al módulo inicial, pero con toda su superficie curva más suavizada. El proceso se volvería a repetir, partiendo ya de las curvas sintéticas 2, 4, 6... hasta el final, en el que obtendríamos probablemente un cono inclinado, ya que también se han utilizado dos curvas imaginarias, la 0 y la 20, que son respectivamente una circunferencia y un punto, obtenidas por ajuste de las curvas 1 y 20.

En lugar de obtener como *output* todos los resultados intermedios, haremos que se escriban los resultados tras n interpolaciones ($n=10,5$) observándose así el proceso completo de deformación sistemática de la forma dada.

B. Otro camino para conseguir una transformación sistemática sería por el ajuste de la superficie

mediante polinomios de grado K y modificación de sus coeficientes.

C. Una tercera manera de estudiar las modificaciones del módulo sería definiendo este mediante una matriz cúbica, que se sometería a transformaciones dadas por otras matrices de estructura particular.

Partiendo de los resultados obtenidos en cualquier momento del proceso se podría: 1.- Cortar la nueva figura por un paralelepípedo de lado 1; 2.- Someterla a tantos giros como variaciones queramos obtener del mismo resultado; 3.- Ampliarla o disminuirla mediante una homotecia, dejando el paralelepípedo constante.

Los procedimientos que se eligieron para programar transformaciones o deformaciones de una forma dada

Después de los primeros tanteos con pequeños programas independientes que generaban algunos tipos de deformaciones/transformaciones descritos en páginas anteriores, se observó y se llegó a la conclusión de la necesidad de crear una estructura evolutiva abierta que controlara las posibilidades de transformación de cualquier forma no geométrica (superficies curvas cerradas) inscrita en una retícula tridimensional.

Se trabajó en un programa principal que contenía la estructura y los mecanismos de conexión y encañamiento necesarios para controlar los subprogramas que generaban los diferentes tipos de transformaciones (pensando en que fuera ampliable), y de las rutinas auxiliares necesarias.

Así, el programa principal quedaba abierto para la inclusión posterior de cualquier nueva idea de modificación, sin hacer variaciones en el mismo, sino simplemente añadiendo las rutinas necesarias.

Al elegir los tipos de transformación/deformación se tuvo en cuenta que siendo la idea más importante obtener la evolución de una forma dada, carecía de interés entretenerse en conseguir o en buscar que las modificaciones obtenidas respondieran como resultado plástico a los mismos criterios estéticos con que fue creada la forma tomada como principio del proceso.

El que esta forma tridimensional (escultura) fuese el final o el último eslabón de un proceso anterior (hasta 1968), y el hecho de utilizar un ordenador (herramienta de cálculo rápido), hacía disminuir para mí el interés en mantener ciertos criterios formales y en buscar un resultado acabado en cada modificación; en considerar como obra una materialización de un momento del proceso, en concederle valor estético al fragmento de una idea y en consecuencia, aumentaba el interés en el proceso completo (con número ilimitado de elementos) considerando este como la verdadera obra.

Considerado esto, y teniendo en cuenta que las distintas modificaciones son encadenables, carecía de sentido que dichas modificaciones produjeran resultados excesivamente alejados del punto de partida, puesto que la posibilidad de complicación la proporciona la misma estructura. Se eligieron de momento cinco de tipo cuasi-matemático que hacen controlable todo el proceso.

Desde la creación del modelo tomado como punto de partida hasta el presente, se pueden diferenciar tres etapas que completarían este proceso y, por tanto, esta obra.

La primera es una etapa de tanteos y ensayos, con pequeños programas para terminal de impresora, independientes entre sí, que permitieron calibrar las posibilidades o lo adecuado de la utilización del ordenador para la generación de esta obra. Se comprobaron, con la fabricación de cuatro modificaciones calculadas manualmente, las posibilidades y el interés de la forma elegida, y simultáneamente la imposibilidad (temporal) de calcular manualmente todo el proceso (ya dijo Christofer Alexander que todo lo que es capaz de hacer un computador lo puede hacer también un ejército de técnicos y delineantes + tiempo), o por lo menos de la inutilidad o falta de sentido de invertir años y dinero en un trabajo de esta naturaleza.

La segunda etapa, constatado lo anterior, comprende la creación del programa completo, con la variación de la utilización de un trazador de curvas o *plotter* en lugar de la impresora. El trazador de curvas es capaz de dibujar los resultados con una precisión que, en función de nuestras necesidades, puede considerarse perfecta, mientras que el terminal de impresora (estábamos en 1969) exigía una manipulación posterior del resultado. Este programa, capaz de trabajar durante un tiempo ilimitado según los datos que se le suministran, produce unos resultados fácilmente reconstruibles en tres dimensiones.

La tercera etapa consiste en el mismo programa adaptado para obtener los resultados sobre un terminal de pantalla de rayos catódicos. En este caso, el resultado es un movimiento continuo de la forma tridimensional según las modificaciones a que va siendo sometida, y se presenta como un film de duración ilimitada. Ciertos datos, elección de tipos de transformación y parámetros, pueden ser variados o introducidos durante el proceso del programa obteniendo sobre la pantalla respuesta prácticamente inmediata. La utilización de este terminal permite una mayor agilidad en la construcción del proceso, más profundidad en su análisis y hace innecesaria la reconstrucción en tres dimensiones (esculturas) de fragmentos del proceso, ya que pueden observarse en una *simulación* un gran número de perspectivas desde cualquier punto de vista de estas esculturas antes de existir.



Unidades de lectura IBM r60.

Esta última etapa acusa aún más la preponderancia del proceso sobre los resultados parciales.

En la segunda etapa, objeto principal de este trabajo, se han utilizado cinco subprogramas que modifican de manera diferente la forma inicial.

Interpolaciones: Calcula por interpolación nuevas curvas de nivel a partir de la inferior y la superior de cada una de las anteriores, obteniendo una superficie curva algo más suavizada. Esta operación puede repetirse n veces, obteniendo deformaciones muy acusadas.

Giros: Calcula nuevas modificaciones girando un determinado ángulo cada una de las veinte curvas de nivel que componen la forma inicial. Tanto la escala de incrementos de los ángulos de curva a curva, como el centro de giro, están determinados por ocho *ejes* definidos por otras tantas ecuaciones. La elección por parte del usuario entre estos ocho ejes se hace al suministrar los datos al ordenador mediante una serie de parámetros.

Dilataciones: Calcula las modificaciones multiplicando cada curva de nivel según una escala de coeficientes, determinada por la elección de ejes entre los utilizados para giros. Esta dilatación puede ser tanto positiva como negativa, según sean los coeficientes, y los ejes sirven tanto para determinar el coeficiente a aplicar a cada una de las veinte curvas como el punto (exterior o interior de la curva) a partir del cual se hace la dilatación.

Traslaciones: Realiza una translación de las curvas, llevando el centro de gravedad de cada una a un nuevo lugar, determinado por el corte del eje elegido y el plano que contiene la curva.

Transformaciones: Construye, partiendo de las anteriores, nuevas curvas de nivel. La modificación de cada curva la hace por una translación en sentido radial de cada uno de los 128 puntos que forman cada curva para ajustarla a un fragmento de un gráfico formado por 200 puntos incluido en el programa, la modificación de las 20 curvas se hará pues, según

la elección de los fragmentos del gráfico correspondientes a las curvas uno y veinte, haciendo el programa el cálculo correspondiente para las 18 curvas restantes.

De estos cinco tipos de modificaciones, dos de ellos, giros y translaciones, cambian la relación de cada curva con las demás, produciéndose una modificación de la superficie total. Los otros tres, interpolaciones, dilataciones y transformaciones, modifican además las propias curvas. Todos ellos tienen, con la elección por el usuario de los parámetros correspondientes, una cantidad ilimitada de posibilidades, que aumenta considerablemente al ser encadenables.

El programa MOUVNT y su utilización

El programa MOUVNT, escrito en Fortran IV, para un sistema IBM 7090 y trazador de curvas CALCOMP, está pensado para admitir la posterior inclusión de cualquier nueva forma de modificación que pueda surgir.

El organigrama general consta de veintitrés subprogramas, de los cuales cinco son los que realizan realmente las transformaciones.

El primer subprograma en ser llamado es FACTOR, rutina de plotter, que determina la escala a que ha de ser reproducido el resultado. Si FACTOR es igual a 1, el dibujo saldrá a su tamaño real. Después se llama a JORDAN, que reduce en seis veces los valores del gráfico utilizado en TRANSFORMACION, que para mayor precisión fueron tomados a escala 6:1. Luego se llama a READY, que es la rutina de preparación de los datos para ser utilizados. Calcula los centros de gravedad de cada curva, traduce a coordenadas cartesianas los datos de los 128 puntos de cada curva, que fueron tomados en coordenadas polares, y calcula la posición absoluta de cada curva con respecto al origen de coordenadas.

Una vez que todos los datos están preparados viene MOVES, que es la rutina que lee las instrucciones recibidas para la elección de los diferentes tipos de transformaciones y canaliza las órdenes a

los correspondientes subprogramas, STORE rutina de almacenaje, GIROS, TRANSL, DILAT, INTERP y TRNS1 rutinas de transformación, y PLOTTER, rutina que realiza el dibujo con el auxilio de DIBUJO, DIB, COTAS, ORDEN, SECANT, SCIO, INSIDE y PLOT, que dibujan los recuadros que contienen las curvas, calculan las zonas de curva que se salen del cubo imaginario, así como diversos rótulos, perspectivas axonométricas de las figuras, etc.

Las rutinas de transformación GIROS, TRANSL y DILAT, llaman a su vez a PUNTO, NUMB e INTN.

PUNTO calcula el punto de corte del eje elegido con el plano de la curva, que es en unos casos centro de giro de esa curva, en otros lugar al que se traslada su centro de gravedad y en otros punto desde el que se produce una dilatación. NUMB e INTN calculan los ejes a partir de los parámetros que se le dan como datos.

Los datos que hay que suministrarle al programa son: primero veinte curvas de nivel separadas entre sí 7,9 mm y referidas a un cubo de 150 x 150 x 150 mm. Cada curva irá definida por 128 puntos tomados en coordenadas polares con un origen cualquiera que se medirá en coordenadas cartesianas y referido al mismo cubo.

Queda, pues, totalmente definida la superficie completa por medio de 2.560 puntos, que, al desplazarse en sentido radial sobre el plano horizontal que contenga el punto, producirá la nueva superficie modificada.

Las instrucciones para hacer trabajar al programa quedan reflejadas en el organigrama general.

Para las INTERPOLACIONES basta poner tantas tarjetas perforadas como veces se quiera interpolar, realizándose estas partiendo siempre de la última modificación.

GIROS necesita siempre dos tarjetas. La primera contiene las coordenadas en la curva uno, la más inferior, del eje sobre el que se va a producir el giro, las coordenadas del mismo eje en la curva veinte, un número de 0 a 7 que corresponde a uno de los ocho ejes disponibles, tres parámetros que definen, en su caso, la curvatura precisa del eje.

La segunda tarjeta contiene el ángulo de giro de la curva uno en grados decimales. El ángulo de giro de la curva veinte. Un número de 0 a 7 correspondiente a uno de los ocho ejes, que en este caso definirían el incremento que correspondería a las curvas intermedias. Tres parámetros que precisarían la curvatura del eje, y por tanto la escala completa de incrementos.

DILATAIONES también necesita dos tarjetas. La primera corresponde exactamente a la de GIROS, y la segunda contiene la dilatación (positiva o negativa) que se quiere conseguir en la curva veinte. Un número de 0 a 7 para elegir el eje que determinará la escala de VECES que correspondería a las curvas inter-



Plotter 2250-2.

medias. Tres parámetros que precisarían la curvatura de dicho eje y por tanto la escala completa de incrementos en veces de las veinte curvas.

TRANSLACIÓN lleva una sola tarjeta con las coordenadas del lugar al que se traslada el centro de gravedad de la curva uno. Coordenadas del lugar al que se traslada el centro de gravedad de la curva veinte. Un número de -7 a +7, que si es negativo origina un nuevo centro de gravedad, y si es positivo produce una translación del mismo, teniendo en cuenta que para la elección del eje se atiende únicamente a su valor absoluto (será el mismo tipo de eje + 5 que -5, por ejemplo). Tres parámetros igual que en GIRO y DILATACIONES

TRANSFORMACIÓN 1 con una sola tarjeta que lleva, observando el gráfico contenido en el organigrama, el valor inicial y el valor final en centímetros del fragmento de curva que determinará por ajuste la transformación de la curva *uno*. Valor inicial y valor final del fragmento de curva que determinará la transformación de la curva *veinte*. Tres parámetros, que en este caso deben ser 1, 1, 1.

Al final de cada combinación de *x* transformaciones se pondrá la tarjeta DIBUJO, que es la que ordena la realización sobre el papel de la figura resultante.

Partiendo del resultado obtenido dibujado a escala 1:1 que contiene las veinte curvas de nivel en planta y cuatro perspectivas axonométricas de la figura, la reconstrucción en tres dimensiones consiste simplemente en recortar sobre cualquier material que tenga 7,9 mm de espesor (separación de las curvas) las curvas de nivel, pegarlas y pulir su superficie.

Generación automática del "movimiento interminable" para terminal de rayos catódicos

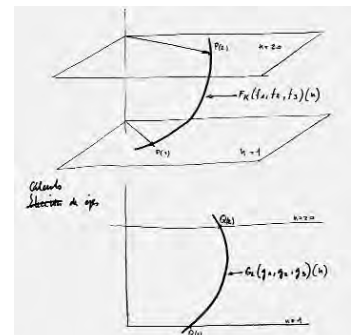
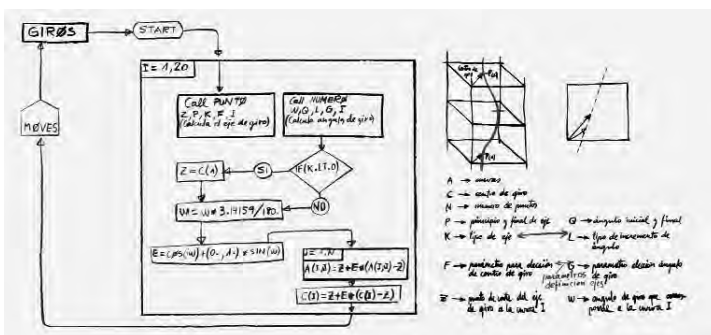
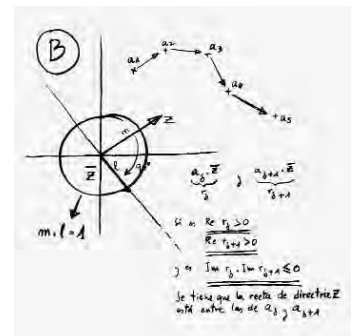
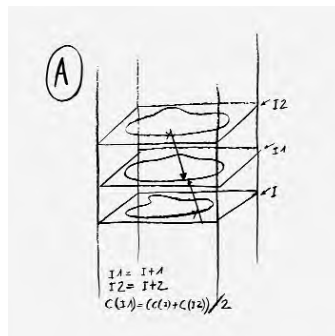
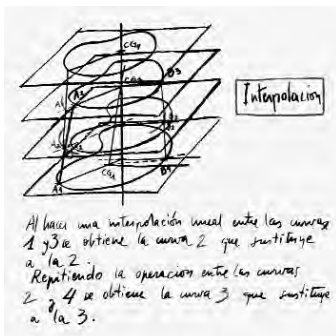
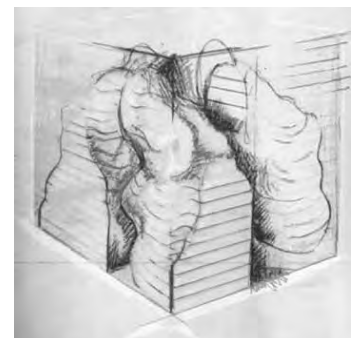
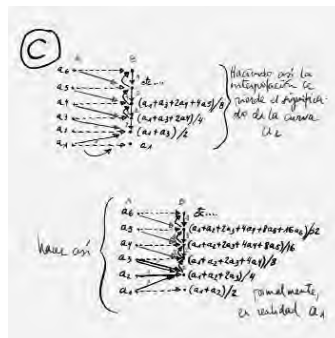
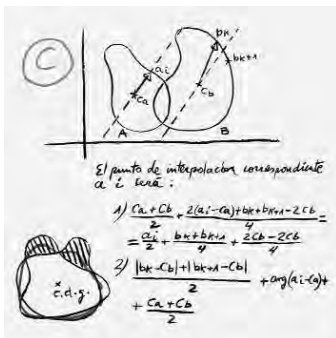
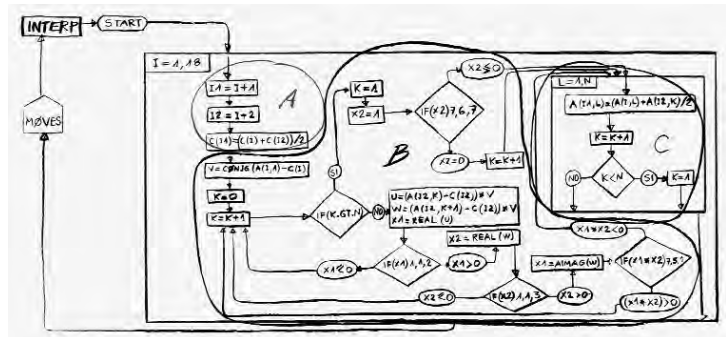
La tercera etapa de este trabajo antes descrita, utiliza como terminal para recibir el resultado una pantalla de rayos catódicos IBM 2250.

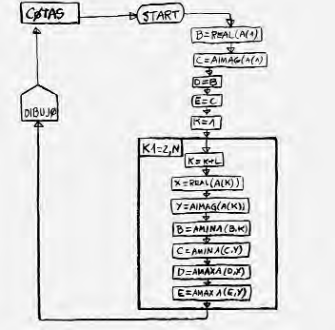
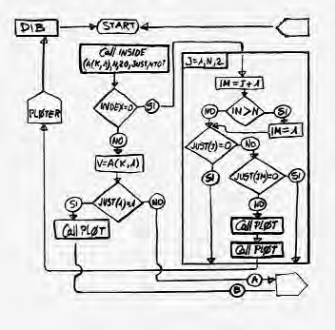
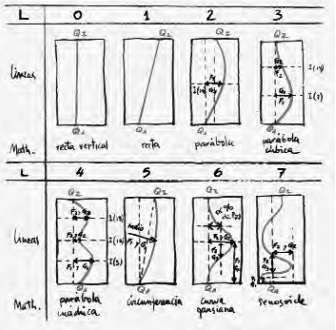
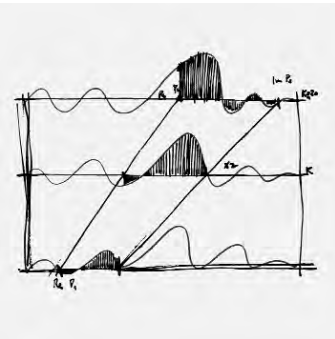
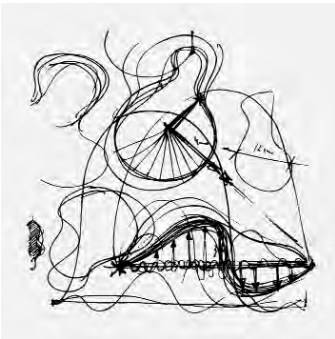
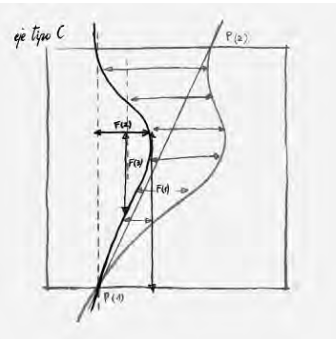
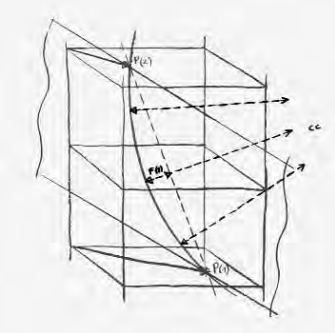
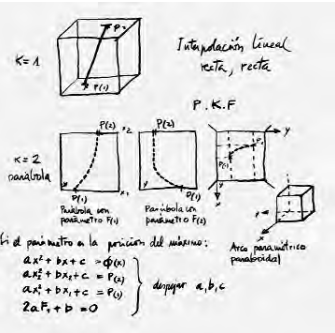
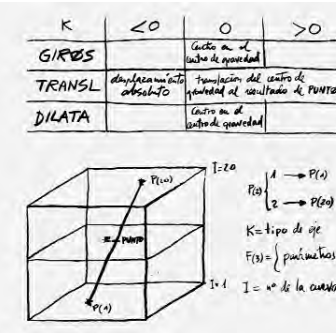
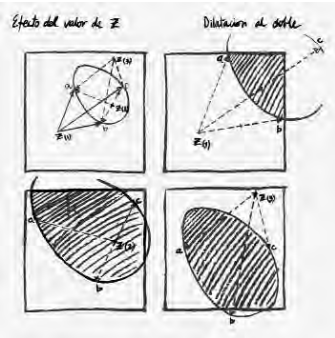
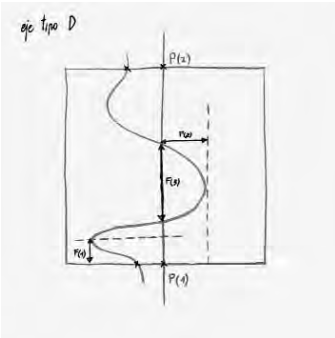
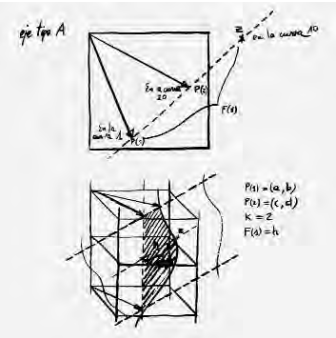
El programa MOUVNT, con la necesaria adaptación de programación para este terminal, obtiene el resultado en forma de film en tiempo real formado por el movimiento generado al considerar sucesivamente el conjunto de transformaciones. Se consigue así un grado más alto de interacción hombre-máquina, al poder incidir directamente en el programa durante su proceso. La pantalla tiene tres mecanismos para la introducción de datos y decidir ramificaciones del programa. Un teclado alfanumérico con el que se pueden ir variando parámetros, un teclado de funciones con el que se pueden ir eligiendo tipos de transformaciones y variando al mismo tiempo que se observa el orden de las rutinas y una pluma electrónica con la que se pueden ordenar determinadas funciones previstas sobre la pantalla en forma de etiquetas.

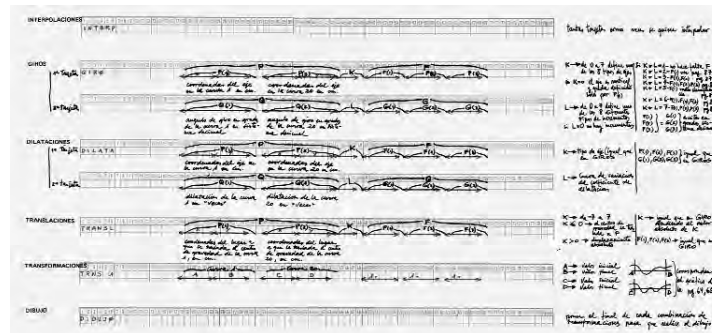
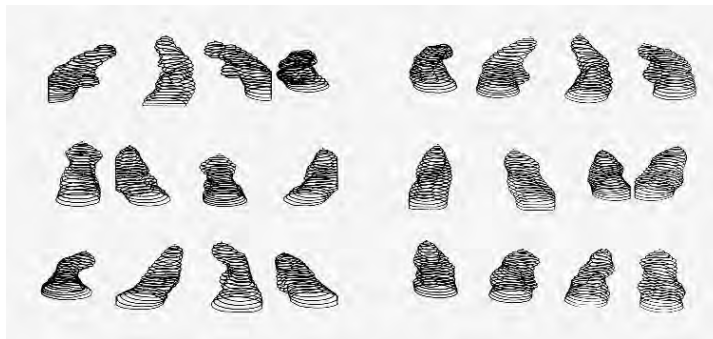
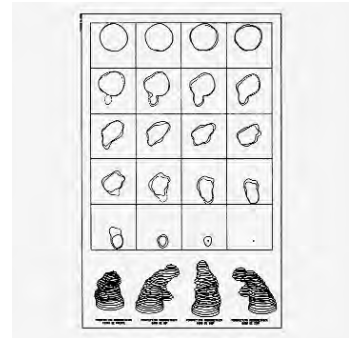
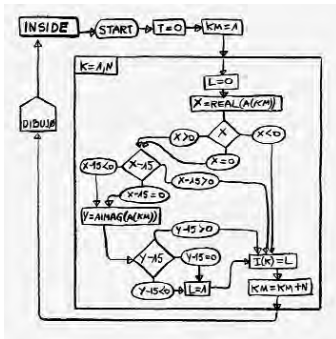
Esta última etapa, que como ya dije anteriormente acusa más la preponderancia de la *obra-idea* sobre la *obra-objeto*, se centra más en la propia capacidad de evolución de la estructura de la idea y tiende a la puesta en marcha de un sistema creacional en el que mi participación se limita a la estructura evolutiva, pero capaz de funcionar sin mi participación posterior.

Sus resultados posteriores, partiendo de la base de la validez del sistema, serán capaces de ir desarrollándose según las influencias de su entorno y escapan de su situación original, sin posibilidades de retorno.

ORGANIGRAMA GENERAL
(RESUMIDO)
DEL PROGRAMA
"MOUVNT"







SEMINARIO DE GENERACION AUTOMATICA DE FORMAS PLASTICAS

Participantes: J. L. Alexanco, E. Asíns, W. Balart, M. Barberá, F. Briones, A. Buenaventura, F. Carbonell, F. Cabrero, G. Delgado, R. Eleta, T. García, I. Gómez de Liaño, J. L. Gómez Perales, M. Lorenzo, Lugán, A. Martín, F. Martínez, J. M. de Prada, M. Quejido, J. Romero, C. Rodríguez, J. Ruiz, E. Salamanca, J. Sarquis, G. Searle, J. Segui, E. Sempere, S. Sevilla, E. Uribe, J. Ma Yturralde.

Trascribimos a continuación algunas propuestas y planteos generales escritos por participantes de este Seminario.

Abel Martín

En cuanto a mí concierne y sin deseos de teorizar en general sobre los problemas de arte y computadora, me voy a limitar a la cuestión, urgente e importante de la programación de los trabajos-ideas presentados por los pintores en los Seminarios.

Mi asistencia ha sido (aunque con alguna laguna) asidua y con deseos de sacar alguna consecuencia.

Es posible que mis ideas no hayan sido lo luminosas que yo mismo hubiese deseado, pero de alguna manera hay que empezar para así desarrollar el trabajo en equipo. De un problema poco importante puede surgir el camino a seguir para soluciones mejores.

Mis ideas para una nueva programación pueden ser el desarrollo (programado) del alfabeto latino que al desformarlo en distintos parámetros deben reconstruirse nuevos tipos de letras, tanto más originales cuanto mayores sean los ensayos que en este sentido se hagan. Es un programa que puede quedar en él mismo o como pauta a seguir en la invención de nuevos tipos de letras.

Enrique Salamanca

Personalmente propongo que se cree una beca de ayuda a los programadores de IBM que están a nuestro servicio.

Divulgaciones en una revista exclusiva y estudio científico sistemático de cada obra para la computadora.

Seminarios, confrontación de ideas.

Total ayuda para el que intente computar su obra como experiencia.

Ayuda de una beca general para todo el tinglado inclusive para cada artista.

Cursos asequibles para aprender el que quiera programar.

Comunicación con críticos y científicos españoles y extranjeros.

Final de temporada, críticas y asamblea cara al público.

Ana y Javier Segui

Observaciones aisladas:

Funcionó cuando la inquietud individual era tan fuerte que tendía a cristalizar en cualquier situación propicia.

Se ambientó en una expresividad que dio cuerpo a una imagen promocionante, aceptable para todos en los primeros pasos.

Nunca ha quedado clara explícitamente la postura del Centro. Sin embargo, se le ha asociado una imagen paternal.

En ninguno de los trabajos realizados se ha llegado a plantear el tema de la selección de alternativas. Tampoco se ha analizado la significación personal y colectiva del ordenador en el arte.

Lo que se hace, en conjunto, no es un simple juego con pretensiones de rara sofisticación?

Las exposiciones son un atrayente modo de respaldo y justificación en donde la imagen publicista externa puede servir para encubrir un sospechoso vacío.

El seminario ha empezado a ser una gratificante trampa operativa para el artista. Ya se acaba la mecha. El artista, una vez dado de sí lo que tenía de ansia de juego tecnológico, busca un integrador que ni el Centro ni mucho menos el seminario le puede dar en la situación en que está.

El Centro tiene que comprometer algo.

El artista necesita un núcleo teórico-generativo de fondo, creado en común como demanda comprometida.

El teórico y práctico necesita dinero para poder producir.

La máquina es una anécdota marginal, un útil.

Creo que el arte en cuanto obra aislada, hoy no tiene ni tan siquiera relevancia comparada con el análisis de las posibilidades de generación abierta ofrecida por las máquinas.

Por otra parte, el ordenador como útil puede ser forzado, dentro de su alcance, hasta conformarlo como útil generalizado.

El ordenador como útil que respalda el incentivo personal, sin más, sin abertura ni crítica ni explicitación, es visto socialmente como elemento peligroso (Coloquio del Círculo Alemán).

El artista que se refugia en estas técnicas para encubrir "sus juegos" con posturas trascendentes, apoyadas por el grupo, y su pertenencia a él es visto como tecnócrata (Coloquio anterior).

Si el arte está en la ejecución del "apunte" del ordenador, entonces el ordenador no significa artísticamente nada. Si está, aunque sólo sea en parte, en las estructuras que el ordenador puede revelar, entonces no se está haciendo buen uso ni de la herramienta ni de sus posibilidades.

El arte como problema está indeterminado. El primer paso es organizar un problema artístico, lo que supone decisiones personales y sistemas de valoración; el segundo está en resol-

ver el problema y aquí la combinatoria a secas (aleatoria o selectiva) es típica del tratamiento con ordenador. Pero la combinatoria no es nada si se la separa de la primera parte y de la transcripción del resultado en obra técnica.

Se propone el sondeo de la opinión:

Para acometer una etapa consecuente con esa opinión hasta hoy hábilmente inexplicita.

El tipo de soporte que puede proporcionar el Centro es fundamental. El hecho de mantener una postura inhibida y frustrada para poder hacerse acreedor de programas que respalden el historial personal es denigrante. Como el hecho de inhibirse para respaldarse en la imagen ficticia del seminario.

Un grupo que funcione como tal ha de adquirir los compromisos sociales que lo definan.

Sería importante la existencia de un núcleo teórico-operativo de respaldo y aglutinamiento.

Hay que informarse de los últimos movimientos.

Hay que repasar todos los avances conseguidos en cualquier parte.

Hay que interpretar con modelos y modos de generación la creatividad de los componentes del grupo. Para luego integrar unificadamente estos modelos.

Los logros son individuales, los planteamientos, formación dinámica y basamento teórico podrían ser de grupo.

Hay que ver si existe:

La necesidad de un planteamiento así, o lo que se necesita es una

Declaración de tipo manifiesto, o un

Núcleo de servicio a la individualidad artística inespecífica.

Programa de nuestro trabajo:

- Plantear el crecimiento de una cédula (o elemento).
- Hacer un modelo de crecimiento, inscribiendo la célula en tramas e ir poniendo obstáculos a su crecimiento y observar las deformaciones que sufre.

- Generar tramas diversos y el paso de unas a otras. Comprobar en las distintas tramas el modelo mencionado.
- Elaborar un selector de formas finales o un generador valorativo.
- Modelo de célula móvil y que interactúe con otras, generando trayectorias que darán como resultado FORMAS.
- Elaborar un selector de formas finales o un generador valorativo.

* *

- De algún modo sería interesante una MAQUINA DE PINTAR. Habría que pensar en unidades de salida gráfica general y de color.
- Creación de un ESPACIO INTERACTUANTE. Problema de adaptación perceptiva a la respuesta del grupo.

Eusebio Sempere

En un librito que estoy leyendo, dice su autor Hermann Broch "la pintura se ha convertido por completo en algo esotérico y museal. El interés por ella y sus problemas ha desaparecido; ella es casi la sobrevivencia de una época pasada".

Estos mismos síntomas y preguntas a resolver han surgido en los últimos seminarios del Centro de Cálculo. El problema arte-computadora es equivalente al de arte-sociedad moderna y parece que es al artista a quien le corresponde el papel de hacer el resumen testimonial de las disociaciones, contradicciones y hasta disolución de las estructuras actuales.

¿O es válido el repliegue de las actividades del artista a un sector puramente "artístico" por quedar su lenguaje incapaz para transmitir inquietudes y problemas que afecten profundamente a la humanidad?

Conscientes del pequeño papel que puede cumplir el artista, éste trata de inventar un nuevo alfabeto sirviéndose de la máquina para crear una nueva simbología científica, ya que la Ciencia se ha convertido en la luminosa (?) meta.

Para esta búsqueda deben aunarse conocimiento y técnica. La preparación del artista es ridículamente elemental y la técnica nacida de las computadoras totalmente desconocida para él. Otra vez tiene que remitirse el pintor a su intención oscura y además desamparado de su técnica artesanal.

¿Puede el Centro de Cálculo realizar la pequeña labor de aprovechamiento de esa intuición y ponerla al servicio de la ciencia? Porque el artista nunca conocerá el lenguaje científico para manejarlo.

¿Es posible el trabajo en equipo en este Centro? ¿Puede coexistir arte y ciencia? ¿O en fin de cuentas será inútil intentar crear esta simbología ciencia-arte, porque el arte está aparatosamente desbordado por la ciencia y ésta se justifica por sí misma? Parece que el interés por el trabajo en equipo tiene que resumirse en una labor constante y a largo plazo, sin pretensiones y aceptando cualquier idea o hipótesis de los artistas por sencilla que parezca. Los pintores somos gente modesta y la ciencia poderosa. Y rica la "sociedad IBM".

Que nos llamen alienados pero no indigentes.

Enrique Uribe Valdivielso

en equipo con Miguel Lorenzo y Francisco Zabala, desarrollo un trabajo de investigación sobre el lenguaje que sirva de base a una experimentación poética en los planos sonoro y visual.

En cuanto al plano sonoro, se trata de estudiar los aspectos fonético y semántico del lenguaje.

- para el estudio del aspecto fonético, confeccionamos listas de palabras de 1, 2, 3, ... letras o fonemas, extraídas del diccionario de la Academia Española; además, se confeccionan listas similares de las palabras resultantes de la combinación de las letras o fonemas del alfabeto español, teniendo en cuenta algunas restricciones básicas. A continuación se forman listas de palabras extraídas de las anteriores, que se agrupan siguiendo ciertas reglas fonéticas.

El material resultante de las agrupaciones citadas servirá para su manipulación en el laboratorio experimental del grupo alea (labor que ya estamos realizando); se realizarán grabaciones de conjuntos de palabras y se elaborará al máximo con los magnetófonos y otros aparatos electroacústicos.

De esta experimentación en el campo fonético pueden surgir obras artísticamente interesantes.

Se utilizan aquí únicamente las posibilidades puramente sonoras del lenguaje hablado.

Las conclusiones o el material de esta investigación serán indudablemente de interés para otros grupos, sea con fines científicos o artísticos. El conocido lingüista de la Universidad de La Laguna Ramón Trujillo propuso en el 69 al CCUM un trabajo similar en el principio al nuestro (posteriormente no ha dado señales de interés). Además, el fonetista Antonio Quilis, conocidísimo mundialmente en su actividad, consultado sobre este trabajo, mostró su interés y aseguró su asesoramiento, si fuera preciso.

Es claro que sin la ayuda de la computadora, la confección de listas y grupos mencionada sería interminable.

- para el estudio del aspecto semántico, confeccionamos grupos de palabras, extraídas de las listas anteriores -de las del diccionario únicamente, como es lógico-, siguiendo criterios generalmente personales (se pueden tener en cuenta estudios como el diccionario de Casares); serán grupos-temas fundamentales (p. e: sexo, opresión, libertad, ...). No vemos aquí qué posibilidades de ayuda nos puede brindar la computadora.

También se pueden formar grupos mixtos, en los que aparezcan juntas palabras del diccionario con otras sin contenido semántico puro, pero relacionadas con ellas por alguna afinidad (sonora, onomatopéyica, ...) que las haga agrupables.

El material resultante servirá para su manipulación en el laboratorio de alea, de forma similar a la del anterior (trabajo que ya se está realizando).

Se utilizan aquí las posibilidades semánticas del lenguaje hablado, aunque no sólo éstas sino también las sonoras.

De aquí pueden surgir obras de interés artístico.

No creemos que este trabajo no pueda servir posteriormente a grupos que investiguen científica o artísticamente este campo.

- las realizaciones en ambos aspectos mencionados, pueden también ser escritas, no solamente grabadas.

En cuanto al plano visual, se trata de, eligiendo una tipografía determinada, encontrar los módulos que, combinados entre sí según ciertas reglas, generan todas las letras del alfabeto.

Posteriormente, con el plotter, se formarán palabras enteras, frases si se quiere, letras y palabras cortadas, deformadas, ...

Se intenta aproximarse a signos o símbolos que sintetizan palabras: aproximación al ideograma...

Pueden resultar de aquí obras plásticamente interesantes; en casos, se realizarían obras que sirviesen de partitura o texto básico visuales a ciertas realizaciones sonoras grabadas.

Se utilizan en este caso las posibilidades puramente visuales y de comunicación semántica del lenguaje escrito o plasmado.

Es posible que nuestro trabajo pueda servir a otros grupos de experimentadores.

En cuanto a la ayuda de la computadora, se trata de similar ayuda a la que se ha prestado a otros artistas plásticos (Barbadillo, ...) y en la que la computadora y plotter generan series de obras alrededor de una idea, para elegir luego algunas obras que nos parezcan más interesantes visualmente. Sin la computadora, esto sería inacabable y carísimo.

En todos estos trabajos están interesados unos estudiantes de la Universidad Autónoma, con los que trabajaremos paralelamente.

Parece ser que podremos contar particularmente con programadores y especialistas en electrónica (amigos personales).

Ahora, con poco rigor lógico y literario, expongo mi postura ante el seminario, el CCUM, el arte y la obra artística:

- pienso que, en primer lugar, se debe de eliminar la posibilidad de trabajar de cara a alguna exposición.

El trabajo de cada uno debe ser de experimentación: si de ahí surgen obras personales o de grupo interesantes, se verá la forma de exponerlas.

Cada uno debe ir exponiendo en los seminario (deberían celebrarse cada semana) su trabajo con detalle, sus dudas, ...; los demás podrán en ocasiones proponer algo en apoyo o en contra de ello.

Es preciso ir orientando posibilidades de trabajo en equipo, principalmente en torno a una obra integradora; ya somos varios los interesados en trabajar en la creación de algo en lo que intervengan luz, palabra, representación plástica, ...; aquí son necesarios los contactos entre artistas de campos distintos -pero menos, actualmente-: músicos, poetas, pintores, ...

- es preciso también el que todos aprendamos a programar, aunque luego algunos no tengamos demasiada facilidad para hacerlo: siempre nos resultará más asequible el acceso a la computadora y su lenguaje.

Además, es indudable que se necesitan algunos expertos adecuadamente pagados (mediante beca de alguna fundación o empresa) para la resolución correcta y no excesivamente larga de los trabajos.

El CCUM pondrá en claro desde el principio su postura programada de apoyo al seminario, para ir trabajando de acuerdo con ella.

- en cuanto al uso de la computadora, el derecho -y deber, en casos- de cualquier artista a utilizarla es tan evidente como el que le asiste de usar plásticos, aerosoles, aparatos electroacústicos y demás medios de la actual técnica, so pena de hacer el memo permitiendo que los utilicen los demás hombres en exclusiva.

El arte y sus producciones parece que puedan influir poco en el despertar liberador del hombre medio...

Pero, además de divertimento, la obra de arte de vanguardia:

- puede provocar confusión, duda -en cuanto tiene de rebelión contra formas de expresión caducas y sobadas-, lo cual es prometedor.

- puede dejar adivinar otros mundos posibles, distintos a los de los pueriles discursos y escritos de los personajes, pueriles y estúpidas obritas teatrales más representadas, pueriles películas populares, ..., lo que sigue siendo prometedor...

etc.

INFORME SOBRE LA REUNION DE ZAGREB

Por F. Briones

Invitado por el Sr. Bozo Bek de la "Galerija Grada Zagreba", de Yugoslavia, he asistido durante los días 26 y 27 de junio a unas reuniones sobre "Arte y Ordenadores" que se celebraron en la Universidad Laboral de dicha ciudad.

Aparte de gran número de artistas yugoslavos, asistieron a los coloquios los Sres. Moles, Molnar, Dupré, Huitric, Halgand y Marquette (Francia, y los últimos concretamente de la Universidad de Vincennes), Benthall (Inglaterra), Laszlo (Hungría), Kawano (Japón) y Franke (Alemania), entre otros. Los coloquios estuvieron dirigidos por el Sr. Abraham Moles.

El objeto de la reunión era el comenzar a preparar un posible Congreso Internacional sobre "Arte y Ordenadores" a celebrar en Zagreb en 1973.

Se hicieron una serie de comunicaciones sobre el estado actual de los trabajos, tanto a nivel teórico (Moles, Benthall y Nake. Este último mandó su comunicación por escrito, ya que no pudo asistir), como práctico (Kawano, Franke, Briones y grupo de Vincennes). También se hicieron una serie de sugerencias para temas de estudio, que doy al final.

En este breve nota quisiera sólo destacar que en la reunión se hizo hincapié en la necesidad de elaborar criterios para escoger las obras (sugestión 1), habiendo sido acogidas con interés las experiencias que a este respecto estamos haciendo aquí sobre criterios de selección en pintura modular. También quisiera hacer notar que parece opinión unánime que los artistas deben escribirse ellos mismos sus propios programas (y de hecho parece que sólo es aquí donde no se hace) de igual forma que se supone que son los artistas los que manejan los pinceles cuando pintan al óleo. La dificultad estriba en los lenguajes actualmente en uso, que no son apropiados para las artes plásticas (sugestiones 5 y 7).

SUGESTIONES PARA TEMAS DE ESTUDIO

- 1 - Estudio de la estética científica. Elaboración de criterios de base para escoger las obras. Percepción y color. Criterios de una estética informática.
- 2 - ¿Cuál es la validez de una estética científica?
- 3 - Arte conceptual y su relación con el mundo del arte.
- 4 - Sociología del papel del ordenador en el arte.
- 5 - Lingüística, ordenador y arte.
- 6 - Circulación de las obras con sus programas.
- 7 - Lenguaje de programación ligado a la realidad sensible.
- 8 - Expansión del "Arte y ordenador" fuera de las artes visuales (táctiles, happenings ...).
- 9 - Topología estética.
- 10 - Aplicación de las calculadoras al diseño del entorno (arquitectura, urbanismo, ...).
- 11 - El placer con el ordenador.
- 12 - Capacidad de información óptima en un mensaje pedagógico (artístico).
- 13 - Valor estético integrado a la información semántica.
- 14 - Análisis de los métodos de programación en estética.
- 15 - Censo anual de trabajos sobre arte y ordenadores.
- 16 - Exploración de los grupos creadores de novedades.
- 17 - Nueva forma de la galería de arte y su actividad en la difusión estética.
- 18 - El museo o la galería como estructura topológica de cuatro dimensiones.

Encuentros de Pamplona: carteles

05

Los corredores, Robert Llimós.

06

Las cúpulas neumáticas, José María Prada Poole.

07

Objetos no identificables, Luis Muro.

08

Comunicación humana. Teléfonos aleatorios, Luis Lugán.

09

Concierto ZAJ, Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Esther Ferrer.

10

Poesía visual y fonética.

11

Videotapes.

Los Encuentros de Pamplona, que se desarrollaron del 26 de junio al 3 de julio de 1972, ya fueron objeto de análisis en el capítulo “Pamplona era una fiesta: tragi-comedia del arte español” de José Díaz Cuyás, publicado en *Desacuerdos I* y disponible en www.desacuerdos.org. Ofrecemos aquí una selección de los carteles que anunciaban las variopintas actividades –exposiciones, conferencias, acciones, conciertos e intervenciones en la calle– que tuvieron lugar durante aquellos días y que constituyeron la mayor manifestación pública de arte de vanguardia jamás ocurrida hasta entonces en nuestro país. Estos carteles aparecían también como desplegados dentro del catálogo que editó para la ocasión ALEA con diseño de Alexanco, quien contó con la colaboración de los artistas implicados en cada una de las exposiciones. ALEA, asociación para la creación y difusión de música contemporánea, había sido fundada por Luis de Pablo en 1965 con el patrocinio de la familia Huarte. Los mismos Huarte fueron los patronos y mecenas de los Encuentros y Luis de Pablo fue encargado de su organización. José Díaz Cuyás ha seleccionado las citas y elaborado los comentarios que acompañan aquí a cada uno de los carteles.

Bibliografía

Fernando Huici y Javier Ruiz. *La comedia del arte: en torno a los Encuentros de Pamplona*. Madrid: Editora Nacional, 1974.

Catálogo de los *Encuentros de Pamplona*, Madrid: ALEA, 1972.

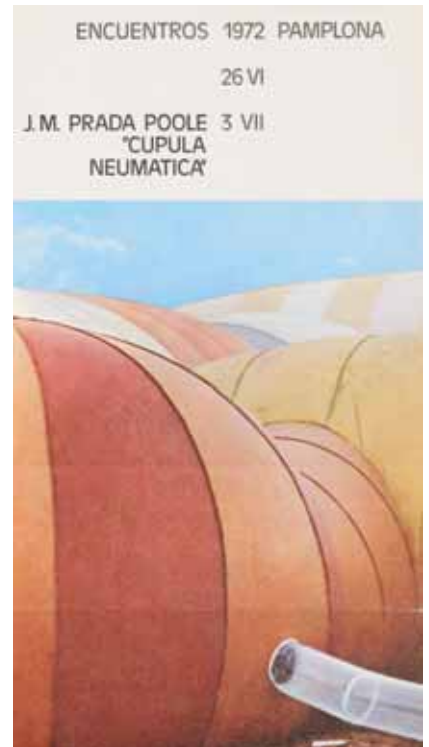


05

05. *Los corredores* consistió en una acción pública realizada por tres corredores, marchando en fila india, vestidos con telas blancas marcadas por líneas de color, que iban recorriendo aleatoriamente la ciudad y los lugares donde se realizaban los distintos actos.

Tres corredores solitarios se perdieron en el laberinto de Pamplona buscando un principio y un fin que no existían. Los tres seres rayados de Llímós que aparecían y desaparecían con la cruel insistencia de un gag de celuloide rancio nos hacían siempre presente que, aunque gozáramos las excelsas mieles del Arte de Vanguardia, la ciudad seguía estando ahora y aquí, y tan solo vivíamos un paréntesis espacio-temporal (...). El número de apariciones de los corredores se redujo notablemente por uno de esos misterios que hacen este país tan especial, tan nuestro. De todos modos, fue suficiente para que se diera lo inevitable, y por ello mismo, lo interesante, de toda acción planteada en la calle: la respuesta por parte de la gente. (Fernando Huici y Javier Ruiz, pp. 149-150.)

06. Las cúpulas neumáticas eran once construcciones de 12,5 m de altura y 25 m de diámetro, realizadas en PVC, sobre una superficie de 12.000 m, situadas en La Ciudadela, frente al Gobierno Militar. Su primera ubicación iba a ser en el centro de la ciudad, en la Plaza del Castillo. No pudieron inflarse el lunes 26 junio a las 11.00 h, como estaba previsto;



06

el retraso se achacó al cambio de emplazamiento. El inflado definitivo se hizo el jueves 29 a las 21.00 h. La organización calculó una afluencia de público en este día de 20.000 personas. El sábado 1 a las 15.30 h se produjo el desinflado de las cúpulas, cuya causa fue motivo de polémica.

El interior de las carpas se utilizó como espacio expositivo de las últimas tendencias en artes plásticas (*body art*, videoarte, arte conceptual, *land art*, etc.) y en poesía (concreta, visual, fonética, etc.), y también como lugar donde realizar coloquios y audiciones.

En Pamplona, iba a desarrollar una función especialmente inédita: se transformaría el centro de la ciudad con un inmenso montaje neumático de colores, que cubriría el gran trapezio de la Plaza del Castillo. Habría una gran cúpula sobre el kiosco central y un acolchado sobre el resto de la plaza. Se cubriría los ciento cincuenta por ciento veinte metros de modo que las decenas de árboles que hay dentro tendrían las copas fuera de la cúpula creando una extraña plaza aérea de copas de árboles que surge de un acolchado de colores, y la también plaza-caverna de árboles-columnas, vista en el interior. (...)

Poco antes de la celebración de los Encuentros el proyecto de la plaza del Castillo fue denegado por el ayuntamiento de Pamplona. (Fernando Huici y Javier Ruiz, p. 121.)



07

07. Un número no determinado de objetos, diferentes en su forma y de aspecto “neutro” no identificable, serán distribuidos al azar y colocados en distintos lugares de la ciudad de Pamplona. Estos objetos llevarán oculta una nota explicativa referente a su función en la actividad de la que forman parte. (Luis Muro, s/p)

08. Instalación con teléfonos y cabinas en el Paseo de Sarasate, en la que los teléfonos estaban situados sobre postes y árboles. La instalación constaba de cien teléfonos: cuarenta intercomunicados (con conexiones aleatorias); veinte intercomunicados (con conexiones temporizadas); veinte para mensajes; veinte para música; diez cabinas: cinco conectadas en directo con los distintos actos y otras cinco conectadas con bares, casas de alterne, colegios y talleres.

En Pamplona, cien teléfonos instalados en el paseo de Sarasate se presentaban como alternativa a la sociedad. Solo había que tomar uno y hablar a través de él con otras personas. La ciudad utilizaba los aparatos más en sentido de voyeur que de un modo activo, y cuando la gente era capaz de destruir la barrera de lo inédito se entregaba a curiosas disertaciones sobre localización de interlocutores, espacial, física, psíquica, política... (Fernando Huici y Javier Ruiz, 1974, pp. 165-167.)



08

09. Este concierto de acciones musicales se celebró el 28 de junio en el Teatro Gayarre. El programa consistió en las siguientes piezas: 1, 2, 3.....13; *Paralelo 40; 6 minutos para dos intérpretes; El recorrido japonés; Especulaciones en V; Antídoto; Mr. Destrucción; Silueta 1; La silla es una cosa; Variaciones 1965; El caballero de la mano en el pecho; Comerse el polo; El secreto; Bandada*. El concierto se cerró con la pieza sonora *osmanthus fragrans*, recogida posteriormente en *In terram utopicam*, 1977, de Walter Marchetti.

Desde el año 1964 hasta hoy, Zaj fue siempre lo que iba por delante de la vanguardia. Zaj, fue siempre también lo que más interés despertó en los músicos y los poetas experimentales jóvenes. (...) Los organizadores de los Encuentros entendieron que no se podía prescindir de Zaj en lo que pretendía ser una revisión del arte actual.

Cara a la pretensión original de estos Encuentros, Zaj montó dos actos distintos a realizar: un concierto Zaj convencional (en lo que tienen de convencional las decenas de conciertos realizados por ellos) y una acción pública (¡de 1964!) a desarrollar en homenaje a John Cage por las calles de Pamplona.

El concierto se realizó, pero no la acción pública, que fue suspendida por causas de “fuerza mayor” ajenas por completo a la voluntad de Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Esther Ferrer. Lo realizado, que se llevó a cabo la misma tarde que una



09

bomba fue colocada frente al Gobierno Civil (a poca distancia del teatro), fue un éxito que sorprendió a mucha gente. (Fernando Huici y Javier Ruiz, 1974, p. 67.)

10. La coordinación del apartado de poesía experimental, que se desarrolló en las cúpulas, corrió a cargo de Ignacio Gómez de Liaño. Se presentó una breve muestra de los primitivos concretos con poemas de Decio Pignatari, Haroldo de Campos, Augusto de Campos y Eugen Gomringer, junto a una amplia selección de la poesía visual y visiva tanto nacional como internacional. La poesía fonética estuvo representada en audiciones y en un recital de Lily Greenham el jueves 29 en interior de la cúpulas. Dentro de este apartado, y situada también en las cúpulas, cabe destacar la exposición del CAYC *Hacia un perfil del arte latinoamericano*, posiblemente la muestra más representativa del grupo, que ese mismo año se mantuvo en itinerancia por diversas ciudades de Europa y América.

11. Ubicada en la cúpulas y en una sala del Hotel Maisonave, la exposición *Videotapes* constituye la primera muestra internacional de videoarte en nuestro país. Fue coordinada por Denis Oppenheim, quien acudió personalmente a Pamplona, y contó con la colaboración de Willoughby Sharp y con la ayuda de Muntadas.



10



11

Redes poéticas I: poesía visual (1962-...)

12

Fernando Millán, “**Julio Campal, más o menos**”, en *Poliedros* n.º 6, septiembre de 1970.

13

Cooperativa de Producción Artística y Artesana, “**Declaración de principios. Estética y sociedad**” (extracto), 1967.

14

Fernando Millán, “**La poesía N.O. ante su propia imagen**” (sin fecha). Reproducido en Fernando Millán, *Vanguardias y vanguardismos ante el siglo XXI*. Madrid: Ardora, 1998.

La poesía visual, en el contexto español de los años cincuenta y sesenta, es uno de los géneros artísticos a los que la cerrazón interior del franquismo parecía haber dado carpetazo final. El vanguardismo y sus pretensiones de innovación inherentes habían quedado en la cuneta dentro de un ambiente poético que, salvo algunas excepciones, veía el realismo como la forma de expresión más característica de ese momento. De este modo, parecería que la poesía visual en el Estado español fue uno de esos fenómenos cuyo resurgimiento tiene fechas, nombres propios y contextos creativos muy concretos que se han convertido en los *topoi* comunes a la hora de analizar esta forma tan peculiar. El nombre es, en este caso, Julio Campal, uruguayo de origen; y la fecha es 1962, año de su llegada a España tras una estancia en París; ambos datos se han convertido en el punto de referencia básico que permite explicar la reintroducción de la práctica de la poesía visual en España. La capacidad creativa y difusora de Campal le permiten generar pronto espacios en los que se discuten las prácticas poéticas europeas y norteamericanas que él había conocido en sus estancias en diferentes países.

Uno de los escenarios en el que se gesta toda esta dinámica recuperativa es “Problemática 63”, seminario de las Juventudes Musicales donde Campal se encarga de la sección literaria. A este seminario, al que asistían Tomás Marco, Ricardo Bellés y Manuel Andrade, pronto se incorporarán otros como Fernando Millán, Ignacio Gómez de Liaño, Juan Carlos Aberasturi y Jokín Díez. En este contexto se promovía el conocimiento de la poesía visual internacional, haciendo propuestas tan extrañas a la situación cultural española del momento como pudiera ser el “Homenaje a Tristán Tzara” a pocos días de su muerte, en 1963. Sin embargo, también hay que tener en cuenta que la recuperación del ímpetu vanguardista se realiza de una forma muy peculiar, puesto que la difusión de las ideas de movimientos internacionales de gran carga política (el ejemplo paradigmático sería el letrismo de Isidore Isou) se desarrolla con una óptica que

entiende el vanguardismo como una experimentación de tintes universalistas y formalistas en la que se absolutiza la idea de progreso, remitiendo las consideraciones políticas al mandato histórico y sociocontextual más amplio. En este sentido no deben sorprendernos algunas frases de Campal, como “la poesía moderna es el resultado y la lógica consecuencia de un proceso de evolución de la poesía de todos los tiempos”, tan en la línea del formalismo greenbergiano.

La combinación de actividades creativas e informativas tiene pronto su repercusión en la creación de un campo en el que la poesía visual comienza rápidamente a dar sus frutos. Sin embargo, hay que tener en cuenta que esta misma duplicidad de actividades ha provocado que los mismos protagonistas de estas experiencias se hayan convertido en sus historiadores y críticos más recurrentes, generando un cúmulo de lecturas contrapuestas y enfrentamientos irreconciliables a los cuales *Desacuerdos* no ha sido ajeno, tal y como puede verse en el foro que el proyecto abrió en su web. (Véase también Antonio Orihuela. “Poesía visual: maximalismo (1964-2004)”, en www.desacuerdos.org.)

Campal, en un desgraciado accidente doméstico que sesga su vida a edad muy temprana (en 1968), deja a los españoles ante una ausencia de guías y directrices que genera la profusión de posturas que hoy todavía puede observarse. Antes de su fallecimiento Campal tenía en mente la realización de una máquina de producir arte, con la ayuda de Cristóbal Halffter y Eusebio Sempere y con el patrocinio de IBM, la cual, de haber sido realizada, hubiera introducido una dimensión productivo-tecnológica relacionada con otras investigaciones en el mismo sentido que las del Centro de Cálculo.

Poco antes de la muerte de Campal, Gómez de Liaño formaría en 1967 la Cooperativa de Producción Artística y Artesana (junto con Manuel Quejido, Herminio Molero y Fernando López-Vega), oponiéndose totalmente al uruguayo y generando un entorno teórico que se refleja en su “Declaración de principios” –recogida en Antonio Sarmiento, *La otra escritura*, pp. 266-271–, en la que el productivismo se combinaba con una dialéctica frankfurtiana en la que el artista debía ocupar su campo específico para ser útil socialmente. En términos creativos, esto se entendía como una oposición al mercado artístico mediante la destrucción de los signos, justamente para revitalizarlos, para ponerlos en juego nuevamente. De la misma manera que ocurrió con Campal, la Cooperativa desarrollaría una labor difusora y expositiva remarcable, apoyada por el Instituto Alemán de Madrid, para finalmente declarar el fin de su actividad, el 11 de julio de 1969, en el diario *Madrid*.

Tras la muerte de Campal se formaría el Grupo N.O. (compuesto por Fernando Millán, Juan Carlos Aberasturi, Jokin Díez, Enrique Uribe y Jesús García-Sánchez) con la clara intención de continuar la senda iniciada por el uruguayo, y cuyos principios hemos recogido en el decálogo presentado. De esta forma se genera una cartografía de la poesía visual española compuesta de líneas que se separan para no volver a encontrarse, pero en las que el triple marco de actuación –divulgación, exposición / gestión y teorización / historización– se repite constantemente. El Grupo N.O., que como sus miembros indican desarrolla su actividad apropiándose de las armas semióticas del mercado, es decir, de la publicidad, pero de una forma creativa, comienza a contar al poco de su creación con el apoyo de la asociación estudiantil Parnaso 70, que, originada en la

Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid, recibía ayudas económicas para publicar libros y su revista *Poliedros*, con la que también daban a conocer la poesía del momento. Entendida en principio como un arma para renovar la poesía en verso española, *Poliedros* modifica sus postulados bajo la influencia de los miembros del Grupo N.O., potenciando lo visual y editando textos teóricos de Max Bense, Maurice Lemaître y Franz Mon, e incluso dedicando un número entero a la persona de Julio Campal, del cual hemos extraído un artículo de Fernando Millán sobre la labor de Campal. Al poco tiempo, sin embargo, sobre *Poliedros* empiezan a caer los rumores de su adscripción ideológica a la derecha fascista, especialmente sobre Jose María Montells, del que se dice que pertenece al Ejército de Cristo Rey. La incongruencia política que ello implicaba para algunos de los integrantes del Grupo N.O., sobre todo en un momento en que Parnaso 70 había publicado los “Textos y antitextos” (1970) de Fernando Millán y los “Poemas” (1970) de Julio Campal, iniciando así una colaboración que parecía bastante prometedora, será paradójica: aunque el grupo no se adscribía a ninguna tendencia política, la posibilidad de que los relacionaran con el único partido legal no se mantenía teóricamente. Ello derivó en la disolución del grupo, aunque tiempo después algunos N.O. –concretamente Enrique Uribe y Francisco J. Zabala– volvieron a publicar su manifiesto, esta vez eliminando la firma de Millán.

Bibliografía

Fernando Millán. *Vanguardias y vanguardismos ante el siglo XXI*. Madrid: Ardora, 1998. (Versión digital ampliada en <www.fortunecity.com/victorian/duchamp/33/millan1.htm>)

José Antonio Sarmiento. *La otra escritura. La poesía experimental española. 1960-1973*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, Colección Monografías, 1990.

HO HOHIOH!O HONCHONCHONHIOH? "OHIOH!! HO HOM "OH! OH!O

POLIE
DROSB
CUADE
RNOSP
ARAE
MONOL
OGOP
ETICO
UNIVE
RSIDA
DDEMA
DRIDP
ARNAS
O7OFA
CULTA
DDEFI
LOSOF
IAYLE
TRASS
OBREJ
ULIOG
AMPAL

MENAJE  conjunto de muebles y enseres de una casa

JULIO CAMPAL, MIS O MEJES.

Al pensar a escribir este artículo, dos claras posibilidades, se ofrecen: Escribir un artículo lleno de fechas y datos, de actos significativos, etc... o sea, ofrecer una visión de Julio Campal, basada en lo que comúnmente se piensa que es la historia; la contrapartida, sería el buscar ofrecer una visión que podríamos llamar "fundamental", una visión de lo que Campal quiso ser, y lo que significó en sus seis años de existencia entre nosotros.

Pienso que él no rechazaría ninguna de las dos posibilidades. Cada cual en su sentido, es útil para la visión total. Ahora bien, en el caso presente, como es necesario contrarrestar en una de las dos, y teniendo en cuenta para quién se escribe este trabajo, me inclino por la segunda: el ejemplo y las ideas de Julio Campal, pienso, que hoy por hoy, tienen aún mucho que decir a todos los que estamos interesados, y más o menos interesados, en conseguir una auténtica vanguardia.

LOS AÑOS 60

Recordar a estas alturas el panorama literario de los primeros años 60, no deja de suscitar "profundas disquisiciones" sobre la historia, la moral, y al - más otro campo de la capacidad intelectual. Y esto, no por predisposición del - que recuerda, al mucho menos: las características del panorama literario durante esos años, pienso que puede orientar con toda justicia, el enigma -o la luz - que algún se quiera de prototipos, dentro de nuestra atormentada postguerra. En efecto, en estos años se producen una serie de hechos capitales. Vemos a - seguir algunos de los más significativos: 1) Tienen lugar el agotamiento de - las principales corrientes literarias. 2) En contrapartida -como el producto lógico de toda sociedad que se niega a reconocerse como tal- comienza la colisión de innumerables epígonos, más o menos desnaturalizados. 3) La "cultura oficial" está en una bancarota apenas comparable a otra cosa que a su pobreza mental. - 4) Empiezan a entrar en el panorama cultural, los jóvenes nacidos después del - final de la guerra, y que esperan a recibir el beneficio de una información - underground, más o menos significativa. Unase a todo ello, al sobrecogedor panorama de una pobreza cultural refinada, al inmovilismo autocomplaciente y esplendo - roso a izquierda y derecha. (Podría seguir, desde luego, pero prefiero remitir - me a los testimonios personales de los lectores).

INCOMPRENSIÓN

En este ambiente, comienza a trabajar Julio Campal. Había llegado a España - en 1962, e inmediatamente entró en contacto con el mundo intelectual. Al poco - tiempo de esto a esto, había tropesado con la incomprensión y el desinterés, - cuando no con la hostilidad de la mayoría de sus componentes. Su forma de ver y - entender la poesía -y el arte en general- estaba en muchos puntos, en contrapo - sición con las corrientes más en boga. Y especialmente su tesis referente a la - significación de los movimientos vanguardistas. En esta tesis, afirmaba -en sín - taxis- que los descubrimientos y proposiciones que movieron a los principales ag - visiones vanguardistas, debían ser reconocidos -y en muchos puntos- continua - dos. Que la forma de poesía que resultara de tal reconocimiento, se inscribiría - en la auténtica tradición, la única tradición aceptable.

RECHAZO

Esta tesis fue rechazada, en su momento, tanto por la derecha como por la - izquierda. La derecha, embobada en sus cánones neoclasicistas, carecía de imagi - nación para cualquier otra cosa. La izquierda, empujada aún -por medio de los - ya citados epígonos- en resolver los problemas literarios, con leyes y sistemas de la política, rechazó con indignación la tesis, igual que rechazaba todo in - tento de hacer poesía, que fuera en primer lugar poesía. Ofuscados por la con - cepción política de la poesía, al intentar resolver el problema, tuvieron en cuen - ta tan sólo a una de las partes. Tal situación no podía dejar de ser triste. Sin - embargo, lo triste, lo decepcionador, era, que el rechazo, tanto por un lado - como por otro, se hacía con un desconocimiento total -salvo aislados casos por - partes- de la historia, resultados e importancia de los movimientos de vanguar - dia.

ACTIVIDADES

Campal, dentro de sus posibilidades, procuró remediar tal situación. Dió conferencias, organizó ciclos, publicó textos fundamentales de la vanguardia. Sin embargo, es evidente, que el cambio de la situación cultural, no era labor de una o varias personas. Solo una serie de importantes cambios sociales -algunos de los cuales, desgraciadamente, aún no se han producido- podía hacer variar la situación. Sin embargo, la labor de Julio Campal -realizada principalmente en Problemas 63- sirvió para un determinado grupo de poetas jóvenes, tan entusiastas como poetas. Los que no terminaban de ver claro en la situación de la poesía española, encuentran en la labor de Campal una evidencia y una esperanza.

ACTIVACIÓN PERSONAL

Llegamos a este punto, creo que se imponen algunas anotaciones sobre la forma general de ser y vivir de Julio Campal. En lo que afecta a sus relaciones -personales y literarias, nada diré en esta ocasión, para centrarme en puntos más generales. Uno de los rasgos más sobresalientes de su forma de actuar, era el que nacía de su profundo respeto a la cultura (entendida esta como un conjunto de conocimientos y comportamientos afectos a todos los niveles de la vida). De aquí nacía su convencimiento de que la poesía no puede presentarse como un hecho aislado, o como un producto immanente de la personalidad, sino como un hecho claro y profundamente social. Para él, sólo un poeta que forme parte integrante e interesada, del mundo que lo rodea, puede estar en disposición de utilizar su medio expresivo acordes con lo que su sociedad necesita.

INFORMACIÓN

Otro de sus rasgos característicos, fue el de la dedicación total. Creía -que el poeta no podía mostrarse a una dedicación intensiva a su trabajo. Si quiere ser responsable, el poeta ha de recibir y dar un máximo de información -tanto en lo referente literario, como en lo creativo. La célebre tesis de que el poeta no puede hablar de su poesía, no era para Campal nada más que el reflejo de un pensamiento ético. Según él, lo que el poeta no puede hacer -ni puede traducir en lengua discursiva una forma poética. Pero por el contrario, el poeta puede hablar del contexto de la poesía, de sus relaciones formales, de sus problemas históricos y sociológicos, etc...

La capacidad, la pasión podríamos decir incluso, que Julio Campal ponía al vivir y al investigar todo lo referente a la poesía y el arte en general, tuvo una gran influencia entre los jóvenes que los escuchábamos. Unas a él le sus dos predilecciones y su confianza para todo aquel que se lo acordaba, y se esperaba a tener una idea aproximada de su personalidad.

Lo único, su solidez, las traiciones y rebos de que fue objeto, el manoseo y la desidia de los incapaces, no acordaron en lo más mínimo a cambiarlo. Hasta su muerte siguió siendo el mismo, sin desmayo y sin desconcielo.

OBRA PERSONAL

En lo referente a su obra personal de poeta, mucho podría hablar, porque representa una labor producida por una sensibilidad despierta y apasionada, que no dejó en su estudio del lenguaje. Durante su vida, esta obra, permaneció en un segundo plano, ante la urgencia que él concebía a los constantes problemas que le ocupaban. La realidad, en cierto modo, no ha dejado de darle la razón. Ahora, una vez muerto, vemos que su obra creció paralela a su capacidad teórica.

VANGUARDIA INTERNACIONAL

Hasta el año 65, la labor informativa de Campal se centró en las primeras vanguardias. A partir de esto año trabó un contacto directo con los movimientos de vanguardia nacidos en la postguerra (lettrismo, poesía concreta, etc...) y desde ese momento se convierte en su más ferviente difusor y estudioso. Al tiempo, su obra se ve afectada por este descubrimiento. En esta época, comienza a formarse alrededor de Campal, un seminario donde constantemente se ponían en discusión los principales descubrimientos de la vanguardia mundial. De los asistentes a ese seminario, iba a nacer a la muerte de Julio Campal (febrero del 66) el grupo H.O. (Pero esto es ya otra cuestión).

Se impone el terminar: Otra ocasión habrá para volver con más espacio, al desarrollo lógico de nuestro mundo cultural, estará cada vez más interesado ante lo que Julio Campal actuó y defendió.

Fernando MILLÁN.

13. Declaración de principios. Estética y sociedad

COOPERATIVA DE PRODUCCIÓN ARTÍSTICA Y ARTESANA

El arte ha dejado de ser, en muy amplia escala, un bien social de cosumo. Asistimos al hecho de que al producto artístico se le compra, se le vende, se le tasa, se le lanza en medio de una campaña publicitaria o comercial ajena por completo a su íntima razón de existencia, a su funcionalidad social. El arte, de puertas afuera del artista, lo manejan los que actúan en el mercado, con un indudable servicio a la especulación. La dialéctica dinámica de lo que debieran ser sus funciones, es decir, la empresa de diseñar estéticamente la sociedad, queda mediatizada por el juego que le asignan junto al capital. Al arte también le ha llegado la hora del capitalismo. Hasta nos vamos acostumblando a enjuiciar la calidad del producto artístico según la tarifa con que figura en el mercado. Insensiblemente, una buena porción de artistas abandona la búsqueda que emprendieron un día, las razones íntimas de su trabajo, cayendo de bruces en el comercio, en la especulación de sus productos. A menudo nos encontramos al artista que al vender su obra pone en venta su arte. Termina siendo el decorador de la casa, de la presunción, del dinero... del comprador.

(...)

Si el primer efecto de esta situación, como ya hemos apuntado, se traduce en la mercantilización del producto artístico con su subsiguiente falseamiento y cosificación, no son menos graves las actitudes que ocasiona en verdaderos artistas.

(...)

Durante este mismo período e incluso más recientemente, sin solución de continuidad, asistimos a la aparición –más exactamente reaparición– de otros artistas que se proclaman iconoclastas, se lanzan a un frenesí destructivo de los valores –que por viejos no son tales–, y esto ocurre en todos los campos de la producción artística, anatematizando la miseria de la sociedad contemporánea. Caen a veces en el grito colérico y las más de ellas, mostrando su impotencia en una amarga resignación. Algunos, los más combativos y decididos, llegan a nombrarse sociales y lo son en cuanto claman contra una sociedad insolidaria. Pero en un planteamiento estético-constructivo de nuestra época, blandir el dedo señalando las llagas es a todas luces insuficiente. Es insuficiente gritar cuando lo imprescindible es construir, trabajar. Es insuficiente la intuición histórica cuando no se configura en conciencia y transformación histórica. Concretamente, el poeta social, al lanzar su poema, apela al público en su psicología de masa, apela a la comunicación subjetiva apretando los resortes románticos de las formaciones líricas. La comunicación obtenida va

fijada a los tabús y a la conciencia mítica. El poeta sobre el pedestal no justifica su distancia ni la formación del apóstrofo, aún cuando las circunstancias que justifiquen el apóstrofo sean plenamente justas. Las formas de la lírica tradicional son el correspondiente de la comunicación subjetiva y mítica marcada por su tiempo, pero en modo alguno pueden sostenerse aliado de una vida revolucionaria; la frase de Maiakovsky “No hay arte revolucionario sin formas revolucionarias” para nosotros es un principio en el diseño estético de la sociedad. Al hablar de estos artistas, la sociedad les cuelga el sambenito de inconformistas, de rebeldes, señalando en ellos su ira contra la sociedad insuficiencias éticas de sociedad insatisfactoria. Se contraponen su conducta a la del revolucionario que siempre acomoda la vista a los fines muy claros de su lucha; y es de acuerdo con sus objetivos concretos como su actividad encuentra justificación. Pero la ética y estética de aquellos otros es tan problemática como su rebeldía, que para decirlo con palabras de Sartre (creemos que es la crítica más firme que puede hacerseles): “Su rebeldía cuida de mantener intactos los abusos que padece para poder rebelarse contra ellos. Siempre hay en el rebelde elementos de conciencia intranquila y como un sentimiento de culpabilidad. No quiere destruir ni superar sino tan solo levantarse contra el orden. Cuanto más lo ataca, oscuramente más lo respeta; los hechos que a la luz del día niega, los conserva en lo más profundo de su corazón. Si llegaron a desaparecer, su razón de ser y su justificación desaparecerían de ellos. Se encontrarían de improviso sumidos en la quietud que les da miedo” (J.P. Sartre: Baudelaire).

Pero si las fuerzas materiales dejadas a su propia iniciativa caen en la barbarie, no es menos enojosa la barbarie del espíritu disociado de las condiciones materiales; el espíritu necesita marcar y actuar sobre ellas, objetivándolas; el espíritu debe hacerse cargo del necesario carácter de consumo de la sociedad. Solo así podrá el arte sentirse auténticamente solidario con el mundo. La sociedad de consumo reclama la atención del artista y este ante ella ha de proceder en la proporción de su específico diseño estético, en el parcial campo y funciones artísticas que desempeñe.

(...)

Recordemos así mismo el discurso de Adorno sobre lírica y sociedad: el análisis sociológico de las formaciones líricas no es algo postizo o yuxtapuesto como pudieran serlo los análisis fenomenológicos o psicológicos. La lírica –lo más tierno, lo más frágil– no debe imaginarse hollada por la sociología. La refe-

rencia a lo social antes que apartar de la obra de arte, ha de introducirnos más profundamente en ella. Las emociones y experiencias individuales no llegan a ser nunca artísticas a menos que cobren participación general por medio, precisamente, de la especificación que es su estético tomar forma. Justamente el lenguaje —el momento en que el artista hace sonar su específico lenguaje—, unido a la subjetividad del artista, son deudores de la cosa social. Arte no es ante todo cerrado monólogo, ni el artista un ser impar, totalmente desligado.

(...)

Hoy la imagen del mundo es radicalmente diferente. Los fenómenos se definen hoy por su interdependencia, por la función de unos con otros. Al conocimiento occidental por causas se superpone el concepto de “sincronicidad” —en términos de Jung— del pensamiento oriental-chino. La obra artística no se define ya por su relación con un canon ideal del que se supone deducida y al que cualitativamente se adapta. La operación de la cosa artística ha roto una vez más los márgenes creando continuamente el propio canon. Esta imagen relativista e interdependiente del mundo es el principio de una nueva imagen solidaria, integrada del mundo. Es el comienzo de una ordenación y comunicación objetivas, en lugar de míticas.

(...)

Pero son las vías de la significación, el carácter principal de nuestra aventura; una cosa deviene significativa cuando posee una función, cuando entra a formar parte activa del sistema. Lo significativo —contrariamente a lo mero expresivo— organiza y a su vez es organizado por el conjunto. Una nota musical aislada puede ser expresión de una emoción, pero es en la composición musical donde deviene significativa. Otro tanto podemos decir de un elemento arquitectónico o plástico o en teatro de unos figurines, un personaje, etc. Avanzamos derechos hacia nuevos campos significativos. A nuevas condiciones de existencia, a una nueva sociedad, corresponden nuevos tipos de significación. Somos conscientes de que, indisoluble con este concepto de significatividad, se encuentra el concepto de destrucción en el arte. Rehabilitamos los signos, cuando destruimos los signos, cuando les imponemos otro número de revoluciones, haciéndoles entrar en un campo de relaciones que les era extraño. Las nuevas significaciones a las que apuntamos en nuestro trabajo artístico vienen dadas en cierta manera por las características y específica dialéctica histórico-social de cada género artístico, pero no menos por el sentido de continuamente experimental que denota el arte contemporáneo. Las vanguardias lejos de ser lo marginal, lo efímero, responde a nuevas exigencias, a nuevas condiciones de vida en la sociedad. Con ellas se ensayan

nuevos sistemas significativos, nuevas categorías alertas al tiempo. Con ellas se opera una reordenación de valores significativos. Porque, insistimos, mientras lo expresivo puede darse en una isla desierta la significación necesita estar continuamente en funciones, y estas lo son estético-sociales.

(...)

Creemos necesario hacer alguna referencia a las generalidades y particularidades de la técnica de nuestro tiempo. Si bien la técnica ha determinado las nuevas condiciones materiales y en cierta manera espirituales de vida; no podemos considerarla único exponente de nuestra cultura. Al hombre del paleolítico se le define por el hacha tallada pero aún más significativamente por su arte rupestre. La máquina, la técnica representada por una maqueta sería como un círculo cerrado por unas funciones muy precisas; el arte aún siendo funcional se sostiene por una como correalidad en la que lo necesario no juega el papel más importante. La técnica, idealmente, corresponde a la necesidad fáctica; no es esto lo que ocurre con el arte.

Como principio tenemos que evitar disfrazar el producto artístico con literatura, este tipo de trasposiciones obedece, en todo caso, a la comunicación subjetiva y mítica; tampoco tenemos la ilusión tecnicista y deshumanizada del arte. Sobre el lenguaje decimos que hay unas categorías internacionales y el nuevo arte así lo patentiza por las que se desentiende de lo folklórico y se define por sus funciones con el cosmos y la sociedad muy lejanas desde luego a los fósiles academicistas.

En definitiva nos proponemos el diseño estético de la sociedad, entendemos, con Adorno, que el artista es el lugarteniente de la libertad, que por encima de la comunicación subjetiva y mítica debe perseguir la comunicación objetiva, y por último, que en momento alguno disociamos los términos de materia y forma.

Bien es cierto que la estética en sí no declara tener una regulación ética, pero efectivamente la conciencia histórica que ilumina nuestro compromiso estético, es la misma que la que determina nuestro compromiso ético. El mismo hecho de comprometer la estética con la sociedad revela nuestro compromiso ético con ambas. Es claro que la demarcación del trabajo estético es específicamente diversa que nuestra conducta ética, pero la finalidad de nuestra producción artística viene dada por el empeño de nuestra conducta. Es claro por demás que si estéticamente perseguimos desalienar el arte de lo místico, estéticamente nos proponemos desalienar las relaciones humanas de lo fetichístico. Para nosotros la ecuación es clara.

A continuación y después de haber mostrado la conexión estética y sociedad, tratemos de caracterizar en lo posible nuestro propósito de diseñar esté-

ticamente la sociedad. El diseño para nosotros es la respuesta estética a las condiciones de vida. La estética es la ordenación significativa de las condiciones materiales de la vida, teniendo por condición la de "llevar a la conciencia los supremos intereses del espíritu". Con menos decisión que al definir, ejemplificaremos la realización de lo estético. A nosotros, y por ahora, nos resultaría casi imposible

adentrarnos en la analítica de nuestro principio, para nosotros la estética es la condición necesaria no de la reconciliación, sino de la comunicación objetiva de los hombres y del cosmos. (...)

Estéticamente nos declaramos constructivos, desde el momento en que trabajamos en mejorar las relaciones y las condiciones para que esto ocurra, por medio de lo específicamente artístico.

LA POESÍA N.O. ANTE SU PROPIA IMAGEN*

1. Los que sentados en el sillón de la literatura, otean el futuro a la búsqueda de señales indicadoras, olvidan en su solitario rincón que el futuro siempre ha estado a la puerta de la calle, y ha revestido las formas más inesperadas: las de la vida.

2. Los que mantienen la ilusión de hacer mal de ojo a la poesía n.o., olvidan en su desvarío que la imagen de la poesía n.o. sólo se refleja en los ojos de los vivos, forma típica de actuar de todo lo que no existe.

3. La poesía n.o. no puede ser aprehendida por los que buscan soluciones —sean literarias o no— a su propia incapacidad: la confusión es su medio; la desesperación su futuro.

4. Los «compañeros de viaje» son siempre bienvenidos, porque la poesía n.o. está al alcance de todos. Lo que no suele estar al alcance de algunos es la capacidad para ver lo que tienen delante de los ojos.

5. La total inutilidad de los productos n.o., sólo se justifica por la inagotable capacidad de sus autores para crear lo contrario.

6. Todo sistema tiene sus fallas: dentro de ellas suelen crecer lacras despreciables, como la poesía n.o. sin ir más lejos.

7. Todo objeto es perecedero. Toda acción irrecuperable. Toda poesía pública.

8. Del pre-signo al signo media un acto volitivo; del signo a su consumición artística una capacidad creadora.

9. Para ser n.o. no basta con decirlo: hay que negarlo.

10. La originalidad no se inventa: se experimenta.

11. La poesía n.o. se encuentra ante un callejón sin salida. El futuro de toda acción inteligente ha tenido siempre la forma de un callejón sin salida.

12. Receta n.o. para vitaminizar la raquítica literatura de habla castellana: en el fondo sólo hay forma.

13. La poesía n.o. no ha venido a salvar a nadie; ni a condenar a los que viven asustados por su condena. La poesía n.o. está convencida de que cada cual recibirá su merecida de su propia mano.

14. La poesía n.o. confía en que la experimentación artística explote en las manos de todos los que lo merecen.

15. De la única forma que no aceptaría vivir la poesía n.o. es aquella que más abunda en nuestros (im)pagos literarios: con miedo.

Zaj: de la escritura y el libro

15

José Luis Castillejo, **pruebas fotográficas para el libro *The Book of a Book***. Suiza, 1969.

16

José Luis Castillejo, ***La escritura no escrita***. Cuenca: Centro de Creación, 1996.

17

José Luis Castillejo, ***La política*** (fragmento). Madrid, 1968.

18

José Luis Castillejo, ***Tlalatala*** (fragmento). Madrid: Alga Marghen, 1980.

19

José Luis Castillejo, ***La caída del avión en el terreno baldío*** (fragmento). Madrid, 1967.

20

José Luis Castillejo, **"Libros, signos y símbolos", extractos del libro inédito *El final de la sabiduría***, sin fecha.

21

Guión y fotografía de la acción *Secreto a voces*, realizada en la Galería Juana Mordó el 22 de noviembre de 1976, con la participación de Juan Hidalgo, Esther Ferrer y Walter Marchetti.

22

Walter Marchetti, ***Arpocrate seduto sul loto*** (fragmento). Madrid, 1968.

23

Fotografía de la acción de Walter Marchetti *Arpocrate seduto sul loto*, realizada en la Galería Multipla de Milán en 1965.

24

Juan Hidalgo, ***El viaje a Argel*** (fragmento). Madrid, 1967.

25

Guión de la acción *Música vacante para un piano vacante*, realizada en Argel el 18 de julio de 1966 con la participación de Juan Hidalgo y Walter Marchetti.

26

Juan Hidalgo, ***De Juan Hidalgo*** (fragmento). Valencia: Pretextos, 1991.

Quizás el grupo Zaj sea la mejor expresión del creciente interés por acoplarse a las prácticas artísticas internacionales que se dio en los años sesenta en el Estado español. En los documentos que presentamos, la noción de *intermedia* y la atención multidisciplinar no hacen más que dejar patente la influencia que sobre estos artistas tuvo un ambiente internacional dominado por la neovanguardia, que retomó la ambición experimentalista en su sentido más radical. En el caso de José Luis Castillejo este internacionalismo se convierte en una piedra de toque fundamental, tal y como reflejara su ensayo "Actualidad y participación" (1968), en el que narraba la formación del grupo Zaj planteándolo como surgido de un entorno en el que también convivían Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Yves Klein, Alan Kaprow y el propio John Cage. Por otro lado, su atención a la escritura casi desde presupuestos fenomenológicos se refleja desde un punto de vista tanto creativo como también analítico, de tal manera que en algunos casos, como en *La escritura no escrita*, ambos aspectos llegan a fundirse de una forma especial. Erróneamente concebido como el último libro de este autor, *La escritura no escrita* consiste en una serie de reflexiones sobre la escritura en las que las diversas nociones acerca de la dimensión simbólica y significativa de la escritura se intercalan, generando espacios en blanco cuya función escritural también debe tenerse en cuenta.

Esta dimensión significativa de la página en blanco es el eje central de *The Book of a Book*, un libro en el que se representan las fotografías de las páginas en blanco de un libro, que contendría todos los posibles, incluso su propia negatividad; como el mismo Castillejo indica, "El tema del libro es el propio libro *foto-grafiado*. Unos momentos del propio libro con una lectura (?) fotográfica del mismo." "Un libro de lo que no es un libro. Un libro siempre ha sido un libro de lo que no es un libro. (...) Un libro será un libro de lo que es un libro: un libro será un libro de un libro." Este libro continuaba la estrategia repetitiva que ya había sido expuesta en *The Book of I's* (consistente en la insistente repetición de esa letra que, empleada como prefijo, implica la negación del sustantivo al que acompaña) y que había comenzado, en la producción de este artista, con *La política*, libro dedicado a su padre que consiste en una continua repetición de oraciones, que remiten a esa misma reiteración por parte de unos medios de comunicación masivos cuya neurosis nos hace pensar en la capacidad controladora de la escritura. Casi a modo de salmodia comunicativa, en *La política* también aparecen gran parte de los lugares comunes de la reflexión política del lenguaje, la Guerra de Vietnam, los movimientos estudiantiles y las nuevas subjetividades.

Tlalatala sería otro de ejemplo de la escritura de Castillejo que continúa esta tendencia a la repetición obsesiva. El resultado de la obra parece ser la configuración de unas páginas que, convertidas en campo cerrado debido a la continuada repetición aleatoria de las letras que componen el título, podrían ser tanto leídas como percibidas visualmente. Sobre la letra, Castillejo reflexiona: "Una letra oculta su obscenidad. Eso intenta pero no lo consigue. ¿Cómo lo intenta? Componiéndose. Una letra se oculta mezclándose con otras letras. Descomponiéndose las letras se revelan. Revelan las pulsiones o impulsos arcaicos que han marcado y ocultado. En su descomposición las letras se convierten en signos abreviados y arcaicos: una m., una p., una c., etc." (*La escritura no escrita*, 1996.)

Por otro lado *La caída del avión en terreno baldío*, el primer libro de Castillejo surgido de su colaboración con Zaj, implica cierta discontinuidad con la posterior obra del autor, ya que la profusión de una tipografía de colores chillones y la cantidad de citas y referencias a escritores del momento (William Burroughs, Susan Sontag...) parecen incidir en la dimensión más lúdica de la lectura. De la misma manera, el hecho de que Castillejo haya dispuesto las páginas como si se tratara de cartones sueltos sin unión de ningún tipo, a excepción de la caja que los contiene, provoca una lectura que al mismo tiempo implica la modificación del orden lineal tan peculiar del libro. Obviamente se trata de considerar el libro como si de un objeto se tratara y, al mismo tiempo, de la posibilidad de su modificación.

Para finalizar se han seleccionado unos fragmentos de su libro inédito *El final de la sabiduría*, que, junto a *Inefabilidad*, está a la espera de ser publicado. Ambos libros suponen una continuidad de sus reflexiones sobre la escritura y el conocimiento. En el caso de *El final de la sabiduría*, Castillejo aboga por un concepto de sabiduría relacionado con la profundidad de la experiencia que nada tiene que ver con la normal acepción que se tiene del conocimiento.

La atención a la escritura y al libro como campo para la creación no ha sido exclusiva de Castillejo, sino que es un elemento de absoluta centralidad dentro del "bar" Zaj. Otro de estos ejemplos es el *Viaje a Argel*, libro orquestado por Juan Hidalgo pero compuesto por las voces de Castillejo (que desempeñaba un puesto en la Embajada española en Argel, gracias a lo cual Hidalgo pudo pasar allí una temporada), su esposa Ilse, versos extraídos de El Corán y pequeñas frases de la cotidianidad argelina. Surgido de esta comunidad temporal, el libro puede entenderse como una suerte de coro diacrónico y lineal en el que palabras e imágenes conviven en un mismo marco. Durante la estancia argelina de Hidalgo y Castillejo también se ha de situar la acción *Música vacante para piano vacante*, cuyo guión y fotografías hacen referencia al piano abandonado por un colono francés en 1963 –un "bien vacante", según la ley argelina– en la residencia de Castillejo. La acción fue presenciada únicamente por el cuerpo diplomático de la embajada española en Argelia.

Lo polifónico, lo múltiple y la indefinición son también elementos que están presentes en *De Juan Hidalgo*, compendio de etcéteras, guiones de acciones, imágenes y sonidos escritos por Juan Hidalgo desde los años sesenta. La incapacidad de decir(-se) de Hidalgo, demostrada en las múltiples entrevistas imposibles en las que de forma tautológica lo preguntado coincide con lo respondido, queda suplida con una inmensa producción escrita.

Arpocrate seduto sul lotto, también denominado *El gran libro de la forma*, es otro de los libros-Zaj realizados por Walter Marchetti. Dedicado a "los principios básicos de la composición, de la técnica, de los días más favorables para componer, del almacenamiento y tratamiento de las ideas y de los cuarenta y ocho tipos fundamentales de composición", el libro conjuga todos los elementos característicos de la creatividad Zaj, plasticidad del material escrito, guía para diversas acciones –como revelan las fotografías de una acción homónima realizada

en Milán—, humor, una temporalidad aburridamente expandida en el tiempo donde la sorpresa siempre se encuentra al acecho.

Secreto a voces, el último de los documentos sobre Zaj, consiste en una acción realizada en la Galería Juana Mordó en la que, extrañamente, el público tomó un papel altamente participativo y festivo, cambiando la postura de los artistas flemáticamente sentados en sillas e incluso intentando desnudar a alguno de ellos (imaginamos cuál). La prensa del momento criticó bastante la acción, incidiendo sobre todo en la aceptación pública del espíritu rompedor de Zaj. Aunque también hay que tener en cuenta que el entorno político en el que se realizaba, es decir, el final de la dictadura, implicaba una tensión y convulsión que la acción parece no reflejar, con su festividad precursora de la euforia que luego se emplearía para caracterizar a este momento.

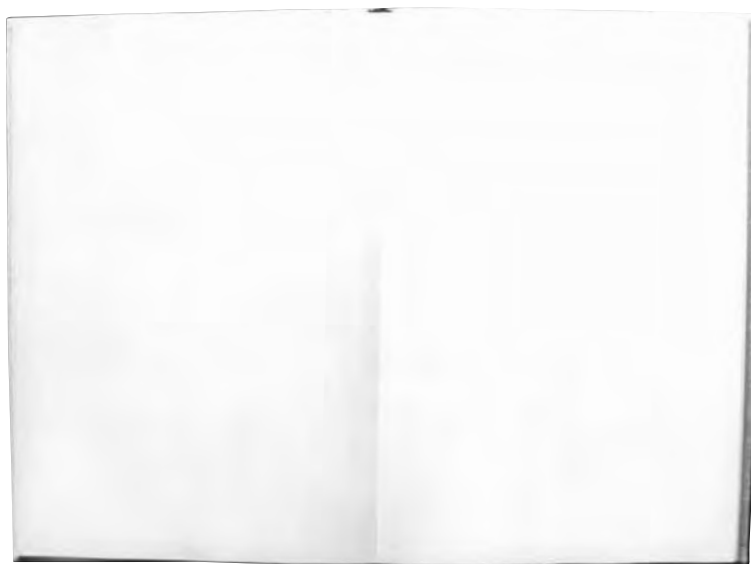
Bibliografía

José Luis Castillejo. *Actualidad y participación*. Madrid: Tecnos, 1968.

David Pérez. *Juan Hidalgo y la promiscuidad Zaj*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 1992.

José Antonio Sarmiento (ed.). *Zaj*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996.

José Antonio Sarmiento. "Correspondencia Zaj-Dick Higgins", *Sin título*, n.º 5, Cuenca, 1998.



En “The Book of i’s” la i es más *existencial*, modernista, que simbólica, religiosa, pero no es positivista, *no es sólo una i*. La i es una letra y no sólo un símbolo. Se la lee como i. Su sentido o sinsentido es el de una i, con la historia que tiene esa letra. Pero la i en ese libro no es sólo una letra sino que funciona como símbolo. Precisamente la historia consciente e inconsciente de esa letra es la que la hace funcionar también como símbolo. Esta letra al convertirse en símbolo adquiere un carácter numinoso y funciona como totalidad. Por eso el “Libro de las íes” resulta tan convincente. La lectura de un símbolo, como la i, se hace por “amplificación”, del mismo modo que se “interpretan” los símbolos de los sueños en la psicología profunda. Resulta paradójico que la llamada “reducción modernista” acabe liberando a las letras y a la escritura. Al permitir que la letra sea ella misma puede convertirse en símbolo del sí mismo y funcionar como imagen arquetípica de la totalidad.

Nuestra totalidad, la de los cuanta y la psicología profunda *no es completa sino complementaria*.

The Book of What is not a Book.

Un libro de lo que no es un libro.

Un libro siempre ha sido un libro de lo que no es un libro.

What is not a Book is a Book?

The Book of What is a Book.

Un libro será un libro de lo que es un libro: un libro será un libro de un libro.

¿What is a Book in a Book?

The Book of What is and What is not a Book.

Un libro ha sido, es y será un libro de lo que no es un libro y un libro de lo que es un libro.

p e l i g r o s peligro caída peligro subida pel
 l i g r o conocido peligro desconocido peligro antes pe
 l l i g r o después peligro blanco peligro negro peligro
 rojo peligro amarillo peligro claro peligro oscuro
 peligro ver peligro no ver peligro escuchar peligr
 o no escuchar peligro tocar peligro no tocar peligr
 o gustar peligro no gustar peligro desnudo peligr
 o cubierto peligro p e l i g r o s

una prohibición las autoridades de policía e informac
 ón decidieron prohibir las representaciones que quedaban
 por considerarlas peligrosas y anárquicas no comunicad
 a

p u e d e puede y no puede quiere y no quiere pued
 e y quiere puede y no quiere no puede y quiere no pue
 de y no quiere quiere y puede no quiere y puede quier
 e y no pueda no quiere y no puede q u i e r e

el viejo profesor dió el nombre de criptopolítica al con
 spirar sin conspiración, actividad gratuita situada entr
 e el juego y la moral

el la los las lo

el pueblo el ejército el estado el partido el gobierno
 el poder el trono el altar la sociedad la nación la op
 inión pública la iglesia la policía la guerra la patri
 a la convivencia la unidad la revolución la púrpura la
 majestad la democracia la autoridad la soberanía popul
 ar la justicia la igualdad la libertad la paz la neutr
 alidad la beligerancia la no beligerancia la paz armad
 a la no intervención la juventud la vida de los pueblo
 s los inocentes los vivos los cautivos los combatiente
 s los prisioneros los héroes los defensores los cruzad
 os los fugitivos los evacuados los monárquicos los rep
 ublicanos los militares los hombres de negocios los si
 ndicatos los partidos los equivocados los resentidos l
 os olvidados los autoritarios los demócratas los liber
 ales los progresistas los socialistas los comunistas l
 os fascistas los tradicionalistas los falangistas los
 requetés los milicianos los inmolados los sacrificados
 los mártires los inocentes los muertos los engañados l
 os ilusos los civiles los extranjeros los nacionales l
 os hombres los pueblos las fuerzas vivas las víctimas
 las turbas las poblaciones indefensas las fuerzas del
 orden las armas lo

c o n t i n u a l a v i g i l a n c i a v i g i l a n c i a
 a v i g i l a d a v i g i l a n c i a v i g i l a n t e v i g i l a n c i a n a d a v i g i l a
 n t e v i g i l a n c i a p o c o v i g i l a n t e v i g i l a n c i a a l g o v i g i l a n t e
 e v i g i l a n c i a m u y v i g i l a n t e v i g i l a n c i a s i e m p r e v i g i l a n t e
 e v i g i l a n c i a a l g o v i g i l a d a v i g i l a n c i a p o c o v i g i l a d a v i
 g i l a n c i a n a d a v i g i l a d a v i g i l a n c i a m u y v i g i l a d a v i g i l a
 n c i a s i e m p r e v i g i l a d a v i g i l a n c i a v i g i l a n t e v i g i l a d a v i
 g i l a d a v i g i l a n t e v i g i l a n c i a v i g i l a n t e v i g i l a n c i a v i g i l a
 d a v i g i l a n c i a v i g i l a d a v i g i l a n t e v i g i l a n t e v i g i l a d a v i
 g i l a n c i a v i g i l a d a v i g i l a n c i a v i g i l a n t e s i s t e m a s d e v i g
 i l a n c i a v i g i l a n t e s v i g i l a d o s s i s t e m a s d e v i g i l a n c i a n u n
 c a v i g i l a n t e s s i e m p r e v i g i l a d o s s i s t e m a s d e v i g i l a n c i a
 p o c o v i g i l a n t e s m u y v i g i l a d o s s i s t e m a s d e v i g i l a n c i a m u
 y v i g i l a n t e s a l g o v i g i l a d o s s i s t e m a s d e v i g i l a n c i a m u y
 v i g i l a n t e s m u y v i g i l a d o s s i s t e m a s d e v i g i l a d o s p o c o v i g
 i l a n t e s s i s t e m a s d e v i g i l a n c i a s i n s i s t e m a s d e v i g i l a n c
 i a

LALTLLAAALALTLLAAALTTALAAAATTT
 TAAAAATLALTLLAAATLLALLAAALTTAL
 ATAAATLTAAAATLALTALAAALTTALAAA
 ALTTTAAAAATLTAAAALTTLAAAAALA
 LTLTAAALTAATLAATTALATTAAALAAAL
 ATTLALLALTLLAAALLLAALLAAATALTAAAT
 LAAATTTLTAAATLATALAATLALTATATAAT
 AATALTAAATLALLAAALATTATATAATLT
 LAAAAALTTLALAAATAAAALTTLAAATLTLA
 TAAATALTALLALALTTLAAALLLLTA
 LATLLAAALTTLAAAAAALTTAALTAAATA
 LLLATAATLAATAATATTTTLAAAAALTTAL
 ATAAATLTAAAATLLALLAAATLTLLAAAA
 ATALLAATAALATTATALLAATTATTAATAAAL
 ALTLTAAATATAAAALTTLAAATLATATTTT
 AAAAATLLAALAAAAATAALLLLTAALLTAT
 AAALATATATALALATLLALAATLTATAAAAA
 TALTLTAAALLALAAATTALLATATLAAALTA
 LATATATATALAAALLTATLLTAAATTTTLAA
 AAAATLLTLAAALLALALTAAALALLLAAAA

TTTLAAALAAALTAALALALATTTLATAAALAL
 TATTAALALTTALAAALTLAAAAATTTLT
 AAAALALALTLLAAALTTAAALLTALALAATT
 ALLTTTAAAAATLLTAAAAALTLAALTAAAT
 ALLTAAALTLTAAALATLLTAAAAALTTLL
 AAAAAATTALATTAATLTLLAAAAAALTTAAL
 TALATATLAAATAALLATAATLTALALAAAL
 TATAALTAALATATAATAAALTTLALAALTLA
 TAATAAALTAATLATTTLAATLAAALATLLAL
 AAATATALALTAATAAAATALTLLAALTLLAA
 TTALTTAAAAATALAATTLALATAAAATLLALT
 TALLAAALTLAAAAATTTLTAAAAATATAAT
 LALATATTLAATAALALLTAAAAAALATALT
 AAAALTTLAAALATLATALLALTAAAL
 TLLAATAATALLTAAALTTLAAAAALTALA
 TATAALALALTLLAAALLLTAAALTLAAAAA
 TTALTTAAATLATLAAALTTAATLTAAAAA
 LTLALTAAATLTATLAAAAATAATLLAALTL
 LAAAAAATTTLTAAALTTLALAAATAATLT
 AAAALTAATLTAALATAALTLLLTAAATAA

ATLLLLAAALALATATTAALTLLAALAAALLT
 LAAAAAATTTTAAAAATTATTAATLTLA
 AAAATLATTAAAAATTAATTTAAALTLAALTAA
 ALTLLLAAAAATTALTAAAAALTTLAAALAAAT
 TALTAALAAALALALLTALLLAAALATTT
 TAAATLTLLAAAAALALTAAALAAALTLAA
 ATTTTLAAAAAATLAAATLALTATATTLAAAA
 TALAAALLTALTAAATLAAALATLALAAALTT
 LLAAAAALTLAATLAAATALLATAALTTLTAA
 AAALTAAATALLALLALALTAAAAALLLLAA
 ATATALTAAAAATTAAATLAAATLALLATAATLA
 ATAATATTTTLAAAAATLLTAAATAAAAATTT
 LAALAAALLTATTAATTTTLAAAAATLTAALLA
 ALLLLAAATAALLLLTAAAAALATALAAALLAL
 LLTALAALATTTLAAAAALLAALAAALTTLALL
 AALAATTALTALAAAAATAALALLLTAALLTAT
 AAAALATATATLALATAATLATALAATLALTAT
 ATTLAATAATALTTLAAALLLLAAATAATTTLT
 TAAAAATTLTATAAAALLLATAAAATTTAAAT
 LAALTAATATTALLALALTAAALALLLAAAA

LTLAAAAATTALTAAATLATAATAALATTTLT
 ATATAAATAATLLTAAATLTLAAAAATATAAL
 ALATLLALLALAAATAAALLAALLTTLTAAAA
 AAATTTLTAAATLTATAAAAATLALLATAAALA
 TALLLAAALTLALAAATATLAAATLALLALT
 LAAALALLLLAAAAAATALLTLAALAAAL
 ATTLTLAAAAALTTLAAAAATTTLAAAAAT
 TLTAAAAALTAALATLALATLAAATLALLLT
 TAAAAATAATLTLAAAAALTAATLTALLATAA
 ALTTLTAAAAAATALLTAAALLTTALAAAA
 ATLTLAAALTLLLAAAAAATLTATLATLT
 TAAAAALLATLAAAAALLAALLTAALLTAA
 TALAATLLLLAAAAATLLTAAALALLLTA
 ALTATALLAAAAATTTTAAALLATTATAAALT
 ATLTAAAAALTAALTTALTALLLAAATTTAT
 LATAATTATATALAAAAALLTAALATTTALATT
 AATAAALATLLAALLAAATTTATATALAALLT
 ATTTAALAAATATTAATTTATTALAAATATT
 ATATAALALLALTAAALLLAAAAALTTAAAA
 LTAALAAALLATATATALAAALLLLLTAAAA

Brigitte

Chantal

Claude

Jeanne

Marline

" Il est insensé de préférer une femme à une autre " (Otto Hahn)

pretty

pretty

pretty

pretty

pretty

"all is pretty" (andy warhol)

20- Libros, signos y símbolos

JOSÉ LUIS CASTILLEJO

Mis libros emplean marcas que pueden ser leídas como signos o símbolos.

Signos de una significación determinada convencionalmente.

Símbolos de una significación o sentido de origen inconsciente. Sentido no determinado por las reglas convencionales del lenguaje corriente sino mediante la especificidad diferencial del pensamiento y lenguaje en que se articulen: arte, poesía, música, lenguaje de los sueños, lapsus, "nonsense", asociaciones de ideas, etc.

Las reglas para la lectura de los signos son diferentes que las reglas que pueden descubrirse para la lectura de los símbolos.

Signos y símbolos han de ser leídos. No interpretados arbitrariamente sino leídos.

Los signos son leídos mediante las reglas convencionales del lenguaje.

Los símbolos mediante una lectura más abierta que descubre el pensamiento y el lenguaje que los articula. Lectura que podría ser estética, psicoanalítica, etc.

Signos y símbolos, consciente e inconsciente, son términos relativos. En la medida en que el pensamiento y el lenguaje determinan la significación de una marca en términos generales el símbolo que dicha marca puede constelar se reduce a signo.

Los llamados Diccionarios de Símbolos son por eso obras paradójicas que convierten sin quererlo a los símbolos en signos.

Una lectura cerrada de un símbolo desvirtúa su naturaleza, como ya advirtió Freud, puesto que el símbolo ha de ser leído sin hacer abstracción de su circunstancia en el mismo grado que el signo. El signo es ante todo significación literal mientras que el símbolo es sobre todo resonancia o sea significación inconsciente o no determinada de modo convencional.

(...)

La pregunta: qué quiere decir *The Book of I's* es tan sencilla como compleja es la respuesta.

The Book of I's en cuanto obra del arte de la escritura no dice casi nada que pueda ser leído como escritura que ya está escrita. No pertenece al mundo de la "comunicación". Por eso la primera respuesta es que en el sentido literal de decir el libro no dice nada. No dice nada que pueda ser leído como escritura que ya está escrita salvo un título, un nombre de autor, una fecha de edición y unas cuantas letras íes. Obviamente, *The Book of I's* no quiere pertenecer al mundo de la "comunicación", en el que se transmiten mensajes cuya significación ha sido preestablecida mediante reglas determinadas antes de ser escritos

dichos mensajes, obedeciendo así al principio de que "lo escrito, escrito está". En *The Book of I's* no puede decirse que lo escrito esté escrito, ni que un sujeto –el escritor– comunique el contenido de un mensaje, o sea el objeto de la comunicación, a otro sujeto –el lector que puede ser el mismo escritor desdoblándose como lector–.

The Book of I's no oculta que es un libro, en cuanto contiene un título, un nombre y unas formas que convencionalmente son consideradas como letras. Pero no hace nada más. Lo que pueda suceder con el libro no viene dicho por el libro aunque venga hecho por su autor. El autor es responsable de lo que ha hecho pero lo que ha hecho es no decir nada en el libro. En el sentido convencional de decir, el libro no comunica. Solo teniendo en cuenta la experiencia y las reglas o ausencia de reglas que rigen su decir podrán el pensamiento y el lenguaje establecer el libro como escrito o no escrito y al autor como escritor o no escritor convirtiendo el libro en obra. Para ello el pensamiento y el lenguaje tendrán que tener en cuenta no solo nuevamente a la experiencia puesto que todo tener en cuenta a la experiencia es un nuevo tener en cuenta sino también a cómo determinar nuevamente con su decir a ese tener en cuenta cuando no se puede recurrir solamente a las reglas y convenciones del pasado para la nueva lectura aunque tampoco pueda excluirse lo que el pasado haya dicho para establecer la significación del pensamiento y el lenguaje. La determinación de si *The Book of I's* constituye escritura o no escritura, si dice o no dice, si su autor material es escritor o no escritor (sujeto o no), tendrá que ser hecha por un sujeto que tenga en cuenta nuevamente a la experiencia y nuevamente cómo ha de emplearse el pensamiento y el lenguaje. Determinación que por verdadera que sea no podrá ser definitiva. Será verdadera porque tendrá en cuenta en su decir a la experiencia y a las reglas del pensamiento y el lenguaje pero no será definitiva porque no puede excluir el que sea corregida o mejorada por una nueva determinación.

Los usuarios del pensamiento y el lenguaje son los que determinarán, teniendo en cuenta a la experiencia si no caen en la arbitrariedad, si una definición de la escritura válida en el pasado ha de modificarse para abarcar a una obra como *The Book of I's*, entendiendo así que constituye a una nueva escritura, a un nuevo escritor y a un nuevo lector.

SECRETO A VOCES, un etcétera en 2 versiones de Juan Hidalgo para 3 intérpretes acompañado por A VOCES, una música en cinta de Walter Marchetti

VERSIÓN I

el esquema de la acción para esta versión es igual al de la versión para 3 intérpretes de EL SECRETO de Juan Hidalgo teniendo en cuenta que en SECRETO A VOCES es imprescindible la audición conjunta al más alto nivel sonoro posible de la música en cinta A VOCES versión alfa del MANDALA de Walter Marchetti que acompañará durante una hora justa la acción.

VERSIÓN II

el esquema de la acción para esta versión es igual al de la versión para 3 intérpretes de EL SECRETO de Juan Hidalgo teniendo en cuenta que en SECRETO A VOCES es imprescindible la audición conjunta al más alto nivel sonoro posible de la música en cinta A VOCES versión alfa del MANDALA de Walter Marchetti que acompañará durante una hora justa la acción y que los 3 intérpretes permanecerán durante todo el tiempo sentados uno al lado del otro en un banco largo o en 3 sillas contiguas.

ACCIÓN

sentados ante un público

TIEMPO

1 cuenta el SECRETO a 2=10 minutos

2 cuenta el SECRETO a 3=10 minutos

3 cuenta el SECRETO a 2=10 minutos

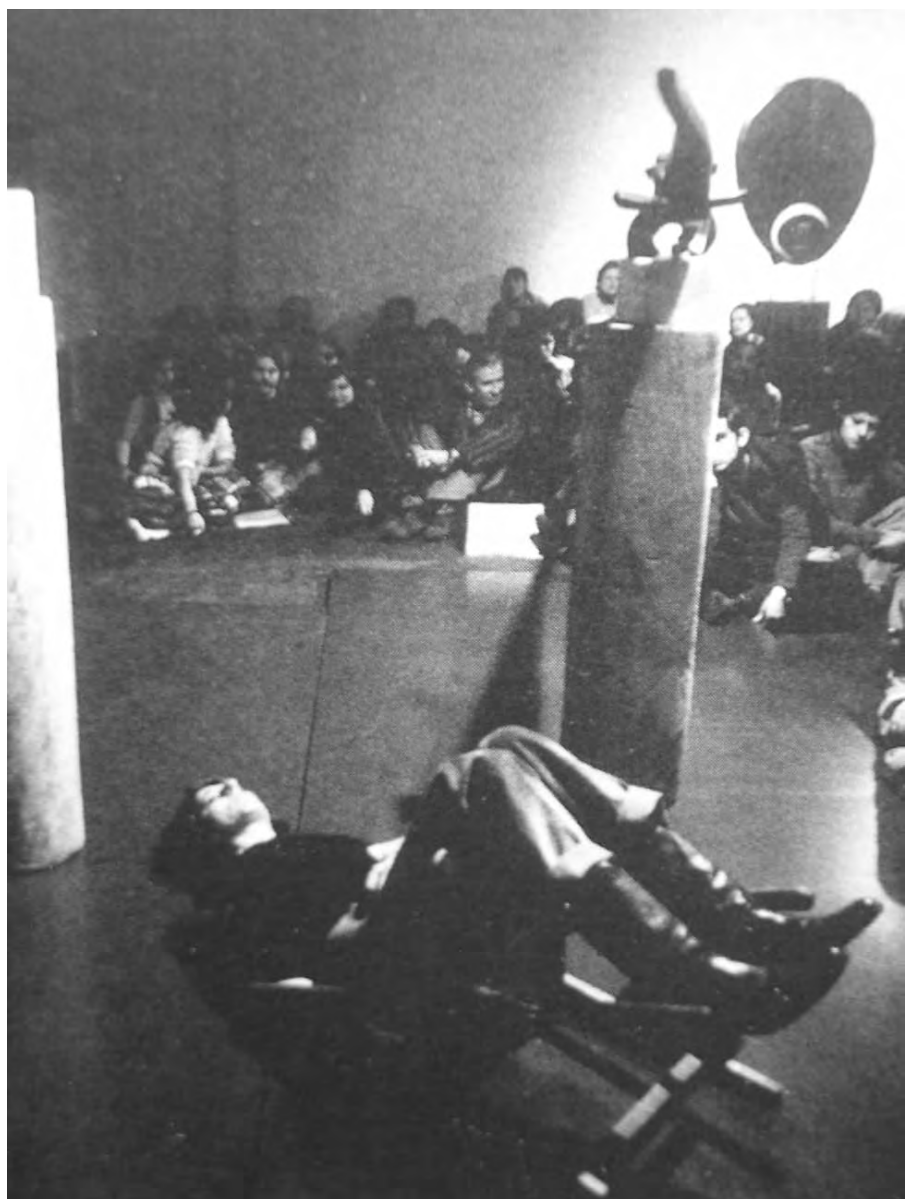
2 cuenta el SECRETO a 1=10 minutos

1 cuenta el SECRETO a 2=10 minutos

2 cuenta el SECRETO a 3=10 minutos

(cada intérprete cuenta el SECRETO al oído izquierdo o derecho del otro)

*Juan Hidalgo
milán, noviembre 1976*



arpocrate seduto sul loto

zaj

walter marchetti

22



23



startought. Que tal!

Para todos.

a los unos y a los otros

Samedi 11 juin 25

si usted y yo quisiésemos ir a la luna

¿CUAL SERIA LA PRIMERA COSA QUE TENDRIAMOS QUE HACER?

(si se interesa por la solución
escriba a:

Juan Hidalgo
Batalla del Salado, 1
Madrid-7)

592



Lundi 13 juin | 25

frondosos jardines
ríos de agua fresca

desde luego un libro
es lo menos importante
que pueda haber

593

las perversidades



3.45 (HORA ESPAÑOLA)

rejuvenecerle.

4-8-66

Amigo Juan,
gracias por tu carta
+ los tres abrazos,
tuyo, de Ilse y José-Luis.

No recuerdo exactamente
el texto de mi tarjeta, pero desde luego
puedes reproducir lo que quieras, y
como quieras,

sabiendo, sencillamente, que,
sin que yo pueda decirte exactamente cómo,
cuándo ni porqué, esta colaboración
tolosana también puede traer cola,
Aunque deberíamos estar curados de "colas" y
reparos. Por mí, puedes hacerlo sin cuidado.

Tres abrazos también,
y gracias otra vez,

María

594

595

MÚSICA VACANTE PARA UN PIANO VACANTE, 1966

TIEMPO I el intérprete lee la definición de bienes vacantes en francés:

JOURNAL OFFICIEL DE LA RÉPUBLIQUE ALGÉRIENNE

PRÉSIDENCE DU CONSEIL

Décret n° 63-88 du 18 mars 1963 portant réglementation des biens vacants.

Le Chef du Gouvernement, Président du Conseil des ministres,

Vu l'ordonnance 62-020 du 24 août 1962 concernant la protection et la gestion des biens vacants,

Vu le décret 62-02 du 22 octobre 1962 instituant des comités de gestion dans les entreprises agricoles vacantes,

Vu le décret 62-88 du 28 de novembre 1962 instituant des comités de gestion dans les entreprises industrielles, artisanales ou minières vacantes,

Le Conseil des ministres entendu,

Décète:

TITRE II

Des locaux, immeubles et portions d'immeubles.

Art. 10. Sont "Biens Vacants" les locaux, immeubles ou portions d'immeubles qui ont fait l'objet d'une "constatation de vacance" avant la publication du présent décret.

Art. 11. Pourront être déclarés "Biens Vacants":

a) Les locaux, immeubles ou portions d'immeubles dont les titulaires du droit d'occupation n'ont pas exercé ce droit durant une période de deux mois consécutifs, à un moment quelconque depuis le 1.° juin 1962;

b) Les immeubles ou portions d'immeubles dont les propriétaires ont cessé d'exercer leurs obligations ou ont cessé de faire valoir leurs droits résultant de leur qualité de propriétaires, durant plus de deux mois consécutifs, à un moment quelconque depuis le 1.° juin 1962.

Fait à Alger, le 18 mars 1963

AMMED BEN BELLA

Par le Chef du gouvernement,
Président du Conseil des ministres,

Le ministre de la justice
garde des sceaux,
A. BENTOUNI

Le ministre de l'intérieur,
A. MEDEGHRI

Le ministre des finances,
A. FRANCIS

Le ministre de l'agriculture
et de la réforme agraire,
A. OUZEGANE

Le ministre du commerce,
M. KHOBZI

Le ministre de l'industrialisation
et de l'énergie,
L. KHELIFA

TIEMPO II el intérprete 1 lee 6 monosílabos:

ba be bō bu bū

el intérprete 2 produce utilizando la caja armónica del piano vacante 6 ruidos.

el intérprete 1 lee otros 6 monosílabos:

xi xī xu xō xō xe

el intérprete 2 produce utilizando la caja armónica del piano vacante otros 6 ruidos.

el intérprete 1 lee otros 6 monosílabos:

tha the thā tho thū thū

el intérprete 2 produce utilizando la caja armónica del piano vacante otros 6 ruidos.

el intérprete 1 lee 16 monosílabos más:

cha za / sha sa / she se / shō sō / sho so / shu su / shū sū / shī sī

el intérprete 2 produce 16 armónicos utilizando el dedo cordal de su mano derecha, 16 cuerdas y 16 teclas del piano vacante.

finalmente el intérprete 1 lee 9 monosílabos más:

que yō zu zo to pe wū le jū

y el intérprete 2 produce utilizando la caja armónica del piano vacante 9 ruidos más.

TIEMPO III de la lista de monosílabos que sigue a continuación el intérprete 1 lee los de la izquierda y el intérprete 2 los de la derecha alternándose sin prisas: intérprete 1 lee: bi; intérprete 2 lee: che; intérprete 1 lee: chō; intérprete 2 lee: cho; etc...

bi	ché	mo	mu
chō	cho	mū	mū
chu	chū	na	ne
chī	ze	nō	no
zō	zu	nū	nū
zi	da	nl	nā
de	dō	ñe	nō
do	du	no	nū
dū	di	nū	nū
fa	fe	pa	pū
fō	fō	po	pu
fū	fū	pō	pū
fi	ga	ra	re
gō	go	rō	ro
gū	gū	ru	rū
gū	ja	ri	rra
je	jō	re	rō
jo	ju	rro	rro
ji	ka	rrū	rrū
ke	kō	ta	ta
ko	kū	te	tō
kū	ki	tu	tū
la	le	ti	ta
lō	lo	ya	ye
lu	lū	yo	yu
lū	lla	yū	yū
lō	llo	wa	we
llu	llū	wō	wo
lli	ma	wū	wū
me	mō	thi	wī

N.B. los monosílabos entre paréntesis se leerán ad libitum.
Juan Hidalgo y José Luis Castelljo.
argel. 18 julio 1966

LAS SILLAS, un etcétera para 2 sillas, un hombre y una mujer

CHALECO (un etcétera)

un hombre o una mujer se pone y se quita repetidamente un chaleco (= pull-over) hasta que la intervención de alguien se lo impida

madrid, 14 septiembre 1978

2 sillas se encuentran de perfil en una línea paralela al público distando una de otra unos 2 metros o más.

la silla A estará a la izquierda del público y la B a su derecha; los respaldos de ambas mirarán a la derecha.

una mujer aparece por la izquierda seguida casi inmediatamente por un hombre y decididamente se dirige a la silla B.

el hombre, viendo que la mujer está por sentarse en la silla B, piensa ocupar la silla A.

la mujer, sin embargo, cambia rápidamente idea, retrocede precipitadamente, se dirige a la silla A y se sienta en ella.

al hombre, sorprendido, no queda otra solución que ocupar la silla B.

permanecen así sentados un tiempo cualquiera y se van.

madrid, octubre 1978

GOTAS DE AGUA (un etcétera sin fin)

EL SELLO (un etcétera)

te incluyo el sello de 8 pesetas que llevaba el sobre de tu carta y que no fue matasellado; lo pones en agua un poco, lo despegas, lo dejas secar, lo vuelves a pegar sobre el sobre de tu próxima carta —con goma arábica— y te ahorras 8 pesetas.

milán, 29 octubre 1973

1 gota de agua	2 gotas de agua	3 gotas de agua	4 gotas de agua
5 gotas de agua	6 gotas de agua	7 gotas de agua	8 gotas de agua
9 gotas de agua	10 gotas de agua	11 gotas de agua	12 gotas de agua
13 gotas de agua	14 gotas de agua	15 gotas de agua	16 gotas de agua
17 gotas de agua	18 gotas de agua	19 gotas de agua	20 gotas de agua
21 gotas de agua	22 gotas de agua	23 gotas de agua	24 gotas de agua
25 gotas de agua	26 gotas de agua	27 gotas de agua	28 gotas de agua
29 gotas de agua	30 gotas de agua	31 gotas de agua	32 gotas de agua
33 gotas de agua	34 gotas de agua	35 gotas de agua	36 gotas de agua
37 gotas de agua	38 gotas de agua	39 gotas de agua	40 gotas de agua
41 gotas de agua	42 gotas de agua	43 gotas de agua	44 gotas de agua
45 gotas de agua	46 gotas de agua	47 gotas de agua	48 gotas de agua
49 gotas de agua	50 gotas de agua	51 gotas de agua	52 gotas de agua
53 gotas de agua	54 gotas de agua	55 gotas de agua	56 gotas de agua
57 gotas de agua	58 gotas de agua	59 gotas de agua	60 gotas de agua
61 gotas de agua	62 gotas de agua	63 gotas de agua	64 gotas de agua
65 gotas de agua	66 gotas de agua	67 gotas de agua	68 gotas de agua
69 gotas de agua	70 gotas de agua	71 gotas de agua	72 gotas de agua
73 gotas de agua	74 gotas de agua	75 gotas de agua	76 gotas de agua
77 gotas de agua	78 gotas de agua	79 gotas de agua	80 gotas de agua
81 gotas de agua	82 gotas de agua	83 gotas de agua	84 gotas de agua
85 gotas de agua	86 gotas de agua	87 gotas de agua	88 gotas de agua
89 gotas de agua	90 gotas de agua	91 gotas de agua	92 gotas de agua
93 gotas de agua	94 gotas de agua	95 gotas de agua	96 gotas de agua
97 gotas de agua	98 gotas de agua	99 gotas de agua	100 gotas de agua

milán, madrugada del 22 de noviembre de 1973

Derivas I: Manolo Quejido y Herminio Molero (1969-1973)

27

Manolo Quejido, *Siluetas, Secuencias y Deliriums* (1969-1973). Reedición conjunta de estas series en un grabado calcográfico del 2004.

28

Manolo Quejido, **texto explicativo sobre secuencia – C octeto 51 m6**. Córdoba: Galería Céspedes del Círculo de la Amistad, 1971.

29

Herminio Molero, *Serie de seis elementos*, (1967-1968) formada por las obras *Bob Dylan Empires, City Morning, Burning, Miscarrin' Forehead, Rock's Turning* y *Borderlines on Fire*. Pintura plástica sobre cartulina.

30

Herminio Molero, **portada y texto del catálogo Teardrops Collector**. Madrid: Galería Original, 1971.

31

Herminio Molero, **poema extraído de Una poesía para ver y una pintura para leer** (catálogo de la exposición del mismo título realizado conjuntamente con Manolo Quejido). Pamplona: Caja de Ahorros de Navarra, 1970.

32

Noticia aparecida en el Diario de Navarra sobre las acciones realizadas con Ignacio Gómez de Liaño y Pedro Almodóvar, sábado, 2 de abril de 1972.

Como ya apuntamos, Manolo Quejido fundó la Cooperativa de Producción Artística y Artesana (CPAA) en 1967 junto con Ignacio Gómez de Liaño, Herminio Molero, Fernando López Vera y Francisco Pino y F. Salazar, jóvenes vinculados al Instituto Cardenal Cisneros de Madrid. El punto de partida era la problematización de la “obra” y la investigación de su relación con la “realidad”. La referencia era el constructivismo, y el marco conceptual el de la poesía concreta, cuya sistematicidad y radicalidad en la investigación lingüística iban a afectar al trabajo futuro de sus componentes. De aquel grupo, Manolo Quejido era el que tenía una vocación más definida hacia las artes plásticas. En 1975, con motivo de la exposición que se celebraba en el Centro M-11 de Sevilla, Manolo Quejido describió así el percurso de su obra a partir de 1966:

En una palabra, me abrí a la cuestión ética, me enraicé en una ideología descubriendo la manipulación de los objetos que se apropiaba el cuadro y su gramática operativa. Decidí comenzar por el principio, por los elementos en juego, buscando un cuadro más deseable al supuesto bien común. Llegaban noticias de los años de optimistas trabajos de la Bauhaus, de los nuevos continuadores del diseño, del refortalecimiento, en suma, de las buenas intenciones. Comencé a tomar contacto con las nuevas experiencias poéticas a través de Julio Campal y entre amigos de bachiller decidimos la creación de la Cooperativa de Producción Artística y Artesana, con lo que me convencí rápidamente de lo utopista de mi nuevo panorama, pero me coloqué sobre terreno para mí muy sólido en el que abonar. (M-11, 1975, p. 3.)

La automaticidad, la matemática y la seriación son las consecuencias de esta línea de investigación en un arte verdaderamente integrado en la sociedad. Su referente inmediato es el Equipo 57. Como vimos, esa misma dirección va a ser la adoptada por otros artistas de la generación anterior que comenzaron a reunirse en el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid en 1968, a cuyos seminarios Manolo Quejido se uniría al año siguiente.

Las tres series –*Siluetas*, *Secuencias* y *Deliriums*– son presentadas por Manolo Quejido como un todo simultáneo que abarca desde 1969 hasta 1973 que marca la “síntesis conceptual disyuntiva del triple inicio dialéctico” –pop, geometrías y expresionismo– que guiará el resto de su carrera. Su origen, sin embargo, puede localizarse en tres momentos consecutivos.

La serie *Siluetas* se remonta a los trabajos llevados a cabo en el entorno de la Cooperativa de Producción Artística y Artesana en el contexto de la poesía visual. Las palabras son sustituidas por figuras, y su configuración alude al imaginario pop. Esta obra se relaciona con el trabajo que lleva a cabo simultáneamente Herminio Molero, pero haciendo más énfasis en la sistematicidad y la seriación.

La serie *Secuencias* data del período inmediatamente previo al contacto con el Centro de Cálculo, y se vincula estrechamente con el trabajo que está realizando su compañero Herminio Molero. Quejido sustituye las letras utilizadas por Molero por formas geométricas simples (puntos) estructuradas modularmente. Ambas se integran en las actividades de *Nuevas Tendencias* albergadas en el Instituto Alemán de Madrid.

Así relata Quejido su trabajo en ese período:

Mis preocupaciones se basaron, primeramente, en el análisis de la distribución óptima de las formas sobre la superficie, teniendo en cuenta los movimientos óptimos internos de todas ellas. Unas tramas vectoriales sobre estructuras de inscripción y circulación servían para situar los círculos (...). La finalidad básica del trabajo era lograr, ante el infinito numérico de posibilidades (aunque en realidad cabía una especie de intelección ideal de ese universo), encontrar el supuesto conjunto en el que se cifrara lo básico, es decir, el nudo de la particularidad universalizadora, el conjunto más sobredeterminado, el corte justo, y debía basarme sobre los principios de esa nueva racionalidad en operaciones objetivas, al menos describibles. (M-11, 1975, p. 2.)

Junto a Herminio Molero, Quejido entró a formar parte de los seminarios que con el título de “Generación automática de formas plásticas” se celebraban en el Centro de Cálculo de Madrid. La lógica de las secuencias encontraba su campo de realización ideal en los ordenadores del Centro. Quejido y Molero aprendieron de ese contacto una lógica y unos procedimientos que aplicarían a su trabajo de aquellos años, así como la toma de conciencia de la inserción de sus investigaciones en un debate más general. Así relataba Quejido su experiencia:

Pantallas de télex acopladas como salidas millonarias a los grandes cerebros electrónicos. Se vivenciaba lo utópico de la posibilidad; no existen en la práctica unos medios tan “modernos”. En cuanto al problema allí debatido, lo mío era solo un aspecto, la utilización de nuevos medios, en cuanto a un lado quizás más interesante, la utilización como herramienta de trabajo, de búsqueda, no lo necesito, solo unos conocimientos mínimos y una lógica sana, lógica esta que se me inscribía en el curso de la obra y que es el sustrato lingüístico básico en mi hacer. (M-11, 1975, p. 3.)

Las *Secuencias* se expusieron primero en la Caja de Ahorros de Navarra en 1970, en la exposición que organizó Fernando Carbonell junto con la obra de Herminio Molero, titulada *Una poesía para ver y una pintura para leer*; y al año siguiente, en solitario, en la Galería Céspedes de Córdoba.

La serie *Deliriums* se compone de un conjunto de dibujos estructurados en tres series: *deliriums*, *dodeliriums* y *trideliriums*, definidos por Manolo Quejido como “escritura sismográfica de un devenir del caos a la territorialización cerebral”. En *Deliriums*, registro de una crisis fechada en 1970 que le aleja del racionalismo matemático de las *Secuencias*, el “sueño de la razón” y el automatismo psíquico devuelven a la obra de Quejido la vibración del informalismo que le había atraído en sus inicios. La serie se presenta a posteriori como registro de la “enfermedad expresionista” y como conclusión del proceso de investigación y síntesis lingüística emprendido en las *Siluetas*.

Durante los primeros cinco años del trabajo artístico de Herminio Molero, tras su vuelta a España de un precoz periplo por París en 1967, su trayectoria está muy unida al de grupo de jóvenes vinculados al Instituto Cardenal Cisneros de Madrid con quienes fundó CPAA (Cooperativa de Producción Artística y Artesana), un grupo de experimentación poética con el que Molero entra en los circuitos de la vanguardia madrileña –como el Instituto Alemán y su Ciclo de Nuevas Tendencias–, y relacionado también con la densa red internacional de poesía concreta y visual, gracias a la cual su obra se expuso en Italia, Brasil, las dos Alemanias y Estados Unidos.

El contexto creativo de estos primeros trabajos de Molero es el de la poesía concreta, pero le aleja de la misma una simultánea curiosidad por la cultura popular, que le impulsa inmediatamente a adoptar el formato de “cartel”, en el que se mezclan alusiones al constructivismo ruso con la música pop anglosajona. En 1970 ello ya se apuntaba en una temprana biografía: “Le disgusta la ortodoxia de la mayor parte de la poesía concreta. ‘Es una obra fabulosa’, dice.

‘Pero encerrada en camarillas. Un arte para artistas. Ellos mismos lo producen y lo consumen’” (*Una poesía para ver y una poesía para leer*, 1970)

La secuencialidad y el juego dinámico de positivo y negativo dan a sus series una marcada cualidad musical. A partir de 1968 Molero comienza a introducir elementos figurativos en su trabajo, hasta entonces prioritariamente verbal, muchos de ellos precedentes de la música pop. No son simples citas, sino elementos estructurales de una obra concebida desde la identificación personal con dicha cultura: “Si yo utilizaba el rostro de Dylan o de Lennon en mi obra, lo que intentaba era introducir en ella una cultura, y no simplemente colocar una cara. Además, nunca he utilizado en mi pintura una persona que no me gustase, esos personajes que he utilizado han tenido siempre un determinado valor para mí.” (“Herminio Molero. La vida densa”, p. 66.)

Tras un paréntesis marcado por el servicio militar, en 1970 la actividad de Molero se diversifica: participa en *happenings*, poesía de acción, teatro y música electrónica, y junto con Manolo Quejido toma parte en los seminarios del Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid. Allí consolida su interés por los procesos automatizados e industriales, latente en su obra anterior.

En ese mismo año entra en contacto con el recién llegado Pedro Almodóvar, y trabaja con ALEA, con cuya participación estrena *Beckett va Beckett viene* en el Y.M.C.A. de Madrid en noviembre de 1970. En el seminario “Nuevas tendencias” del Instituto Alemán de Madrid (1971) y en la Caja de Ahorros de Pamplona Molero (1972), Almodóvar y Gómez de Liaño pondrían en escena los *happenings* *Psichosandwich*, *La caja mágica*, *Canto al vaso de agua* y *Zoo triste*.

Sobre su posición en el contexto político del tardofranquismo, Molero apuntaría: “No éramos combatientes al uso, de pasearnos con la bandera roja por la Gran Vía, y eso les desconcertaba. Realmente, nuestra forma de lucha consistía en ignorar que existiese una dictadura; para nosotros estaba ya muerta, y como tal nos comportábamos (...). A los burdos engranajes de la dictadura se les escapaba un tipo de subversión tan sutil como la nuestra.” (“Herminio Molero. La vida densa”, p. 65.)

Su trabajo plástico de aquellos años quedó recogido en dos exposiciones. La primera –*Una poesía para ver y una pintura para leer*, organizada por Fernando Carbonell– fue un bis a bis con Manolo Quejido. Se expuso en Pamplona y en Córdoba durante 1970, y en ella Molero mostró las series de carteles producidos en 1967-1968. El catálogo contiene el texto “Atreverse a ver o la fábula de Eco y Narciso”, de Ignacio Gómez de Liaño, y un poema del propio Molero. La segunda –*Teardrops Collector*–, individual, se albergó en la Galería Original de Madrid en 1971. En ella, a las obras de la exposición anterior se unieron unas series con alusiones figurativas a la música pop, el mundo del cómic y los carteles americanos.

Bibliografía

“Herminio Molero. La vida densa (1967-1987)” entrevista con Raúl Eguizábal, en *Buades, Periódico de arte*, n.º 10 y 11, 1987.

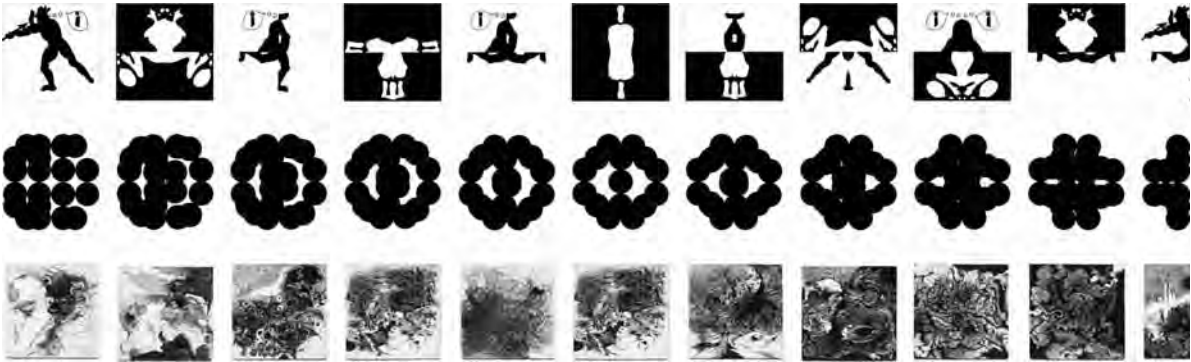
Herminio Molero. *Entre dos mundos*. Teruel: Museo de Teruel, 2004.

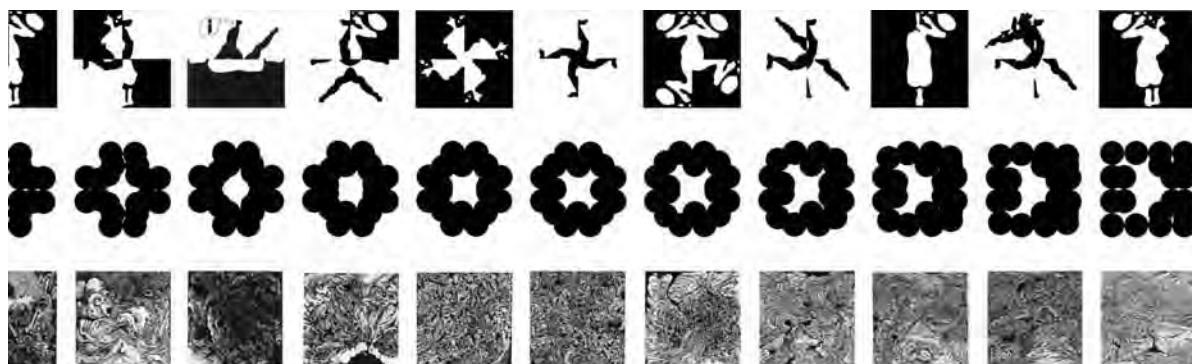
Manuel Quejido. Córdoba: Galería Céspedes del Círculo de la Amistad, 1971 (incluye un texto de Fernando Carbonell).

Manuel Quejido, 1964-1975. Sevilla: Centro de Arte M-11, 1975 (incluye un texto de Quejido y otro de Juan Manuel Bonet).

Teardrops Collector. Madrid: Galería Original, 1971.

Una poesía para ver y una pintura para leer. Pamplona: Caja de Ahorros de Navarra, 1970 (incluye un texto de Ignacio Gómez de Liaño).



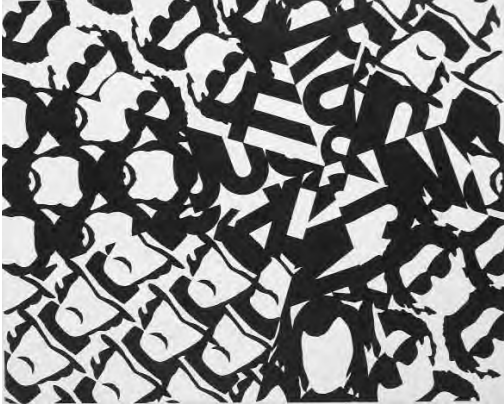


En el presente campo, restringido dentro de indefinidas posibilidades, cada secuencia—C queda definida por dos variables: "octeto" y "m".

octeto: es la variable fundamental definitoria de la clase de secuencia y de sus leyes. Variable de "cualidad topológica". Para una imagen cuadrada, como las presentes, está dada por cada una de las posibilidades que genera la combinatoria de 8 elementos básicos binarios; que hacen 256 posibilidades.

m: define el tamaño del lado de cada momento (en que se divide longitudinalmente cada secuencia) con relación al módulo básico. Variable de "cantidad topológica". De ella dependen las redundancias y complejidad extensiva de unas mismas leyes.

Para el paso de un momento a otro en cada secuencia—C (corta), se emplea un "quantum" de traslación. Si se reduce éste, obtenemos una secuencia—L (larga), en la que queda multiplicado proporcionalmente el número total de momentos para realizar el mismo movimiento total, pero que facilita de esa manera la percepción cinética entre dos momentos sucesivos.





en la inauguración del día 2 un poema de acción original de ignacio g. de liaño será activado por el autor y h. molero el día 4 h. molero desplegará varios de sus poemas retóricos el día 6 h. molero liberará varios de sus poemas concretos y post en la clausura del día 13 se dará alas a un deslumbrador fin de partida repleto de plástico sucesos y poemas públicos accionados por tigres y algunos otros amigos los días restantes habrá exposición sorpresas y sonido sólo para los que

desde las colinas de la noche sólo las voces del mudo cruzan mi mente y las sempiternas mentiras murmuradas junto a espejos de tristes ilusiones no más un campo de manos brillantes sobre tu cumbre sólo una hoguera pero yo no repartiré mi limosna porque no es mi mundo pues el queso de las tardes no se derrumba ante mis ojos tan pálidos que sólo vidrios rotos podrían ser mi lecho que sólo el vacío podría ser mi luz y sólo un viento de ortigas ensangrentadas rozaría los muros de mi prisión y sólo el crimen sexual amanecería ante mi expresión de asombro viento de bolas de cristal el vino grita en la noche los vasos se quiebran de nuevo

las colinas del mudo solo la voz de la noche cruza las mentiras y mi sempiterna mente entristecida junto a ilusiones de murmurados espejos no más una cumbre de brillantes campos sobre tu mano sobre tu hoguera solo una cumbre pero yo no arrinconaré la miseria en los repartos de las limosnas no repartiré mi mundo porque no es mi limosna porque los ojos de mis tardes no se derrumban ante el queso tan rotos que solo pálidos lechos podrían ser mis vidrios que vacía la soledad podría ser mi luz y solo una ortiga de mis muros aprisionada ensangrentaría el roce del viento y solo el amanecer criminal expresaría ante mi sexo el asombro bolas de viento de cristal el vino anochece en gritos se quiebran de nuevo los vasos

voces de la noche las colinas del mudo sempiternamente cruzan mis mentiras murmurados espejos entristecidos junto a ilusiones brillante cumbre sobre las manos del campo tus cumbres solitarias una hoguera reparte la miseria en la limosna de los rincones porque repartir limosna no es mi mundo no se derrumban las tardes ante el queso de los ojos podrían ser lechos pálidos vidriados solos rotos mi soledad vaciada por la luz un viento amurallado roza mi sangre aprisionada en las ortigas amaneciendo asombrado mi solitario sexo una expresión criminal viento cristalizado en bolas la noche grita quiebran de nuevo vasos

voces la noche colinas muda cruza mentiras murmullos espejos entristecen ilusionadas cumbres tus campos brillantes manos solitaria hoguera tu cumbre limosnas los rincones reparten miseria mi mundo repartido limosnas derrumbadas tardíamente los ojos del queso solitaria palidez rotos vidrios lechosos vacía soledad luminosa sangrientas murallas el viento aprisionado roza ortigas asombrosamente sexual criminalmente expresiva amanece la soledad bolas cristaliza viento gritos nocturnos el vino vasos quiebran de nuevo herminio molero

texto herminio molero

una suave taza de nubes
 en la cumbre de las lluvias
 y conocerás tu nombre
 una humilde taza de música
 en el corazón de las sombras
 y oirás una campana
 una temblorosa taza de emoción
 a espaldas de mi fama
 y te veré de nuevo
 una sagrada taza de ti
 frente a mi rostro
 y seré el amor una vez más
 una sagrada taza de emoción
 en la cumbre de mi rostro
 y seré tu nombre
 una temblorosa taza de nubes
 en el corazón de mi rostro
 y conocerás de nuevo
 una humilde taza de emoción
 a espaldas de mi rostro
 y seré de nuevo
 una sagrada taza de música
 en la cumbre de mi fama
 y te veré una vez más
 una temblorosa taza de ti
 en el corazón de las lluvias
 y oirás el amor una vez más
 una suave taza de ti
 frente a las lluvias
 y veré una campana
 una sagrada taza de nubes
 en la cumbre de las sombras
 y oirás de nuevo
 una humilde taza de nubes
 a espaldas de las sombras
 y veré tu nombre
 una suave taza de emoción
 frente a las sombras
 y oirás tu nombre
 una temblorosa taza de música
 en el corazón de mi fama
 y conocerás una campana
 una humilde taza de ti
 a espaldas de las lluvias
 y seré una campana
 una suave taza de música
 frente a mi fama
 y conocerás el amor una vez más

SABADO, 22 DE ABRIL DE 1972

Hoy son noticia

Ignacio Gómez
 de Liaño,
 Herminio Moreno
 y Pedro Almodóvar,
 poetas de acción



Ignacio Gómez de Liaño. — (Foto Zubiera.)



Herminio Moreno. — (Foto Zubiera.)

Nuevos comportamientos artísticos: Madrid 1971-1974

33

Simón Marchán Fiz, **prólogo a la primera edición de *Del arte objetual al arte del concepto***. Madrid: Comunicación, 1972.

34

Juan Rodríguez Ruiz, **"Aspectos del asociacionismo artístico en España"**, *Nueva Dimensión*, 20 de marzo de 1970.

35

Carta de presentación de la Galería Redor, **"La Galería Redor pretende..."**, 1972.

36

Hoja de mano de *Leer la imagen*, exposición de Alberto Corazón en la Galería Redor, Madrid, 1971.

37

Hoja de mano de *Un recorrido cotidiano*, exposición de Tino Calabuig en la Galería Redor, Madrid, 1971.

38

Hoja de mano "La crisis artística no es...", para la exposición de Francesc Torres en la Galería Redor, Madrid, 1972.

39

Tino Calabuig, Reimundo Patiño y Francisco Escalada, ***Cómic antiimperialista***, 1972-1973 (inédito).

40

Hoja de mano de *Artistas contra el 1001*, exposición en la Galería Redor, Madrid, 1972 (anverso y reverso).

41

Carta circular de Alberto Corazón y Muntadas instando a utilizar el formato "documentos"; Madrid, febrero de 1972.

42

Alberto Corazón, ***Plaza Mayor, análisis de un espacio*** (proyecto realizado en equipo con Esther Torrego, Simón Marchán Fiz, Juan Manuel Bonet y Miguel Gómez), Instituto Alemán de Madrid, 1974.

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.

(Entrevista a Simón Marchán Fiz, 2004, p. 142.)

Así describe Simón Marchán la aproximación a la vanguardia de un grupo de jóvenes vinculados a los círculos universitarios en el Madrid de comienzos de los setenta. Para esta nueva generación, las vanguardias históricas y la escena contemporánea internacional parecían ofrecer modelos de articulación entre arte, realidad social y acción política más atractivos que los del realismo social tradicional. Como Simón Marchán expresa enfáticamente en la introducción a *Del arte objetual al arte del concepto*, el compromiso con la realidad se encontraba en la base de la experimentación lingüística y la elaboración teórica de la vanguardia. Sin embargo, esta no debía entenderse como reflejo de tal realidad, puesto que “la inserción en la totalidad social concreta de estas tendencias no impide el análisis específico de sus lenguajes en el marco de su autonomía relativa”.

La resistencia al régimen se identificaba, pues, con la urgencia de crear esferas de debate autónomas a través de grupos, publicaciones y lugares de creación donde pudieran conculcarse en términos radicales los patrones estéticos imperantes. El artículo aparecido en *Nueva dimensión* en marzo de 1970 recoge la urgencia del colectivo de artistas por generar redes y modos de asociación que superasen los sofocantes marcos del régimen. Pero a pesar de la autoridad omnipresente del Partido Comunista, las referencias e intereses de estos jóvenes se situaban más allá de las asambleas locales. La experiencia de algunos de ellos fuera de nuestras fronteras –Simón Marchán en Alemania y Tino Calabuig en Estados Unidos– iban a ser fundamentales en la definición de los medios y los fines de sus actividades.

Este conjunto relativamente reducido de individuos, en su mayoría de extracción acomodada, se movía por un circuito igualmente restringido que pasaba por las aulas de la Facultad de Arquitectura, donde comenzaban a enseñar Simón Marchán e Ignacio Gómez de Liaño; el Instituto Alemán, que albergaría los Ciclos de Nuevas Tendencias, y los seminarios del Centro de Cálculo de la Universidad Complutense. En este contexto es donde debe situarse la aparición de Comunicación, nombre que designaba una editorial, una colección de libros y una publicación mensual en las que se haría accesible la herencia de la vanguardia más radical (Malevich y Arvatov), junto con la teorización de los medios y los lenguajes de la cultura contemporánea: el texto de Galvano della Volpe “Crítica de la ideología contemporánea” y los números dedicados a “Ideología y lenguaje cinematográfico” y a “Los nuevos comportamientos artísticos”. Comunicación sería puesta en marcha por los hermanos Visor, Alberto Corazón, Ludolfo Paramio y Valeriano Bozal. En su colección aparecería el libro de Simón Marchán en 1972.

La Galería Redor surgió en un círculo muy cercano a Simón Marchán. Como narra uno de sus fundadores, Tino Calabuig, nació “como un taller que alquilamos Alberto Corazón y yo en 1969, (...) como taller de serigrafía, para hacer obra gráfica, para investigar en algo que era totalmente desconocido (...). 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.” (Entrevista a Tino Calabuig, *Desacuerdos 1*, p. 134-135.)

Como se desprende del decálogo de la galería que elaboraron Tino Calabuig, Reimundo Patiño, Alfredo Alcaín, Alberto Corazón y Faiz Hussien con el fin de reclutar suscriptores, Redor pretendía ofrecerse como un entorno alternativo y autónomo de producción artística fundamentado en la investigación y experimentación en los lenguajes de la cultura contemporánea, y no en una noción elitista de la vanguardia. De nuevo, la intención de generar redes y crear focos de discusión y comunicación libres y abiertos se propone como uno de los ejes principales de la actividad artística. A principios de los años setenta la galería se ofreció como lugar de reunión y exposición de los artistas y colectivos que conformaban el pequeño mundo de la cultura de vanguardia madrileña. En una entrevista concedida al diario *Informaciones de las artes y de las letras* en enero de 1974, Tino Calabuig afirmaba el sentido contrahegemónico de su proyecto, tanto en el ámbito del arte como en el del análisis cultural: “Tratamos de desmitificar la sublimación de la obra de arte. Tratando de anular los valores de una cotización arbitraria y, sobre todo, mediante la creación de una contracultura –no *underground*, porque en nuestra sociedad no tendría sentido– que revalorice definitivamente la comunicación...”

Las primeras exposiciones de Alberto Corazón –*Leer la imagen*– y del propio Tino Calabuig –*Un recorrido cotidiano*–, celebradas a finales de 1971, reflejan la centralidad de la realidad mediática contemporánea en las preocupaciones de Redor, así como la asimilación del lenguaje de la semiótica en el análisis de los fenómenos culturales y de la tradición constructivista y dadaísta en los modos de exposición. En esa misma línea de aproximación horizontal a la cultura se entiende el particular interés que Redor mostraría por el mundo del cómic. A él se dedicó la exposición monográfica *35 años de tebeos en España* y las de Joaquín Marín y Reimundo Patiño. El *Cómic antiimperialista* que aquí reproducimos es un proyecto inconcluso de 1972-1973 para una serigrafía en el que participaron Reimundo Patiño, Francisco Escalada y el mismo Tino Calabuig. En él se presentaba a los héroes de cómic como agentes del imperialismo yanqui –el Teniente América y Sexy Amazona– que, siguiendo las órdenes de Nixon, se dedicaban a hacer tropelías por el mundo, acudiendo a Vietnam, Suramérica y también España para sofocar manifestaciones.

El circuito del que se alimentaba Redor no era en absoluto cerrado, y la comunicación con el foco catalán era particularmente intensa. La exposición *Leer la imagen* viajó a Barcelona en 1972; jóvenes artistas catalanes con inquietudes similares –Francesc Torres y Frederic Amat– expusieron sucesivamente en la galería, y se dedicaría una exposición a *Treinta años de cartel en Cataluña*. En 1972 el mismo Simón Marchán colaboraría en la organización de la exposición dedicada a John Heartfield, a quien había conocido durante sus estudios en Alemania.

Del mismo modo, Redor sirvió como catalizador de agitación y protesta política dentro del ámbito general del arte, en ocasiones como cuando el crítico José María Moreno Galván fue detenido, o durante las protestas por el llamado “Proceso 1001” de 1973, en el que se enjuiciaba a diez miembros de la coordinadora general de Comisiones Obreras, lo que provocó una subida de la temperatura social de los ya convulsos años del tardofranquismo. En relación con este último suceso se redactó un manifiesto en el que los artistas se identificaban con las reivindicaciones de la lucha obrera.

Aquellos comportamientos artísticos que Simón Marchán proponía en su libro, laxamente denominados “conceptuales”, aparecían ante la nueva generación de artistas como la mejor alternativa para enmarcar una práctica comprometida con el presente sin caer en los caminos más trillados del realismo social. En 1972 se intensifican los contactos entre individuos de los circuitos madrileño y catalán para articular estrategias y acciones que dotaran de coherencia a la asimilación, aún muy intuitiva, de las corrientes conceptuales internacionales. En ese contexto se entiende la iniciativa de Alberto Corazón consistente en proponer un formato unificado –la copia heliográfica sobre papel– tomado de la reproducción de planos en arquitectura, que Corazón instaba a adoptar a todos aquellos artistas que estuvieran por entonces trabajando en “arte conceptual”, “arte idea” o “arte actitud”. La obra concebida en estos términos adoptaría la denominación de “documento”, distanciándose de la noción de obra acabada tradicional y convirtiendo la práctica artística en un campo de investigación multidisciplinar sobre los lenguajes y procesos de comunicación contemporáneos. Todos los trabajos que se concibiesen desde estos presupuestos deberían llevar la marca del tampón “documento” diseñada por Alberto Corazón según una estética puramente industrial. Los documentos 1º al 9º fueron expuestos en la Galería Redor en 1971. El material que presentamos es la carta que Alberto Corazón y Muntadas enviaron a los artistas de su círculo –a Francesc Abad en este caso– instándoles a unirse a la propuesta, dándoles unas breves instrucciones y pidiéndoles que difundiesen al máximo la iniciativa. La carta viene encabezada por el logotipo de Comunicación, el proyecto editorial que antes mencionamos, del que Alberto Corazón era motor principal.

Por último *Plaza Mayor, análisis de un espacio* es un documento redactado por Alberto Corazón en 1974, en el que se expone un proyecto de investigación llevado a cabo por un equipo en el que, además de Alberto Corazón, participaron Simón Marchán (análisis del espacio), Esther Torrego (semiótica), Juan Manuel Bonet (arte) y J. M. Gómez (edición y tratamiento del material gráfico). El marco en que se presentaba este proyecto era el seminario “Nuevos comportamientos artísticos”, celebrado en el Instituto Alemán de Madrid en 1974, en el que también intervino Nacho Criado.

El documento tiene el formato y el estilo del discurso de investigación sociológica y urbanística y el análisis semiótico, colocando en ese mismo nivel y sin solución de continuidad la reflexión estética y las propuestas artísticas. La concepción de este proyecto conecta con las experiencias de Alberto Corazón en la Galería Redor y con los análisis de Simón Marchán en *Del arte objetual al arte*

de concepto, cuya segunda edición aparece en ese mismo año. De hecho, el término con que se bautiza el seminario, “nuevos comportamientos”, alude al tipo de práctica conceptual “más allá de las tautologías” que defiende Marchán en los últimos capítulos de su libro: un arte que trata de “bucear en los nuevos modos de activar la conciencia, nuestros comportamientos y esquemas perceptivos, creativos...” con el fin de “transgredir la estructura pasiva, conformista de nuestro comportamiento frente a la realidad, tan marcada por los reflejos condicionados de la actual comunicación alienante de los nuevos medios y pautas sociales” (*Del arte objetual al arte de concepto*, p. 270). Los ejemplos más inmediatos utilizados por Marchán para ilustrar sus posiciones proceden de la obra de Alberto Corazón, en concreto de *Leer la imagen*.

El tono paracientífico y el enfoque multidisciplinar del proyecto también se hacen eco de los debates realizados en el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense, en cuyos seminarios y actividades habían participado en años anteriores Simón Marchán y Esther Torrego.

El Instituto Alemán de Madrid, marco en el que se expuso la investigación *Plaza Mayor, análisis de un espacio*, iba a convertirse a principios de los años setenta en el principal lugar de reunión y escenario de actividades de la joven progresía madrileña, en su mayor parte de extracción universitaria. En el polarizado mundo cultural madrileño de la época, el Instituto Alemán se veía como un espejismo donde parecían posibles la investigación de vanguardia y el ensayo de “nuevos comportamientos” procedentes de la escena artística internacional. Allí se darían cita los miembros de ALEA, el grupo de Ignacio Gómez de Liaño, Manolo Quejido, Herminio Molero, el entorno de Comunicación, Alberto Corazón, Ludolfo Paramio, Valeriano Bozal y Simón Marchán, y muchos de los que participaron en los Encuentros de Pamplona.

El punto de partida de *Plaza Mayor, análisis de un espacio* es la “observación” y el registro fotográfico de una serie de situaciones producidas en la Plaza Mayor de Madrid en 1970, que Alberto Corazón describe como “muy tensas”, no aclara en qué sentido. *Plaza Mayor* también se inserta, en su sostenida investigación, más allá de los procedimientos documentalistas tradicionales y su intención de “transformar la percepción estética en una forma de conocimiento operativo” y socialmente útil. Cuatro años después, los seminarios del Instituto Alemán organizados por Simón Marchán iban a propiciar la articulación de un equipo de trabajo que desarrollara esos presupuestos. Lo que este documento describe es la organización del trabajo de investigación del espacio urbano específico, que pretende triangularlo desde una perspectiva urbanística, semiótica y estética, que aborda factores puramente topográficos y climáticos y cuestiones perceptuales y formales, así como los modos de interacción social. Por último se describen los modos de intervención creativa que pueden derivarse de tal investigación.

Bibliografía

- Tino Calabuig entrevistado por Marcelo Expósito y Darío Corbeira. *Desacuerdos 1*. Barcelona: Arteleku, MACBA y UNIA arteypensamiento, 2004.
- Simón Marchán Fiz. *Del arte objetual al arte del concepto*. Madrid: Comunicación, 1971. (Excepto en el caso de la introducción, se cita la edición de Akal, 1986.)
- Simón Marchán Fiz entrevistado por Marcelo Expósito y Darío Corbeira. *Desacuerdos 1*. Barcelona: Arteleku, MACBA y UNIA arteypensamiento, 2004.

33. Prólogo a la primera edición de *Del arte objetual al arte de concepto*

SIMÓN MARCHÁN FIZ

Tendencias y sus poéticas

Nuestra operación de recorte histórico no es arbitraria o gratuita. Las artes plásticas abandonan, a partir de 1960, el informalismo introvertido de la década anterior y, con ello, las últimas estribaciones de poéticas, que respondían a modelos decimonónicos de índole romántico-idealista. Las nuevas tendencias, por una parte, resumen propuestas germinales de los constructivismos de los años veinte, explicitando y tematizando su desarrollo en atención a las actuales condiciones objetivas de producción. Por otra parte, las nuevas gramáticas visuales y convenciones iconográficas de la civilización de la imagen inciden sobre las artes plásticas, provocando un florecimiento de las tendencias representativas, desplazadas de la "vanguardia" durante la década anterior. Así, pues, *se insinúan dos alternativas iniciales: mientras unos movimientos profundizan en la renovación sintáctico-formal*—de un modo con frecuencia unidimensional—, *otros articulan las dimensiones semánticas y pragmáticas*, dedicando menor atención a la sintáctica de las formas. En ambos casos se impugnan numerosas convenciones estilísticas, tanto de la "abstracción" como de la representación tradicional. Ambas alternativas desbordan las fronteras institucionalizadas de los géneros artísticos heredados de la tradición—sobre todo, pintura y escultura—, e incluso—*en una tercera alternativa*— *se cuestiona el estatuto existencial de la obra como objeto*.

Las tres partes en que se dividirá este trabajo atienden a esta triple perspectiva: reaparición de tendencias icónicas o representativas, desprestigiadas desde el surrealismo (I parte); reacción anti-informalista en el campo "abstracto" y virage hacia los neoconstructivismos (II parte), y planteamientos, que desbordan el estatuto existencial de la obra y las nociones tradicionales del objeto artístico (III parte).

En alguna ocasión se ha insinuado que en el arte actual *la teoría ha sustituido a la iconografía tradicional*. En efecto, en función del arte contemporáneo se han constituido las críticas y, sobre todo, las *poéticas*. La poética no debe entenderse como pretexto para hacer literatura barata a expensas de las obras visuales. Intenta aclarar el proceso total del fenómeno artístico, posee un sentido operacional, que abarca la teoría y la praxis de cada tendencia. No es una caricatura teórica, sino la comprensión explícitamente reproducida de una obra o un grupo de obras. Es necesario abandonar las categorías legadas por la reflexión estética sistemático-romántica. La crisis de la estética de herencia especulativo-romántica coincide aproximadamente con la crisis del arte tradicional (1920-1925).

Su fracaso se debe al empleo metódico de hipóstasis y abstracciones genéricas. Parece correcto acudir al método de abstracciones determinadas, históricas. La teoría y, por tanto, *la poética solo se presentan adecuadamente en función de los objetos y los fenómenos artísticos particulares, problemáticos*.¹ Por esta razón, las presentes reflexiones tienen permanentemente en cuenta y *como premisa el conocimiento histórico concreto de las obras estudiadas*.

Dada la abundancia de objetos admitidos convencionalmente como obras artísticas, los he agrupado en *tendencias*. La variedad y rápida innovación aconseja no hablar de estilo en el sentido relativamente estable de la tradición. El estilo es sustituido por la noción más dinámica de tendencia, apoyada en el concepto moderno de *modelo*. La complejidad numérica e innovativa de las obras puede reducirse a un orden, a una cuantía de previsibilidad y redundancia. Esta reducción a modelos se entiende como una constatación de similitudes técnico-expresivas—temática del nivel material del canal informativo de la obra—, *formales*—lo que denominaremos temáticas de orden— y *significativas*—nivel de denotaciones, connotaciones, su uso pragmático, así como su inserción en la totalidad social—, que una obra singular tiene en común con otras. Los modelos describen determinados grupos de obras en unas relaciones determinadas de pertinencia y los rasgos comunes a las diversas obras en sus diversas dimensiones. Así, pues, el modelo como procedimiento operativo reduce las obras singulares a diversos parámetros, a lo que denominamos tendencias.

Esta reducción a modelos y el estudio de la poética de cada tendencia no es una simple decisión metódica, sino impuesta por las exigencias de los objetos histórico-artísticos particulares, así como por la propia teoría. No se trata de negar la historia de los artistas y de sus obras. También nos alzamos contra la frecuente disociación formalista entre obras y realidad social, siendo así que la obra es un resultado de procesos formativos mediados socialmente, así como contra los intentos de separar la praxis artística de su teoría. Desde el momento—crisis de los lenguajes artísticos tradicionales— en que se instaura el principio de la constitución de estructuras se alteran las relaciones de la teoría y la praxis artística. La obra se convierte en el punto de partida de una reflexión más amplia, que remite continuamente a la misma obra. Esta emerge en el marco de teorías, como valor confirmatorio de concepciones y modelos teóricos. Umberto Eco señalaba ya en 1963 que "en el arte moderno el problema de la poética ha pre-

valecido sobre el problema de la obras en cuanto cosa realizada y concreta"²

Si en el arte tradicional predominaba el objeto sobre la teoría, en el modelo sintáctico-semántico desde la "abstracción" se da un equilibrio, hasta abocar a situaciones límites –como en el arte conceptual–, *donde prevalece la teoría sobre el objeto*. Ya no se basta la obra, sino que debe enmarcarse en las teorías, que la fundamentan. Cada obra documenta el estado de reflexión estética de su autor o de una tendencia en una concepción dinámica del arte. Tan necesario como percibir la obra concreta es actualizar los conceptos teóricos anteriores a la misma, sus presupuestos productivos y receptivos. En las últimas manifestaciones, desde el "minimalismo", "arte povera", y aún más desde el arte conceptual la poética se convierte en el núcleo de su programa hasta desplazar a la misma obra como objeto físico. *Importan más los procesos formativos y artísticos de la constitución que la obra realizada. En ello se acusa la transición de la estética de la obras como objeto a la estética procesual y conceptual*. Esta es la explicación del título impuesto a esta exposición.

Reflexión semiótica

Las presentes reflexiones están marcadas por las investigaciones de la *semiótica* o *semiología*. Aceptan ciertas aportaciones sintácticas, tanto del estructuralismo como de la teoría de la información, pero tienen a una síntesis superadora de su sincronía a través de una apertura a las *dimensiones diacrónicas y dialécticas* de la semántica y la pragmática. La consideración de la obra como signo intermediario entre su productor y su consumidor inserta el arte –manteniendo su especificidad– en las teorías de los lenguajes artísticos específicos, implícitos en cada obra o grupo de obras, es decir, en cada tendencia.

Bajo esta consideración semiótica atiendo básicamente a las tres famosas dimensiones: *sintáctica, semántica y pragmática*. La obra artística, como signo, es un sistema comunicativo en el contexto sociocultural y un fenómeno histórico-social. Posee su léxico –los repertorios materiales–, modelos de orden entre sus elementos –sintaxis–, es portadora de significaciones y valores informativos y sociales –semántica– y ejerce influencia, tienen consecuencias en un contexto social determinado –pragmática–. Es, pues, un subsistema social de acción.

En el marco semiótico haremos uso frecuente del término *código*, que se ha convertido en una categoría central. *El código no es una entidad ontológica o psíquica, sino un fenómeno cultural y social*. Define un sistema de relaciones como algo aceptado por cierto grupo o sociedad en una época y lugar determinados, es un modelo de convenciones comunicativas. Daremos relevancia a la distinción entre *códigos*



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

fuertes, relacionados especialmente con las denotaciones, con los iconos o imágenes en el sentido habitual, y los *códigos débiles*, centrados en el sentido y las diversas connotaciones. Tanto los primeros como los segundos no son algo natural, sino que denuncian un carácter social de *convencionalidad*. En cada tendencia, la investigación se detendrá en el estudio de estos sistemas de convenciones, presentes y reguladores de las diferentes dimensiones.

Innovación y obsolescencia

Desde 1960 se exagera un fenómeno relevante en el arte contemporáneo: el abanico de tendencias y sub-tendencias. Las innovaciones se han sucedido sofocantemente. El conocido crítico Harold Rosenberg³ ha señalado que el *valor de lo nuevo* es el valor supremo, que ha emergido en el arte de nuestro tiempo, y que la novedad está determinada por el poder social y la pedagogía. El mismo advertía en 1967: "El énfasis sobre ciertos modos en un momento dado está determinado por las relaciones públicas del arte y la influencia de las condiciones sociales predominantes".⁴

Es frecuente pensar desde una perspectiva idealista que la *innovación* es fruto maduro de la libertad creadora. Este supuesto perpetúa el mito de la autonomía del arte. Con ello se descuida que la obra no

evoluciona de un modo completamente autónomo. Se inscribe en un momento, en una realidad histórica más amplia, dentro de cuyo marco se comprenderá racional y dialécticamente. El recurso a la “libertad creadora” explica muy parcialmente la innovación. Exagerada y deformada, deviene una ideología engañosa. Tan engañosa que en ocasiones se ha teorizado hasta convertirse la innovación artística en una verdadera *revolución moderna* como paliativo y sustituto a la ausencia de transformaciones en la base social subyacente. Esto ha ocurrido en defensores entusiastas o interesados de las “vanguardias” o cuando se ha pretendido una identificación confusa entre vanguardia artística y política, siendo que la vinculación real continúa siendo una posibilidad y, con frecuencia, una fórmula retórica.

La innovación de las artes plásticas desde 1960 se sitúa más que nunca en el marco dialecto de la relación estructura-superestructura del sistema social del capitalismo tardío. La innovación está afectada por otras determinaciones. Destaca, en primer lugar, la incidencia de los *modos productivos* y la transformación de las formas artísticas bajo las *actuales condiciones de producción*. Esto ha afectado de un modo especial a las *tendencias tecnológicas*. Las técnicas productivas, sobre todo la electrónica, informática, cibernética, etc., han repercutido en la transformación de técnicas y formas artísticas. Y ello en un sentido doble: *objetivo*, o transformación por las nuevas técnicas de los canales físicos tradicionales del arte, exacerbación de los géneros híbridos, promiscuidad de las artes, etc., y *subjetivo*, o influencia en la organización total de nuestros sentidos.

Desde la perspectiva de las relaciones productivas sugiero que la *obsolescencia*, como categoría psicológica concreta, incide sobre el ámbito artístico. En las sociedades actuales la obra artística, como los demás productos, será una originalidad provisoria, condenada a un rápido e incesante consumo, que potencia la exploración de lo nuevo, preferentemente formal, pero no de contenidos. La obsolescencia psicológica artística, pues, es difícilmente comprensible desligada de la *obsolescencia planificada*, que afecta a las actuales relaciones de producción. Los intereses del mercado en una sociedad, en donde la obra ha ido perdiendo progresivamente los valores de uso a favor del puro valor de cambio, imponen la necesidad de innovaciones artísticas incesantes, similares a los fenómenos de la *moda*. Sabemos que esta influye en las alteraciones de la norma estética y se convierte en un factor importante de la sociología del gusto. Ahora bien: la moda no es primariamente un fenómeno estético o artístico, sino económico, donde lo artístico posee una función secundaria.

En unas sociedades como las nuestras, en las que las obras artísticas son consideradas preferentemente

en la dialéctica de la mercancía por su *valor de cambio*, las posibilidades de éxito de un artista dependen de su cotización. Los juicios artísticos se subordinan a las estimaciones mercantiles, el reconocimiento pende de los intereses del mercado. Esto se acusa más que nunca desde la entrada en escena –a partir de 1962-1963– de los americanos, que imponen una obsolescencia planificada. Esta es directamente proporcional a la disminución de la vigencia de un producto. Los americanos, compradores hasta entonces en el mercado francés, empiezan a adquirir y vender arte americano. Tienden a imponer una “tradición de lo nuevo” gestada en Estados Unidos. Los resultados están a la vista: desde estas fechas, la mayoría de las tendencias, aunque no se originen, son consagradas o etiquetadas en Estados Unidos: pop, óptico, nueva abstracción, minimalismo, superrealismo, *land art*, arte conceptual. Se salvan algunos intentos europeos, sobre todo franceses: neofiguración, nuevo realismo, cinético, figuración narrativa, etcétera. En la década de los años sesenta se pone de manifiesto un colonialismo artístico, inédito hasta entonces, y que guarda estrecha relación con el colonialismo económico más amplio. Nos agrade o no, las innovaciones se localizan en el mundo anglosajón, y especialmente en Estados Unidos, o en la próspera Alemania Occidental, clara sucursal artística de los intereses americanos. La relevancia innovativa viene condicionada y concedida por la influencia de la crítica, del potencial propagandístico y publicitario, etc. Esto explica la dependencia voluntaria o involuntaria de los demás países, que veremos reflejada en cada tendencia, y la dificultad de soslayar estas influencias.

Especificidad de sus lenguajes

Sin embargo, esta incidencia real de la obsolescencia planificada no debe generar en un *sociologismo vulgar* o en un *economismo*. La inserción en la *totalidad social concreta de estas tendencias no impide el análisis específico de sus lenguajes en el marco de su autonomía relativa*. El propio lenguaje estará marcado por estas múltiples mediaciones. Pero, en todo caso, en la consideración del arte como mercancía debe *acoplarse, pero no identificarse, la forma económica del arte y su contenido específico estético y social*. Esta no-identificación permite su estudio como *lenguaje y posibilita los análisis pertinentes*. Por consiguiente, es necesario tener en cuenta la función económica, el predominio *concreto histórico* de su determinación formal como mercancía y distinguirla de la naturaleza específica y del contenido social del signo artístico. De otro modo, caeríamos en un puro determinismo. Desde la propia descodificación del texto de cada obra sus partes integrantes están estructuradas de un modo polifuncional y se reciben poli-

valentemente o como polisema. Por este motivo, el significado no puede recibirse de una manera unívoca y determinista.

En consecuencia, para evitar malentendidos, distingo claramente que una cosa es la determinación de la innovación artística en su forma económica y otra distinta su especificidad lingüística y sus contenidos sociales. Esto no obsta para que veamos cómo en cada tendencia la primera faceta esteriliza con frecuencia los logros de la segunda o a veces la condiciona unilateralmente.

“Del arte objetual al arte conceptual”⁵ es una primera aproximación, una introducción al arte desde las fechas indicadas. Reduzco intencionadamente las referencias e información históricas y las cargas eruditas de los nombres con objeto de centrarme en las diversas poéticas.⁶ La bibliografía escogida atiende con preferencia a los aspectos históricos y remito en todo momento al conocimiento de los hechos concretos como premisa indispensable de mis afirmaciones.

Notas

1. Véase Galvano della Volpe. “Problemas de una estética científica”, en *Lo verosímil, lo filmico y otros ensayos*. Madrid: Ciencia Nueva, 1967, p. 45, 59.

2. Umberto Eco. *La definición del arte*. Barcelona: Martínez Roca, 1970, p. 255.

3. Véase Harold Rosenberg. *The Anxious Object*. Nueva York: Grove Press, 1961, p. 37.

4. Harold Rosenberg. “Defining Art”, en Gregory Battcock. *Minimal Art* Londres: Studio Vista, 1969, p. 299.

5. Estas reflexiones tienen su origen en el curso programado en la Sección de Arte (Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense) durante 1970-1971: *La última vanguardia 1960-1970: Historia y estética*. En aquella ocasión presté atención a la información visual e histórica sobre la interpretación teórica. Ahora me parece más oportuno alterar los términos, en atención a la escasez de esta clase de investigaciones.

6. Uno de los problemas graves del país es la inexistencia de obras con carácter informativo. Para paliar parcialmente esta laguna, hago breves y nunca completas referencias a las figuras más destacadas de cada tendencia, siendo muy consciente de que no están todos los que son.

análisis DE LA NOTICIA

Si los artistas lo consiguieran

Aspectos del asociacionismo en España

LO que los artistas plásticos propugnan parece, por el momento, inviable desde el punto de vista legal en España. Los artistas plásticos piden, nada más y nada menos, que crear una asociación para el desenvolvimiento de su profesión y la superación de las dificultades que ahora encuentran en su camino.

Hace unos años atrás, en el país, se empeñó en demostrar que existían cuantiosas asociaciones y que el asociacionismo no estaba precisamente por descubrir en España. Pero examinadas una a una estas asociaciones, todas tenían estos principios comunes:

O se crearon con fin crematístico, y entonces eran sociedades anónimas, limitadas, comanditarias...

O sus fines eran puramente deportivos, recreativos, pintorescos: amigos de la capa y el sombrero cordobés, la peña del torero, del equipo, los excursionistas de los jueves...

O eran asociaciones profesionales. Y entonces habían de pasar por la incardinación irremediable del sindicato correspondiente, y caso de que éste no existiera, se echaba en ese conglomerado variopinto que es el de Actividades Diversas.

Distinto

Los artistas plásticos han examinado el panorama y, a pesar de todo, pidieron hacer una asociación distinta para demostrar

su existencia como hombres en la sociedad, para hacer saber su mayoría de edad en el propio manejo de las cuestiones artísticas del país, para eliminar el indispensable burocratismo en el montaje y demostración del arte.

Y como primera respuesta obtuvieron una negativa gubernamental.

Ahora van a llegar hasta el Supremo. Uno no ha tenido más remedio que apoyarlos, aunque esos ánimos pretendan, a la vez, llevar el ascua a otra sardina. Quiero decir, para ver qué pasa, no sólo con los artistas plásticos, sino con todos aquellos que en este país pretenden asociar-

se clarificarse pronto), basados en una ley Sindical de 1940 que hoy —y lo han dicho los propios ministros— está prácticamente superada y esperando el carpetazo definitivo.

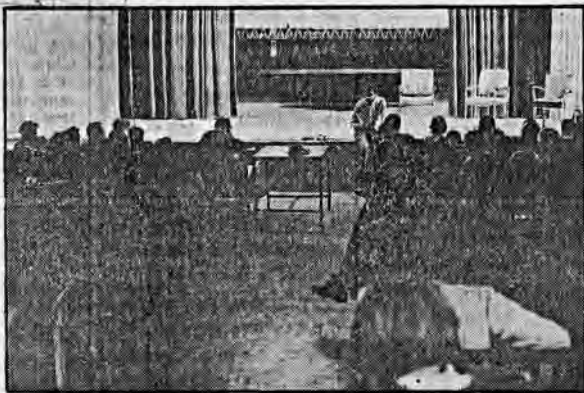
Un político de nuestros días —el procurador y sindicalista señor Lámple Operé— ha dicho en un periódico de provincias que prefiere no opinar sobre el asociacionismo porque supone la posibilidad de no concretar y equivocarse.

Y uno piensa si no ocurrirá eso mismo con otra serie de políticos directamente responsables e poner en pie de manera más ágil, más contemporánea, más viva, esta sociedad, sin los anacronismos típicos que forman aún la leyenda negra de los españoles.

Quizá sea preciso correr el riesgo de hacer algo, aunque nos equivoquemos. Porque lo contrario es cómodo e inoperante. Lo que de manera alguna parece lógico es sofocar los movimientos naturales de la sociedad, obligando a tomar unas vías tortuosas, caducas, que conducen a los pocos metros a una irremediable "estación termini".

La agilidad demostrada en España en los últimos diez años en los aspectos económicos y financieros no ha tenido una respuesta de igual signo en lo social y en lo político. Si los artistas consiguen algo es posible que hayan hecho cantar, aunque no precisamente en la madrugada, a otro gallo que esperamos que cante hace más de cuatro días.

JUAN RODRIGUEZ RUIZ



Primera reunión de artistas plásticos en la Escuela Superior de Bellas Artes. (Foto Cáliz.)

mental basada en un informe de Sindicatos, que, a su vez, recordaba nada menos que una ley Sindical de 1940. Los artistas, si quieren tratar sus problemas, tienen que ingresar en la Agrupación Sindical de Artistas (An-siba).

se fuera de las normas funcionales de la legalidad vigente. Porque nadie puede negar que, a estas alturas, resulta pintoresco no dar cauce a una asociación (que para nada pretende hacer gestiones políticas, que en eso el río revuelto parece que podrá

LA GALERIA REDOR PRETENDE

- * Iniciar una labor esencialmente cultural. Sus características ^{no} son las tradicionales de una Galería de Arte.
- * Incorporar el HECHO ARTISTICO a sectores hasta ahora marginados del mismo.
- * Demostrar la importancia del trabajo colectivo.
- * La integración formal de distintos métodos de comunicación visual, incluso los / considerados como NO-ARTISTICOS.
- * Dar cabida dentro de sus posibilidades a aquellas formas experimentales serias que tienen difícil aceptación en otros centros por su no comerciabilidad y que sin embargo, pueden aportar innovaciones formales y conceptuales en el campo del arte.
- * Hacer énfasis en el planteamiento critico de las distintas tendencias artísticas que hoy se manifiestan.
- * Estar al margen de la MODA en el arte, así como de su mitificación.
- * REDOR no cuenta con subvenciones ó capital propio. Aspira a no condicionar su postura por la venta del producto artístico, sin embargo, en los proyectos donde / existan obras susceptibles de ser compradas, éstas estarán a la venta.
- * Fundamentalmente REDOR trata de financiar sus proyectos por medio de SUS — CRIPCIONES anuales de obra gráfica y múltiples no gráficos a bajo precio y en condiciones óptimas de calidad. También con la aportación económica desinteresada / de COLABORADORES de la Galería.
- * No pretende ser un centro de la vanguardia artística en su sentido más tradicional.
- * No pretende el aislamiento del HECHO ARTISTICO de la mayoría y sí la creación de un lenguaje y de formas de expresión y comunicación más democráticas.
- * Aspira a la proliferación de centros similares y al debate y la discusión de todos los temas concernientes al arte y a la cultura en general.

La organización de la cultura es tal que todo pensamiento para ser expresado tiene que serlo a través de una forma codificada, es decir a través de un sistema de signos.

Estos signos pueden ser: $\left\{ \begin{array}{l} \text{matemáticos} \\ \text{verbales} \\ \text{gráficos} \end{array} \right.$

Comprender la expresión gráfica es el resultado de «leer la imagen».

Leer la imagen sería aprender a descifrarla y para ello es imprescindible partir del principio de que cualquier gramática visual debe servir para:

- a) reconocer en la imagen configuraciones significantes específicamente icónicas.
- b) reconocer como tales, el mayor número posible de símbolos culturales codificados en ella.

Puesto que leer la imagen exige un cierto adiestramiento, he querido partir de un nivel de lectura elemental. El planteamiento de trabajo es:

- Seleccionar una imagen
- Extender su tratamiento en todas las direcciones posibles
- Diseñar su visualización

El elemento central es una fotografía aparecida en los periódicos, una fotografía característicamente «ambiental», en el sentido de que su lectura cree en el lector un mecanismo que sustituye al texto, que lo identifique con el suceso como enunciado y deja de este modo de cumplir su función, ser un «modo de adiestrar la percepción». Es esta una tendencia característica de la sociedad urbana, tendencia que hay que combatir.

Si el arte quiere evitar el rechazo de la sociedad en la que se produce, si el creador quiere seguir estando vivo, no tiene otra alternativa que llamar a las cosas por su nombre. Aprender a ver lo que es visible, y sobre todo, a no ver lo que es invisible.

El artista en nuestra sociedad tiende a asumir posiciones de puro nihilismo según las cuales cualquier actitud radical no sirve de nada ya que todo acaba siendo integrado en el mercado, estetizado como mercancía para el consumo cultural y como tal despolitizado. Frente a una actitud así debe ofrecerse la propuesta del artista operante, que intenta la alianza, aparentemente sin futuro, de la visión política justa y una verdadera calidad artística. Creo que sigue estando en pie el imperativo clásico de no capitular ante la estetización del trabajo artístico. Por otro lado una actitud autocrítica debe eliminar falsas esperanzas. Es evidente que la creación de un arte de características democráticas, tanto en la creación como en la recepción de la obra, no modificará una sociedad basada en la división de clases cultas e incultas.

No veo otra alternativa que la de mantener los ojos abiertos, no olvidar que el hombre continúa estando alejado de su destino creador, que la reconciliación de los artistas aislados con las masas todavía no se ha realizado y que una obra de arte que produzca la ilusión de que el hombre es libre es una obra de arte que será una mentira.

ALBERTO CORAZON

galería redor
villalar 7
tfn. 2756776
madrid



PROYECTO		LUGAR
LEER LA IMAGEN		GALERIA REDOR
AUTOR		VILLALAR, 7 - MADRID
ALBERTO CORAZON		TIEMPO
		22 oct. • 13 nov.

Un recorrido cotidiano parece algo natural que es frecuente.

Hay recorridos que empiezan — por ejemplo — en Vallecas a las 6:30 de la mañana y terminan por ejemplo en Vallecas a las 9:30 de la noche — 15 horas de 24 que se compone un día — un taller, una fábrica, un tajo en la construcción, la calle, el metro, el autobús, así hasta el sábado, un paréntesis el domingo, para volver a comenzar el lunes. A veces ese recorrido sordo, monótono sin cambios, se ve turbado por algo, que sin saberlo le ha ido marcando el paso — un acontecimiento; ALGO PASA. Para cada pregunta hay un tumulto de respuestas, una sola será la verdad y va unida a la propia esencia, a la razón y a la necesidad de ese recorrido.

En este reducido espacio yo propongo un recorrido que es un ACONTECIMIENTO COTIDIANO.

Se utilizan varias técnicas, que en su conjunto se deberían aproximar a lo que yo considero el espectáculo total. Aunque, aún está lejos ese tipo de espectáculo, la utilización de todos los recursos plásticos, para ponerlos a cumplir una función, que hasta ahora sólo se cumple en compartimentos estancos y sin posibilidad alguna de una real comunicación con la inmensa mayoría.

El lugar no debería ser el local de una "Galería de Arte", sino el amplio espacio, abierto, accesible, público, de las plazas, los solares, los parques, las calles..., todos los lugares que en general nunca podrían ser utilizados para la divulgación de una cultura de clase.

TINO CALABUIG

galería redor
villalar 7
tfnº. 2756776
madrid



UN RECORRIDO COTIDIANO

RETABLOS - PROYECCIONES - BANDA SONORA - ITINERARIO

TINO CALABUIG * DEL 26 NOV. - 24 DIC. 1971

LA CRISIS ARTISTICA NO ES MAS GRAVE NI COMPLICADA QUE LA CRISIS QUE ATRAVIESA EL PROCESO DEL CONOCIMIENTO EN GENERAL.

SI LA IMPOSIBILIDAD DE CREAR UN LENGUAJE CAPAZ DE ANULAR EL DIVORCIO EXISTENTE ENTRE LOS FACTORES OBJETIVO Y SUBJETIVO, PRESENTES EN TODO PROCESO COGNOSCITIVO, ES UN HECHO, ESTAMOS CONDENADOS A SUPRIR LAS CONSECUENCIAS DE UN ARTE CARENTE DE SENTIDO POR UN LADO Y DE UNA CIENCIA APLICADA A LA COLOCACION DE BANDERAS EN LA LUNA POR OTRO. DESVINCLADAS AMBAS ACTIVIDADES DE TODO LO QUE TIENE POR OBJETIVO EL CONOCER LA MEDIDA DE NUESTRAS DIMENSIONES Y LAS RELACIONES DE ESTAS CON NUESTRO CONTEXTO, TANTO SOCIAL COMO FISICO, EN SUS MAS PROFUNDAS MANIFESTACIONES.

EL AVANCE DENTRO DEL PROCESO DEL CONOCIMIENTO ESTA EN PROPORCION DIRECTA CON LA CAPACIDAD DE SINTESIS, RELACION Y GENERALIZACION DE TODOS LOS FACTORES QUE COMPONEN NUESTRA PROPIA NATURALEZA Y LA DEL UNIVERSO FISICO QUE NOS RODEA.

EL ARTE ES UNA PIEZA MAS EN MOVIMIENTO DENTRO DEL PROCESO COGNOSCITIVO. LA VALIDEZ DE SUS RESULTADOS DEBE PUES, SER JUZGADA EN FUNCION DE DICHAS PREMISAS.

LA INVESTIGACION EN CUALQUIER TERRENO NO ES UN LUJO O UNA PIRUETA DEL INTELLECTO. ES UN ELEMENTO DETERMINANTE A NIVEL DE SUPERVIVENCIA Y EL UNICO CAPAZ DE DAR UNA RESPUESTA, TACTICAMENTE ORIENTADA, A LAS PRETENSIONES INMOBILISTAS DE LA REACCION.

EL ARTE COMO MEDIO DE CONOCIMIENTO POCO O NADA TIENE QUE VER CON EL ARTE COMO ARTE*

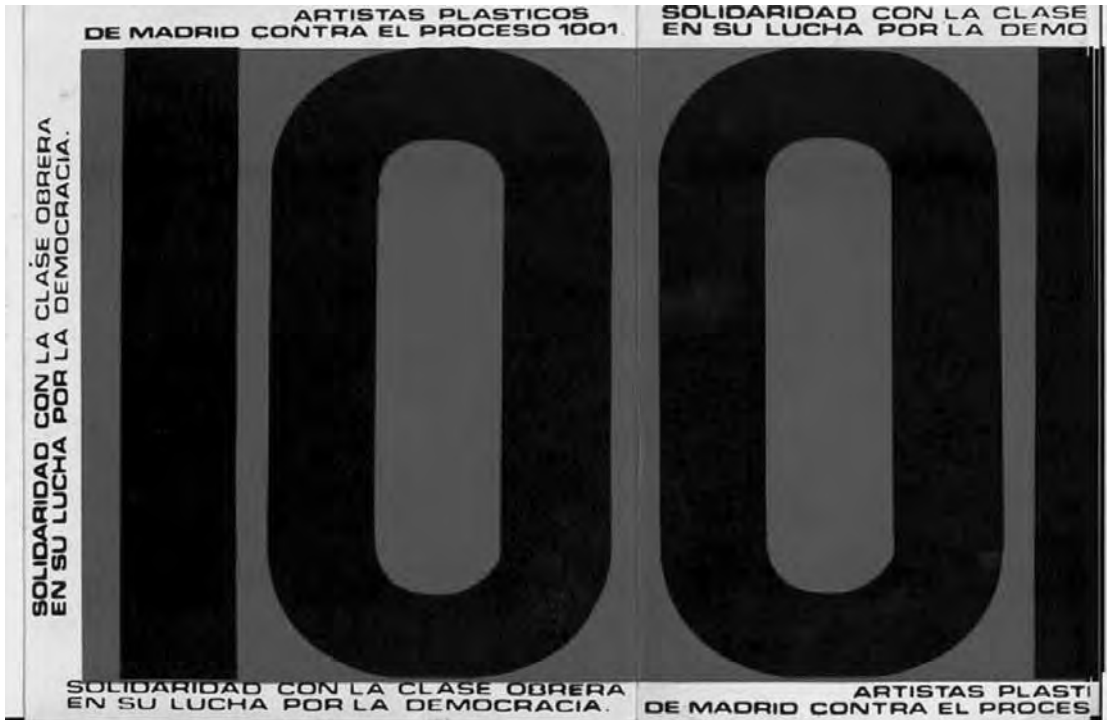
F. TORRES Chicago 1973

*Milagro cultural por la Gracia del Espiritu Santo

GALERIA REDOR villalar 7







162

AÑOS DE CARCEL PARA LA CLASE OBRERA

PETICION FISCAL EN EL PROCESO 1001



Ante semejante atropello a los más elementales derechos humanos, un numeroso grupo de pintores de Madrid, reunidos en asamblea han decidido unánimemente proclamar a la opinión pública:

1º. Que se sienten identificados con la clase obrera en su lucha reivindicativa y por el restablecimiento de las libertades democráticas.

2º. Que son conscientes de que el proletariado es la clase social que puede ejercer un peso decisivo en dicha lucha

3º. Que en virtud de esto el régimen de carga los más duros golpes represivos contra la clase trabajadora a fin de aterrorizarla.

Por todo ello consideramos inexcusable lanzar un llamamiento a todos los sectores que en la sociedad española aspiran al restablecimiento de las libertades democráticas para que se expresen y actúen, a fin de impedir al régimen asertar tal golpe de represión contra 10 de los más destacados dirigentes de la clase obrera.

ARTISTAS CONTRA EL 1001.



Nos ponemos en contacto contigo para pedirte

1.- que selecciones uno(s) proyectos o reelaboraciones concretas con propuestas alrededor de lo que se está denominando

- arte conceptual
- arte ideas
- arte actitud

2.- que encuentres la forma de representar tu proyecto(s) en la hoja de redacción que te adjuntamos

3.- el procedimiento de reproducción será el de copias helio-gráficas (de planos). Este sistema reproduce fotográficamente todo trazo que se realice en la hoja. Puedes escribir a mano o a máquina, dibujar y pegar fotografías (pero no en papel sino en película). Si tienes alguna duda puedes llamarnos o escribirnos, o prestatar en alguna oficina que te caiga a mano en la que hagan trabajos de reproducción de planos de arquitectura.

4.- estamos reuniendo material para la edición de un DOCUMENTO n.º 1.

Esta hoja doblada por la mitad será tu encarte en este primer DOCUMENTO (puede ir compaginada como una hoja completa o como dos carillas)

5.- la reproducción es monocolor pero puedes elegir entre

- azul
- rojo
- verde
- negro

6.- este es un intento de dar a conocer el trabajo que estamos haciendo en estos momentos. Pensamos iniciar una serie de DOCUMENTOS con este fin, de carácter absolutamente abierto. En este sentido es importante que nos proporciones el nombre y dirección de todo el que conozcas que trabaje en esta dirección. En un plazo breve montaremos una reunión (en cuanto estén las pruebas de estos envíos)

Es absolutamente imprescindible que tu trabajo lo envíes lo antes posible. Quisiéramos que todo tuviese un carácter absolutamente inmediato.

antonio muntadas
alberto corazón

ALBERTO CORAZÓN/EDITOR

PLAZA MAYOR, 30

MADRID-12

Feb. 72

TEL. 2656341

PROYECTO DOCUMENTOS	
CLASE Plaza Mayor, análisis de un espacio	
FECHA 23 abril 74	AUTOR Juan Manuel Bonet Alberto Corazón Miguel Gómez Simón Marchan Esther Torrego

Instituto Alemán
Madrid

El trabajo que presentamos como equipo, dentro de este ciclo del Instituto Alemán (Nuevos comportamientos artísticos), tiene algunas características de tipo "metodológico" que me parece interesante señalar.

En la primavera del 70 se produjeron una serie de situaciones de gran tensión en la Plaza Mayor que registré fotográficamente. El hecho de vivir en ella me colocaba en una situación de observación particularmente productiva y durante algún tiempo me dediqué a recoger información gráfica sin otro propósito que el "ver que salía". En aquellos momentos estaba intentando desvincular la práctica artística de los procedimientos de observación y registro tradicionales, así como en transformar la percepción estética en una forma de conocimiento operativo (texto: Por un arte perfectamente útil).

A partir de entonces el trabajo sobre la plaza se transformó en una especie de discurso electoral; -me era imposible cumplir lo que prometía

-pero tenía una gran utilidad como perspectiva acerca de cual podría ser un determinado desarrollo de producción artística.

(Un viejo tema; que el arte explicara la vida)

Un trabajo como este es, por definición, inagotable.

La organización de este ciclo en el Instituto Alemán ofrecía iniciar una segunda etapa que razones de tipo económico habían impedido: la necesidad de organizar un equipo de trabajo integrado por "especialistas" en sectores particulares, que básicamente serían

- urbanismo -carácter histórico
- uso del espacio
- semiótica -sistemas de comunicación
- organizaciones espaciales
- arte -percepción estética

De la primera se ha encargado Simón Marchan, de la segunda Esther Torregro y de la tercera Juan Manuel Bonet (de la recogida y tratamiento del material gráfico se ha ocupado Miguel Gomez).

Con esta segunda etapa cubrimos tres niveles

- recopilación final de materiales
- su distribución perceptiva
- fijación de los enfoques de análisis y de las posibilidades de trans-

formación.

Esto es todo, en espera de una tercera etapa que concrete y construya esas posibilidades.

Esto que ofrecemos es, evidentemente, un "trabajo en marcha".

alberto corazón

615

Esta propuesta de lectura es un intento de aproximación a la Plaza Mayor como hecho urbano y social. Para ello se han tenido en cuenta los siguientes aspectos: urbanístico, semiótico y de comunicación no-verbal.

La Plaza Mayor es un punto fijo excecional de la dinámica urbana. Ante todo, es un elemento primario, es decir, de naturaleza permanente, que participa de la evolución histórica de la ciudad. En segundo lugar, la imagen social de la Plaza Mayor le confiere un carácter de monumento, a saber, de elemento primario singular.

Como monumento es preciso tener en cuenta tres aspectos principales: urbanístico, arquitectónico y funcional.

1) Aspecto urbanístico. La Plaza Mayor es una forma destacada (emergente) de volumen especial en el marco del espacio urbano circundante. Desde esta perspectiva se configura como espacio cerrado a partir de los siguientes rasgos:

- relevancia del muro como discontinuidad: recinto aparte y reservado.
- posición interior-exterior.
- ausencia de perspectivas urbanas.
- espacio aislado y consistente, que afecta a la percepción:
 - visual (de conjunto)
 - cinética y tonológica (dificultades de orientación, movimiento, salida, etc.)
 - táctil y térmica (calidad de materiales y condiciones climatológicas).

2) La Plaza Mayor como forma. Desde el punto de vista arquitectónico este espacio presenta caracteres estilísticos, perceptivos y significativos:

- estilísticos
 - espacio rectangular de proporción armónica
 - regularidad y unidad
 - simetría (con escasas variantes)
 - "funcionalista" y "racionalista"

-perceptivos y significativos:

Un rasgo común a todo este espacio es su composición repetitiva y, en consecuencia, la información redundante y monótona.

variantes:

- estatua
- bancos
- farolas
- relojes
- diferencia entre soporte inferior y los balcones superiores
- escisión en dos espacios: soportales y resto de la plaza
- torres
- escudos
- leyendas

-función simbólica. La connotación global que se desprende del espacio de la plaza es la de un conjunto arquitectónico dominante, relacionado íntimamente con la jerarquización social y la arquitectura como dominio.

- 3) El espacio como acontecimiento. Desde este ángulo se observa una pluralidad de funciones en cuanto a la apropiación del espacio protagonizada, generalmente, por la clase dominante. Entre estas funciones hay que destacar las históricas y las actuales:

a) históricas:-escenario de ceremonias y festejos reales:

- proclamación y coronaciones
- recepciones en fechas políticas destacadas
- festejos programados (toros y fiesta de cañas)
- festividades religiosas: canonizaciones
- procesiones, etc.

-espacio represivo:

- ejecuciones capitales: garrote vil
- horca
- degüellos

autos de fe

-teatro de luchas ciudadanas-apropiaciones populares:

- actividades comerciales
- lugar de paseo
- lugar de tránsito
- fiestas en fechas señaladas.

b) Transformaciones motivadas por accidentes: fuegos y consiguientes transformaciones arquitectónicas.

c) funciones actuales:

- escenario de ceremonias oficiales:
 - procesiones
 - representaciones teatrales
 - conciertos y concursos regionales, etc.
- actividades comerciales:
 - fijas
 - temporales (Navidad, etc.)
- apropiaciones populares:
 - lugar de recreo (paseo y alterne)
 - lugar de tránsito: visitas trayectos

Microacontecimientos en el espacio:

- 1) Pautas de comportamiento explotadamente prohibidas: pueden imaginarse las habituales del contexto social.
 - 2) Pautas de comportamiento implóitamente prohibidas:
 - las emanadas de la configuración arquitectónico-urbanística y perceptiva:
 - creación de un ambiente inhóspito y hostil.
 - ausencia generalizada de posibilidades de manipulación y de los usos de los objetos.
 - la utilización de la comunicación no-verbal en la interacción social, manifestada por dos núcleos fundamentales: ocupación topológica del espacio y restitución. Ambos están estrechamente relacionados, en especial
- a) proximidad espacial. Sirve como factor informativo de la relación mantenida entre los individuos y los estímulos ofrecidos por el medio. Según la disciplina proxémica en el análisis de la dimensión espacial hay que tener en cuenta:
- el espacio de características fijas, la misma plaza.
 - el espacio de características semi-fijas, en este caso sólo los bancos.
 - el espacio dinámico, manipulable por el sujeto; inexistente en la Plaza.

A

-distancias mantenidas por los usuarios. Es frecuente la distancia personal entre los transeúntes y muy escasa en los individuos que están sentados; en cambio, abunda la distancia pública. Esta marca las fronteras espaciales de cada individuo apropiándose así de una parte del espacio público que ocupa.

-orientación del individuo frente a los demás. En los escasos casos de interacción comunicativa la más usual es la de "cara a cara".

La orientación más frecuente busca tener el espacio perceptivo "despejado". Depende también de factores climáticos, perceptivos y significativos.

-contactos corporales. En la Plaza los más frecuentes son los ritualizados (saludos y despedidas).

b) gesticulación manifestada por

- postura corporal
- expresión facial
- gestos
- miradas

Excepto los gestos, apenas detectados, los demás son aspectos a considerar en el comportamiento corporal.

-postura corporal o posición global de los miembros del cuerpo; limitadas por factores anatómicos y fisiológicos. Son universales: el mantenerse erecto con los brazos pegados al cuerpo, y con los brazos sobre el abdomen inferior. El estar en cuclillas, en principio común a toda la humanidad, hoy está censurada en un sesenta por ciento de la misma.

La adopción de unas u otras está condicionada por los factores de:

- clima
- ausencia de vegetación
- calidad de los materiales
- vestido y calzado
- apoyos
- objetos que se transportan
- reglas sociales vigentes
- edad y sexo
- condicionamiento del entorno más inmediato.

La postura es un factor informativo decisivo para detectar los comportamientos de la interacción, procedencia del individuo, acontecimientos que tienen lugar y sitio donde ocurren.

La interrelación de todos estos factores refuerza el mantenimiento de las conductas represivas.

3) configuraciones espaciales:

- derivadas de la proximidad espacial y de la orientación.
- derivadas de la ocupación jerárquica de la plaza en acontecimientos señalados: ceremonias, festejos oficiales, etc.
- agrupaciones ante acontecimientos imprevistos e inusitados.

Todas estas pautas de conducta remiten a un público de edades extremas (muy joven o muy viejo) que busca en este espacio un recurso a su marginación urbanística y social. En este sentido, la Plaza Mayor es un caso típico de planificación urbana de Madrid.

Aproximación creativa

El análisis del espacio urbano, en sus vertientes semiológicas, próximas, funcionales, etc., se completa gracias a una aproximación creativa; su especificidad reside en el uso que se hace de recursos tales como la metáfora, la analogía o la comparación. Al conocimiento que nos ha proporcionado el análisis de la Plaza, es decir, el conocimiento de procesos reales, se añade ahora la posibilidad de una incorporación de lo subjetivo, la fantasía. Todo ello conectado con la posibilidad, la necesidad, de transformar el espacio urbano así como las relaciones sociales que éste refleja y a la vez condiciona.

1) SUSTITUCIONES

La estatua ecuestre, típicamente, debiera ir asociada a significados históricos concretos. Sin embargo, el transeunte apenas la refiere a dichos significados; se ha producido una erosión que borra casi todas las referencias (salvo las topológicas o las muy generales). A partir de este hecho se origina nuestro proyecto: resemantización del elemento central de la Plaza. Por una parte, puede hacerse más evidente la referencia

histórica existente (explicación del personaje representado, Felipe III); por otra, puede hacerse uso de elementos imaginativos que contrasten con el proyecto inicial. Por ejemplo, sustitución de la estatua por algún monumento muy conocido de otra ciudad (cualquiera de las maravillas del mundo, cualquier símbolo de cualquier país); o empleo de una temática significativa y contrastante como sería la de situaciones históricas apenas conocidas en nuestro país (la revolución francesa de 1789 y el símbolo más claro de su ruptura con el antiguo régimen: la guillotina); o introducción de elementos arbitrarios que transformen nuestra percepción de la Plaza: un chorro de fuego como los que pueden verse en las refinerías, una fuente, una piscina, etc.

2) ALTERACIONES DEL RECINTO

Los cuatro lados de la Plaza dan lugar a un recinto que, incluso si posee una vida propia y funcional, se vería transformado en caso de cambiar los edificios. Varios ejemplos respecto a ésto: sustitución de los edificios existentes por una hilera de grandes árboles, por una muralla, por una gigantesca bandera.

3) ALTERACIONES FUNCIONALES DE LA PLAZA

Se trata de darle una nueva función a la Plaza (o mejor dicho, de imaginarla). Lo cual puede plantearse o bien a través de la recuperación de sus antiguas funciones perdidas (suntuarias, festivas o sociales: fiestas reales, corridas, autos de fe) o bien mediante el descubrimiento de otras funciones nuevas, vinculadas a nuestra época: recreativas (estanque, lava), políticas (conmemoraciones y mítines), etc. Lo que está claro es que la actual falta de funciones de la Plaza (convertida en simple lugar de tránsito u ocio) es ilógica si la comparamos con otros ejemplos en ciudades europeas o incluso en el mismo Madrid.

4) TRABAJOS EN LA PLAZA

En tanto que espacio público desprovisto hoy en día de funciones concretas, la Plaza Mayor puede dar pie al desarrollo de trabajos artísticos que tomaran por objeto algunos de sus elementos desvinculados de su función concreta. La cuadrícula da lugar a posibles delimitaciones, medidas, etc. Vostell proponía que se evidenciara las cruces que forma dicha cuadrícula y se le diera a la Plaza un aspecto de gran cimiterio; también puede realizarse una rayuela gigante. Otro elemento de grandes posibilidades (y que de hecho se utiliza algunas veces) son las banderas. Por último, podría pensarse en la realización de simulacros a partir del material histórico que se recoge en otro apartado.

propuesta metodológica.

con esta propuesta no pretendemos ofrecer un texto teórico y menos aún una proclama con visos de manifiesto. estamos interesados únicamente en espiar algunas acotaciones, sin ambiciones desmesuradas. podríamos sentirse traicionadas por la realización concreta, el exceso y la inflación teórica pueden desembocar, en ocasiones como ésta, en peligrosas disociaciones. así pues, nos limitamos a mostrar el recorrido seguido en la elaboración de este documento, no creemos que sea oportuno, ni posible, dilucidar y mucho menos definir apresuradamente las metas de la práctica artística. por esto, cursamos una invitación, convocamos a una discusión de la ~~metodología del~~ metodología del trabajo empleada. tampoco nos forjamos la ilusión-vana torpeza- de presentar un trabajo acabado, menos aún modélico. adelantamos, por otra parte, que nos oponemos a una interpretación de este tipo. somos plenamente conscientes de que se trata de una primeriza aproximación y abordaje interdisciplinario, que deberá continuar en propuestas más ambiciosas y referidas a cualquier realidad actual y apremiante. tomando como punto de partida estas premisas, aceptuamos la importancia de las ~~metodologías~~ metodologías ^{de trabajo} como instrumentos que posibilitan las diversas lecturas de la plaza. ante el desarrollo de los acontecimientos y de estas experiencias nos ha parecido decisivo subrayar y mostrar la metodología seguida, ya que el carácter autoreflexivo de estas prácticas impone asumir en todas sus consecuencias las metodologías analíticas. para nosotros éstas nunca constituyen fines en sí mismos, como viene ocurriendo en ciertas tautologías visuales, sino instrumentos de los que nos servimos para el análisis de la plaza como hecho urbano y social. frente al interés por la ocultación de la ideología burguesa dominante propugnamos el desvelamiento.

asimismo, destacamos la instrumentalidad de la propia obra como objeto. ante todo, la obra posee un valor de medio. aceptamos la tradición reciente que desplaza el énfasis tradicional sobre el objeto a favor de la concepción y los proyectos. nos interesa mucho más el proceso instaurado a partir de los datos presentados que la obra como entidad en sí misma. para ello hemos acudido a varios medios. podrían haber sido otros. pero hemos ~~xxx~~ preferido la fotografía, las diapositivas, la reproducción heliográfica, el "video". estos medios son los más aptos para facilitar tanto la instrumentalización, el valor de medio de la ~~obra-objeto~~ obra-objeto como el desarrollo del proceso. la utilización del lenguaje escrito renuncia a la tautología militante del conceptualismo lingüístico y se centra en la información descriptiva y evocativa. todo sirve para poner de manifiesto las premisas en que se apoya la visualización.

tras exponer a grandes rasgos nuestra propuesta metodológica, apuntamos algunas de las intenciones del análisis. aceptamos tácticamente que éste se mueva en el ámbito del que se viene denominando arte "conceptual" en un sentido amplio, pero rechazamos toda obsesión, toda manía vanguardista, por tanto, no nos vamos a ocupar tanto de las etiquetas, ni nos preocupa lo que las grandes figuras de la tendencia hayan realizado como las alternativas a lo que consideramos sus limitaciones y contradicciones evidentes. en este sentido asumimos la línea bastante generalizada que ~~se~~ se está imprimiendo a estas experiencias en España, puesta de manifiesto en las participaciones anteriores, si coincidimos en el ya clásico carácter de autoreflexión, renunciamos a sus diversas prácticas tautológicas. entre los aspectos que ofrecemos al público como propuesta de discusión destacan los siguientes:

el análisis de la plaza mayor se propone como un claro ejemplo de visualización de las diversas experiencias perceptivas, urbanístico-arquitectónicas, proxémicas y "creativas" de este espacio. el máximo despliegue de estas experiencias, ~~si~~ aparentemente dispersas, no sólo no entorpece o empobrece el proceso, sino que le confiere un dinamismo y riqueza, que no podría alcanzar de otra manera. de este modo se trata de explicitar lo implícito, lo a primera vista oculto, pero operante y condicionante.

frente a las propuestas oscurentistas recientes, que han tratado de o han desplazado el papel de la percepción, estamos interesados en profundizar en la percepción entendida en su naturaleza activa y creadora, como fundamento y algo vinculado al conocimiento. Mejor dicho, la percepción es presentada ya como conocimiento práctico y teórico en una visión de los sentidos como teorizadores. en oposición al conceptualismo lingüístico, que provoca una radical escisión entre la percepción y el conocimiento, negando toda referencialidad al mundo, reafirmamos lo contrario. la visualización es, en primer lugar, una selección de fragmentos de la realidad (encontrada) para su posterior combinación. la visualización se mueve en la problemática epistemológica de la apropiación de la realidad. en segundo lugar, la visualización tiene como fin anular las distancias entre las experiencias vagas, difusas, confusas (que posee el espectador al transitar, pasear por la plaza mayor) y progresar hacia un orden, ~~hacia~~ una autoreflexión sobre los propios datos ofrecidos por la percepción y hacia las operaciones intencionales, que van desvelando los diferentes niveles de lectura apuntados. sin caer en contenidismos baratos, se constata que la percepción y la intencionalidad, como operaciones activas en la experiencia de la plaza, están condicionadas socialmente, son hechos sociales. el espectador puede activar la percepción a través de la pluralidad manifiesta de

sentidos asociativos y evocativos que se desprenden de las propuestas visuales o escritas, la actividad formativa tiene como punto de apoyo y de partida las actividades perceptivas, el proceso artístico instaurado posee, pues, un valor polifuncional, que estimula las operaciones activas, exploratorias del espectador-lector, una propuesta a discutir -que parece desprenderse de todo el proceso- es: ~~perce~~ no existe una diferencia fundamental entre la llamada actividad artística particular y la formativa humana general y que, por consiguiente, la primera obedece a condicionamientos histórico-sociales.

este análisis de la plaza mayor debe ser entendido como un punto de partida, pero ya es posible detectar en el mismo las implicaciones en las dimensiones perceptivas y semióticas más diversas, convirtiéndose así en un órgano para la comprensión y apropiación transformadora de lo real, el desbordamiento de toda posible tautología repercute en una inserción más decidida de estas prácticas en el sistema social más amplio, las cuestiones, que más nos preocupan y ~~deshna-~~ dan la presente propuesta metodológica, apuntan, en primer lugar, en este sentido: la superación de las tautologías no es nada forzado, sino que es una consecuencia implícita en las virtualidades del arte como autoreflexión, los límites impuestos hasta el presente contradicen la propia dinámica analítica y pueden interpretarse como frutos residuales de las ideologías dominantes sobre la práctica artística, así pues, nuestra propuesta tiene como premisa y objetivo la denuncia y superación de la concepción clasista dominante de la práctica artística en sus diferentes niveles, en este sentido, intentamos conscientemente sintonizar con las transformaciones que, a pesar de las contradicciones y tropiezos, están experimentando en su conjunto la noción, la extensión, la función del arte y del artista, en un claro enfrentamiento a las prácticas, a la instrumentalización burguesa y capitalista del arte (tan descarada recientemente en nuestro propio país), resumiendo, nuestra reflexión sobre los mecanismos del arte y del significado supera las tautologías y no se estanca en las metodologías.

la propuesta última ~~se~~ se orienta a analizar las virtualidades de los niveles específicos -nunca a la reducción tan en moda-, a examinar las condiciones históricas de esta práctica en su sentido específico y general, en la contradicción específica y principal, pero entendemos que las alternativas no se resuelven exclusivamente en el marco de la actividad específica -como parecen hacernos creer las tautologías o los nuevos reduccionismos de toda índole--, sino en la dialéctica histórica más amplia.

“Diseño y crimen” en Cataluña (1971-1975)

43

Jordi Mañà, **“Pedagogía del diseño industrial en España”**, en *Hogares modernos*, n.º 104, 1975, pp. 53-55.

44

Manuel Vázquez Montalbán, **“Las andanzas de Jack el Decorador. El asesinato de Verónica Marple. El caso del decorador ambiguo”**, en *Hogares modernos*, n.º 55, 1971, pp. 18-19.

45

Tint-2, **“Grupo Tint-2: una iniciativa de acción cultural” y “La dulce imagen del culto doméstico”** (selección), en *Hogares modernos*, n.º 102, 1975, pp. 58-67.

46

Tint-2, **“La manipulación del arte popular. De cómo la cultura burguesa ha convertido la terrissa negra en ‘cerámica popular’”** (selección), en *Hogares modernos*, n.º 107, 1975, pp. 81-96.

47

Joan Barril i Cuixart, **“Las vanguardias artísticas y el compromiso político”**, en *Hogares modernos*, n.º 104, 1975, pp. 55.

48

Pere Noguera, ***La fotocòpia com a obra-document***. Barcelona: Sala Vinçon, 1975.

Hogares modernos supuso desde sus inicios, a finales de los años sesenta, algo más que una revista de “decoración, el mueble y la arquitectura”, como indicaba el enunciado de su página frontal. Al mismo tiempo que se ocupaba de exponer los entresijos de la nueva arquitectura –dedicando artículos a la maestría arquitectónica de edificios como Torres Blancas–, esta revista descubría las posibilidades del interiorismo en las viviendas o daba cabida a las más variopintas experiencias artísticas. En sus artículos, algunos de los cuales son sorprendentemente reflexivos para tratarse de una revista de decoración, queda palpable el interés por difundir la necesidad de especialización profesional que requería una sociedad de consumo con creciente capacidad adquisitiva. De ahí este artículo sobre los sistemas de enseñanza de una nueva profesión, la del diseño industrial, que a mediados de los setenta comenzó a cobrar protagonismo. El artículo, además de ser una guía sobre las escuelas que impartían estos cursos (Eina, Elisava, Massana), subraya el valor social de una adecuada capacitación laboral en la sociedad contemporánea.

Sin embargo la labor de *Hogares modernos* no se reducía a ensalzar la innovación en el campo de la arquitectura, el diseño o las demás artes, sino que también censuraba las actuaciones más desfavorables perpetradas durante la etapa del desarrollismo. Así, en sus páginas son numerosos los ataques a la especulación urbana, la degradación causada por el turismo de masas y la destrucción de los espacios verdes, lo que manifiesta la inquietud –anómala en una revista de estas características– de cumplir con el desempeño de una función social. Muestra de la apertura de miras de esta publicación es la nota sobre un encuentro al que asistieron políticos de la talla de Jordi Solé Tura, Narcís Serra y Miquel Roca i Junyent con la excusa de discutir sobre el diseño. Avispadamente, el artículo destaca la anomalía de este tipo de convocatorias que, a su juicio, pertenecen a un fenómeno habitual en la época que califica de “hiperpolitización de la cultura” y que se produce por ausencia de un espacio político normalizado.

A menudo, la ironía era el medio más eficaz para poner en evidencia el tinte crítico de la política editorial de esta revista. Tras el seudónimo de “Jack el Decorador” Manuel Vázquez Montalbán, redactor jefe de *Hogares modernos*, ridiculizaba ciertas prácticas y rituales en torno al diseño, el urbanismo y la decoración de interiores que empezaron a aflorar en un país en el que el consumo comenzaba a permitir ciertos lujos. El exquisito Jack, que apareció por primera vez en el número 34 de la revista (1969), era un británico criado en la campiña de Sussex que, tras redecorar su mansión neogótica con la ayuda de Le Corbusier, viaja a España dispuesto a emprender su cruzada particular como decorador-detective. Entusiasmado con su misión modernizadora (“Un sillón de Eames compensa el 70 % de las frustraciones eróticas y profesionales de un 85 % de los tecnócratas”, sentenciaría en su primera aventura), Jack pontificaba sobre artistas, decoradores de moda o ferias de diseño, lo que le llevaba incluso a burlarse de la cursilería de sus potenciales lectores: “Si usted es un albañil, compre estos cacharros y que le vaya bien. Si es usted una señora encopetada coloque un cacharro de esos encima del piano y diga a las amistades que le chifla toda la cultura popular” (*Hogares modernos*, n.º 37, junio de 1969). Jack el Decorador tuvo muchos admiradores; de hecho, una proporción bastante elevada de las cartas al director iba dirigida a apoyar o, en algunos casos, rechazar los dictámenes del excéntrico inglés. Y es que, por lo general, los lectores disfrutaban con las ácidas críticas al esnobismo imperante, siempre y cuando no se reconocieran en ellas.

Tras su fachada comercial, *Hogares modernos* iba a convertirse durante la primera mitad de la década de los setenta en un vehículo fundamental para el debate crítico sobre la cultura contemporánea en Cataluña; en ese sentido debe entenderse la inclusión en la revista de dos amplias secciones dedicadas a exponer el trabajo de investigación de Tint-2. Tint-2 era la denominación de un grupo activo entre 1974 y 1976, constituido en su mayoría por miembros que procedían del extinto Tint-1, una agrupación de artistas, estudiantes y diversos profesionales cuya primera actividad conjunta había sido en 1971 la restauración del edificio gótico Llotja del Tint en Banyoles, en su tentativa de crear un frente cultural alternativo en la población gerundense. En la intensa actividad llevada a cabo por este primer colectivo destaca, junto con Antoni Mercader, la organización de las jornadas “Informació d’art concepte”, que se celebraron en febrero

y marzo de 1973, e iban a marcar un hito en el desarrollo del arte de vanguardia catalán y de todo el Estado español.

Formaban parte de Tint-2 Xicu Cabanyes, Pere Comas, Tomàs Cortada, Jaume Fàbrega, Jeroni Moner, Esteve Palmada, Lluís Pau, Raimon Planells, Josep Riera y Lluís Vilà. La refundación del grupo en 1974 pretendía diferenciarse de lo hecho anteriormente mediante un desplazamiento de su atención hacia la investigación y el análisis crítico de los efectos de la modernización, la mercantilización y la masificación en la cultura popular catalana. Esta era una decisión adoptada desde el compromiso político de no contribuir a la sacralización de la alta cultura que, para ellos, encarnaba el mundo del arte.

La primera “manifestación” –que es el apelativo que Tint-2 otorgaba a sus propuestas– había sido *Kitsch domèstic. Un pis de la província de Girona*; la preocupación del grupo por esta categoría estética no decaería en *Cromolitografia religiosa. Dolça imatge del culte domèstic*, la exposición que se considera su segunda manifestación. El artículo al que pertenece el fragmento que presentamos se publicó a propósito de la muestra organizada en la sala de exposiciones de la Llotja del Tint para inaugurarla, a finales de 1974, pero que, por la provocación implícita de su contenido hacia la Iglesia católica, hubo de ser aplazada hasta marzo de 1975 debido a las presiones del Ayuntamiento para que se solicitase el permiso correspondiente de Gobernación. La exposición pretendía estimular una reflexión a partir de las imágenes *kitsch* de la cromolitografía popular religiosa poniendo de relieve las implicaciones de sumisión y hegemonía ideológica que ofrecían estas imágenes producto de la cultura de masas. A estas imágenes religiosas, destinadas al consumo privado de las clases medias o rurales, se les concedía una función ritual o de “protección” y, por lo general, apelaban al sentimiento del creyente para facilitar su adoctrinamiento.

En su tercera manifestación, *Terrissa negra. De com la cultura burgesa ha convertit la terrissa en ceràmica popular*, Tint-2 rechazaba la etiqueta de “cerámica popular” por haber degradado la esencia de la *terrissa negra*, un tipo de producción alfarera cuya especial cocción proporciona su característico color negro. Tanto en la exposición como en este artículo el grupo atacaba la perversión de las formas tradicionales y la pérdida de función de esta cerámica a causa del incremento en su demanda. Se culpaba de ello, en primer lugar, a la indiferencia de las clases populares implicadas en la conservación de esta forma artesanal y al consumidor acrítico (el turista ávido de *souvenirs*). Pero se acusaba con mayor dureza a otro comprador más instruido cuyo coleccionismo de la cerámica “neopopular” había desembocado en una producción *kitsch* aún más perniciosa, porque utilizaba esta cerámica como símbolo de estatus social.

La Sala Vinçon, pionera en la exposición de artistas conceptuales y cuya labor se dejó notar intensamente entre los años 1973 y 1975, fue la primera galería en exhibir *La fotocòpia com a obra-document* (1975), que Pere Noguera expondría más tarde en la Galería Juan Mas de Madrid (en junio de 1976), y a continuación en Pamplona y Girona. La muestra se concibió como una instalación en la que diversos objetos cotidianos eran despojados de su función original al ser utili-

zados con propósitos artísticos por medio de la fotocopia. Esta nueva técnica de reproducción mecánica permitía duplicar la forma propuesta a tamaño natural, al tiempo que homogeneizaba los valores cromáticos con respecto a la pieza original. Las imágenes de una parte considerable de la serie reproducida procedían de la cultura de masas más doméstica, como el detergente Norit, el desinfectante Ajax o la pasta dental Kemphor. Un segundo grupo pertenecía a anuncios de locales modestos, en su mayoría bares de barrio de tolerada iconografía entre *kitsch* y sexista; pero el más numeroso corresponde al de los objetos azarosamente seleccionados que comprendían, entre otras muchas cosas, tiras de papel pintado, sobres de azúcar, tijeras forradas con un metro de sastre y paquetes de cigarrillos. La crítica social asoma en un reducido número de imágenes, como la de una pareja de novios anónima con los rostros ocultos por un rectángulo negro o la fotocopia de la póliza de un ex boxeador, ahora anciano y enfermo, presumiblemente abandonado a su suerte por la aseguradora El Ocaso. No obstante, más que el contenido en sí de las imágenes, *La fotocòpia com a obra-document* pretendía incidir sobre el proceso necesario para su consecución. En concreto, interesaba resaltar la técnica automatizada que obtiene resultados de forma inmediata, pero que inaugura un canon tecnológico gris y bidimensional que adultera las propiedades de los objetos más sencillos.

Bibliografía

Narcís Sellés y Jordi Font Agulló. *El grup Tint-2 (1974-1976). Entre la pràctica paraartística, l'anàlisi crítica, el desenvolupament sociocultural i la lluita ideològica*. Banyoles: Ajuntament de Banyoles, 2005.

Fragments. Proposta per a una col·lecció d'art actual III. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1994.

PEDAGOGIA DEL DISEÑO INDUSTRIAL EN ESPAÑA

En el marco profesional de la sociedad española contemporánea, han ido apareciendo, motivadas por avances tecnológicos o necesidades sociales, un número determinado de nuevas profesiones. Algunas de ellas, ciencias de la información y cinematografía por ejemplo, han formalizado de modo oficial un marco jurídico en el que desarrollarse que comprende desde la creación de escuelas dentro del ámbito universitario a la legalización de un estatuto asociativo en forma de colegio profesional.

No ha ocurrido así con la disciplina del diseño industrial, a pesar del largo siglo de industrialización transcurrido. De hecho la conceptualización del diseño industrial como disciplina autónoma es muy reciente y está muy poco introducida en los estamentos públicos o privados que deberían reconocerlo.

Las necesidades para su normalización son varias aunque, sin duda, y por encima de todas la pedagogía es la más apremiante. Una escolaridad, un cuerpo docente, unas bases teóricas, las instalaciones necesarias o el apoyo de toda una industria nacional son cosas no improvisables. No hablemos ya del bagaje investigativo propio una actividad técnico-científica.

Es por ello y en el sentido de un general aprovechamiento de cualquier base y experiencia habida en el campo pedagógico de tres instituciones pedagógicas privadas radicadas en Barcelona. La más antigua de ellas es ESCUELA ELISAVA (Diseño gráfico e industrial) fundada en 1.961, parte de cuyo profesorado se separó en 1.967 para fundar la ESCUELA EINA. La tercera es la ESCUELA MASSANA (diseño industrial, gráfico e interiorismo) que inició su sección de diseño en 1.966.

La filosofía pedagógica de estas escuelas se ha ido adaptando a las directrices que ICSID (International Council of Societies of Industrial Design), por mediación de la comisión de estudios dedicada a los problemas de la educación y presidida por Mr. Frank Helght, ha ido elaborando. Las diferencias en la interpretación de tales directrices señala claramente la peculiaridad y personalidad de cada una de las escuelas.

En un informe sobre los seminarios que de la enseñanza del diseño industrial ha publicado el Grupo III (Educación) del ICSID, leemos: "Al diseñador industrial compete fundamentalmente la humanización del desarrollo tecnológico. La enseñanza del diseño industrial, a la par que a favorecer necesidades inmediatas, debería orientarse hacia la predicción de nuevos productos y nuevos sistemas que contribuyan a satisfacer las necesidades humanas. Las habilidades y los conocimientos técnicos tienen un papel esencial en el programa, pero los estudios científicos y sociales son igualmente importantes a la hora del desarrollo del sentido de responsabilidad social y una comprensión de la naturaleza de la sociedad industrial. Se tiene que asimilar perfectamente las implicaciones que lleva consigo nuestro ambien-

te industrial, ya que proporcionan la matriz de la actividad creadora del diseño industrial. Los tres campos fundamentales de estudio pueden clasificarse del siguiente modo:

Información, incluirá el estudio de las ciencias sociales, físicas y naturales, y de las humanidades.

Formación, se refiere al proceso creativo del diseño e incluirá ejercicios abstractos y aplicados directamente a la resolución de problemas industriales dados. Ejercicios referidos al diseño de producción, y otros a la resolución de sistemas.

Comunicación, se refiere a la transmisión de las decisiones tomadas en el diseño a aquellos que tienen que manufacturar el producto o iniciar el sistema.

Cada una de las escuelas tiene redactado un programa de estudio que define una forma peculiar de filosofía docente. Así el texto redactado por la ESCUELA ELISAVA dice: "La Escuela sigue, en la enseñanza del diseño industrial, la línea de las Escuelas de Ulm, basada en la revisión de la tradición de la Bauhaus, distinguiéndose claramente de las escuelas puramente técnicas y de las escuelas puramente artísticas, situándose en un nivel conceptual y práctico muy diverso al que corresponde a las escuelas tradicionales de "Artes Aplicadas". Para la Escuela, en su vertiente teórica y en su vertiente pedagógica, el Diseño no es un oficio artesanal sino una profesión análoga a la del arquitecto, ingeniero, etc. Por tanto, la enseñanza no se puede basar en la repetición de problemas ya resueltos (enseñanza artesanal), sino en la capacitación teórico-práctica para el planteamiento y la resolución de problemas de Diseño.

El diseñador, según el criterio de la Escuela, no es sólo un "realizador" de conceptos acerca de los objetos elaborados por personas no diseñadoras, sino que el proceso del Diseño incide en el proceso de concepción sociotécnico-cultural del objeto.

Existe pues, una responsabilidad profesional última del diseñador respecto al objeto diseñado. Aunque por la complejidad de la cultura contemporánea el diseñador se ve lógicamente obligado a trabajar en colaboración con sociólogos, psicólogos, etc. debiéndose preparar en este sentido.

El diseñador es un "técnico", pero con unas características distintas a los otros profesionales técnicos. La técnica forma parte de su formación y existen unos niveles técnicos en el ejercicio de su profesión. Pero las "técnicas" al servicio del Diseño son específicas: Metodología del Diseño, conocimiento y utilización de modelos para la valoración de formas, etc. La enseñanza incide en estas técnicas peculiares mientras capacita al diseñador para la intelección y la colaboración con el mundo técnico en el sentido estricto.

La Escuela no imparte enseñanzas artísticas propiamente dichas, sino que trabaja en orden a potenciar la capacidad de creación estética de unos alumnos que previamente han demostrado poseer sensibilidad e imagi-

nación en este campo, a través de una pedagogía especial, insistiendo a la vez en el conocimiento de los lenguajes formales adecuados a los objetos y la valoración estética de las formas. La escuela basa toda su actuación en la afirmación de una responsabilidad profesional específica del diseñador industrial aunque trabaje en la plantilla técnica de una industria. Responsabilidad que lleva a una ética definida, vinculada a opciones sociales y culturales más amplias.

La Escuela concibe al diseñador industrial como especialista en dos campos fundamentales: el de los procesos de Diseño y el de los objetos junto al diseño con su valor técnico, cultural y social. El Diseño Industrial es para la Escuela un tipo de investigación aplicada en el sentido de que el diseñador es quien debe establecer el puente entre las posibilidades de la técnica y las necesidades realmente humanas y sociales servidas a través de los objetos¹.

En contraposición a una teoría tan fiel a la doctrina del **Basic Design** como la manifestada por este texto de la ESCUELA ELISAVA, el informe de la ESCUELA EINA recoge aunque intuitivamente, las posteriores propuestas sobre percepción visual elaboradas por J. Itten en su estudio "The Foundation Course at the Bauhaus" y que describe como "Visual Design"².

Dice el informe de la ESCUELA EINA:

"La ideología de la Escuela se configura a través del diálogo entre profesores y alumnos y de factores tales como:

Los valores culturales: el descubrimiento a otros niveles de todo aquello que influye en la transformación de la cultura, como es la crisis del racionalismo; la valoración de lo no cualificable y la consideración de los valores simbólicos del objeto.

La creencia en la unidad del mundo visual cuya complejidad de relación entre los objetos nos es dada a través de una nueva visión lingüística.

La sociedad de consumo, cuya característica del control que ejerce la publicidad sobre el mundo del diseño, hace que se modifique la fruición que el consumidor tiene del objeto.

Todo ello hace que creamos que el diseñador desde su especialización se plantea problemas comunes en el campo de la creación formal y que su participación en el mundo de la industria le sitúa en la dialéctica individuo-ambiente".

Basada también en los parámetros educacionales derivados de las propuestas de la Bauhaus, recogidos por Max Bill en 1956 para la formación de la Escuela de Ulm, que posteriormente dirigirá Tomás Maldonado, el informe redactado por la ESCUELA MASIANA dice: "La sección de diseño industrial e interiorismo tiene por misión la adquisición y divulgación de los conceptos de forma, color, función, ergonomía y uso para su plasmación e integración en el ambiente humano.

Se intenta que los alumnos que cursen es-



tos estudios salgan plenamente capacitados para ejercer las nuevas profesiones del diseño. La sección prevee, más allá de los estudios específicos, las ayudas necesarias para el normal desarrollo de la vida profesional de sus graduados.

La enseñanza específica se imparte durante cinco cursos escolares, en cinco sesiones semanales de cinco horas, en un curso preparatorio selectivo, un curso básico común a las dos especialidades y tres cursos de especialidad, aunque a excepción del último, se mantienen asignaturas comunes.

El plan de estudios se basa sobre la asignatura de proyectos, en la que el alumno ejercita su creatividad, donde realiza la síntesis de los conocimientos adquiridos teóricamente, donde aprende a analizar funciones y a determinar necesidades, donde investiga la forma en función de determinados condicionantes. Estas asignaturas se inician de una manera muy elemental para ir adquiriendo su importancia con los cursos como introducción a la vida profesional. Es necesario considerar también los estudios teóricos que se imparten en tres direcciones, que son:

1. Estudio del hombre y la sociedad.
2. Estudio de la forma.
3. Estudio tecnológico de la materia y de las técnicas de transformación.

Finalmente completa el cuadro de asignaturas un grupo de ellas considerado como de medios: medios de mentalización y medios de expresión".

El interés en ambas posiciones, **Basic De-**

sign y **Visual Design**, no antagonicas sino más bien derivadas la una de la otra, se sintetiza en la interpretación polémica, por un lado de A. Enrenzweig que ve el **Visual Design** como una gran ocasión para utilizar el inconsciente como principal ingrediente del proceso creador, en cierto modo como el antiguo concepto de la inspiración, pero racionalizado a través del psicoanálisis. Enrenzweig ve, que tal forma de pensamiento valorada a partir de las aportaciones de la **Gestalt-psicologie** subraya la pobreza del funcionamiento consciente del pensamiento frente a la agilidad del inconsciente.

Por otro lado Tomás Maldonado afirma a modo de réplica: "Para muchos, la educación de la capacidad creadora significa educación a la auto-expresión. Creer que la creatividad pueda ser el resultado de un proceso de liberación de las inhibiciones de la personalidad. En otras palabras, cada capacidad capaz de expresarse sería capaz de crear. Esto no es verdad, ninguna capacidad de expresión puede sustituir al conocimiento y experiencia necesarios para la creación de un objeto específico".

De una forma u otra los resultados de ambas posiciones se ven explicitados en los resultados pedagógicos y en las praxis disciplinarias de los alumnos graduados en una u otra escuela. La síntesis de estas experiencias, ya relativamente prolongadas, deberán considerarse a la hora de establecer un marco pedagógico público y oficial para la enseñanza del diseño industrial en España.

LAS ANDANZAS DE JACK EL DECORADOR



el asesinato de verónica marple el caso del decorador ambiguo

Conocí a Felix Pis en la inauguración de un local comercial más o menos afortunado. Pis daba la mano con blandura de viuda holandesa en celo y movía tanto el cuello como las caderas. No resultaba un tipo molesto porque sostenía poco rato una misma conversación y se iba con el sonsonete a otra parte y con todo un repertorio de exclamaciones de histérica sorpresa. Por motivaciones profesionales le he visto en otras ocasiones, la más la más grotesca en el piso de Sibelius, decorador neozelandés, afincado en España, que presentaba a sus amigos el nuevo Pleyel que se ha comprado. Félix Pis se empeño en tocar el piano y no tuvo otra pieza en la punta de sus dedos que la romanza *Mama mia* de *Cavalleria Rusticana*, respaldada por su inadecuada voz de tenor-tiple. Pero nada presagiaba la tragedia que amenazaba su vida. Hace quince días me despertó el teléfono a las cuatro de la madrugada. Aparté con cuidado la cabeza de mi dormida compañera de pijama y me puse al habla. Era Félix Pis —Jack, te necesito. Estoy en un grave apuro.

—Tendrías que aclararme un poco más la cuestión.

—La policía va a detenerme de un momento a otro. Se me acusa del asesinato de Leo Pilmayer.

Lancé un silbido de detective privado de novela de Stanley Gardner. Le contesté como si yo fuera Perry Mason.

—Ahora haz todo lo que te diga. Coge el coche de un amigo y vete a un hotel de Esplugas. Inscríbete con el nombre de Nico Ancochea y espera a que yo mañana me despierte y procure enterarme del caso. Volví junto a mi rubia partenaire que se había despertado e intentaba una serie de contactos furtivos de inequívoca finalidad. La abofeteé con convicción y sonrió satisfecha. Hay descargas paralelas que a uno le pueden sacar de situaciones apuradas.

Al día siguiente me vestí de Director-Gerente y adquirí un Dodge-Dart. Me fui al domicilio de Félix Pis y cuando me disponía a entrar me paró una pareja de policía.

Ya estaban pues a la caza de Félix Pis. Minutos después dialogaba yo con Hércules Poirot, especialmente venido desde Londres para resolver el caso.

—*Mon ami* —me calificó Hércules, envejecido porque yo le había identificado nada más verle —su amigo Pis está en un grave apuro. Cien testigos presenciales aseguran haberle visto salir ayer noche del domicilio de Verónica Marple. Dos horas después apareció la señora con la yugular cuidadosamente seccionada con un estilete diseñado por Joe Colombo.

—Quiero ver a esos testigos.

—¡Hé! La cosa está hecha.

Los testigos ya estaban concentrados en la Plaza Cataluña y todos dijeron a coro que habían visto salir a un afeminado del piso de la Verónica y que ese afeminado se parecía mucho a Félix Pis. Intenté sonsacar con habilidad. Es decir. Estrangulé previamente a treinta y tres testigos y pateé a los sesenta y siete restantes, ancianos y niños incluidos.

Refrendaron sus declaraciones habituales Poirot, que era miembro de la Liga de los Derechos del Hombre, observaba con repugnancia mis métodos, pero los consentía vanidosamente porque confiaba plenamente en sus observaciones iniciales.

—¿Motivo del crimen?

Poirot cabeceó sonriente.

—La vanidad humana. Verónica había patentado un diseño de orinal que Félix Pis había diseñado de manera muy similar.

—¿Conoce a Félix Pis?

—No, pero conoce Vd. a Verónica Marple?

Sólo le dire Mr. Jack, que su verdadero nombre era Leo Pilmayer. Pude contener la exclamación, pero no la contuve. Ahora recordaba algo que no encajaba en mis habitualmente perfectos razonamientos. Félix Pis me había hablado de Leo Pilmayer como víctima y en cambio la policía se refería al caso como el de Verónica Marple.

—Puede ser un ajuste de cuentas amoroso, una bazofia, querido Mr. Jack —dijo Poirot con los ojos húmedos y mirándome con glotonería. Yo siempre había sospechado cierta ambigüedad en Poirot, pero no tanta. Me despedía con una excusa de personaje menudino de Corín Tellado y dando varios rodeos para despistar a la policía, me fui a Esplugas. Nada más abrirme la puerta Félix Pis le abofeteé con saña y no me importó ni la sangre ni los dientes partidos para proseguir mi metódico castigo.

—¿Por qué me pegas! —gritaba el meliz.

—Todo esto te lo doy por no haber dicho nada, imagínate la paliza que te voy a dar si me mientes en algo de lo que te pregunte. ¿Porqueaba y me llamaba fascista por lo bajín. No, Me aseguró. No he matado ni a Verónica Marple ni a Leo Pilmayer.

—¡Mientes!

—¡Te lo juro!

Estuvo en casa de la Marple por la tarde para discutir el asunto del plagio del

orinal. Se marchó al oscurecer y cuando ya estaba dormido alguien le llamó para decirle que la policía iba a detenerle por el asesinato.

—¿No adivinaste quién te llamaba?

—No identifiqué la voz. Me asusté y te llamé.

—¡Hemos caído en la trampa! Si tú me hubieras dicho que te habían avisado anónimamente no te habría aconsejado la huida. Ahora es como si hubieras admitido tu culpabilidad.

—¡Me has perdido!

Observé que se agarraba desesperadamente a un sombrero hongo.

—¿Usas sombrero hongo?

No. Me lo llevé de casa de Pilmayer o Marple, como se llame. Fue una pequeña e infantil venganza por el plagio.

Di un rugido de entusiasmo. Cogi el sombrero y lo observé con detenimiento. Cogi súbitamente a Pis por una mano y me lo llevé a rastras hasta el coche. Media hora después estábamos en el despacho del inspector jefe, a la espera de Poirot que había sido urgentemente localizado. Pis, pese a mis protestas, estaba esposado. No paré de decir que era inocente y que pronto aclararía los hechos en Presencia de Poirot. No tardó en llegar el detective con malhumorada expresión.

—Estaba en la tercera ostra, *mon cher* Inalificable esta interrupción gastronómica Inalificable.

—Aquí está Félix Pis.

—Bien. Caso concluido. Tal como yo dije aconsejado por mis pequeñas células grises, Félix Pis es el asesino.

—¡No! ¡No!

Gritaba el mentecato de mi protegido hasta que le cerré la boca con la totalidad de mi puño. Ya sereno, me encare con los presentes y dije:

—Pues yo he llegado a conclusiones muy diferentes. Félix Pis no es el asesino.

—¿Quién si no?

—El propietario de este sombrero hongo. Poirot empalideció y los demás policías me miraban como a un hippy.

—Y lo demostraré fehacientemente. Este sombrero no encaja ni en la cabeza de la víctima ni en la del supuesto asesino. Es un diseño de Agatha Christie presentado en la feria de Colonia del 66 y mi protegido, despedido por el plagio del orinal del que había sido objeto, se lo llevó de casa de la víctima ayer por la tarde. El asesino es el propietario del sombrero. Hay que buscar la cabeza que estaba debajo de él. Sin duda llegó al piso de la Marple o de Pilmayer antes que Félix Pis. Estuvo oculto durante la entrevista. Esperó a que se fuera y entonces asesinó. Telefonó a Pis para que se alarmara y huyera. Sabía que había sido visto por numerosos testigos.

Ese asesino es. Cogi el sombrero y me dispuse a buscar la cabeza en la que encajaba. Bruscamente lo dejé caer en la de Poirot.

—¡Vd!

—¿Poirot? —gritaron los presentes sorprendidos.

—No. No es Poirot. Es Lucila Goldman recubierta con una máscara diseñada por Le Corbusier.

Tiré de la máscara y quedé ante nosotros una despampanante rubia enfurecida.

—Asesinó a Pilmayer o a la Marple para saldar un viejo pleito amoroso.

—Entonces el muerto era hombre o mujer.

—Preguntó el inspector.

—Habrá que preguntárselo al forense.

—Yo puedo asegurarles —dijo ex-Poirot con énfasis —que era todo un hombre. Y yo no entendía ya nada.

Jack el Decorador.

GRUPO TINT-2

UNA ALTERNATIVA DE ACCIÓN CULTURAL



PRECEDENTES EL TINT-1

Junio - Octubre 1971: Restauración de la Llotja del Tint.
Octubre 1971: Exposición Retrospectiva: X. Cabanyes, L. Guell, J. Moner, L. Pau, J. Ponsat, L. Vilà.
Diciembre 1971: "Joguina Popular".
Marzo 1972: "Cerámica Pre-incaica".
Agosto 1972: "Fotorreportajes de C. Fontseré".
Agosto 1972: "Antologia D'homenatge a M. Pigem".
Octubre 1972: "Equip Crónica".
Diciembre 1972: "Del dit al Gegant" (Putxinell i la Claca).
Febrero 1973: "Informació d'art Concepte".

EL TINT-2

El grupo Tint 2, formado por Xicu Cabanyes, Pere Comas, Tomás Cortada, Jaume Fàbrega, Jeroni Moner, Esteve Palmada, Lluís Pau, Ramon Planelles, Josep Riera i Lluís Vilà, algunos de ellos antiguos miembros del Tint-1) no es como a partir del nombre puede parecer, una continuación orgánica del anterior, pues entre ambos, en lo que se refiere a puntos de partida, objetivos y medios, existen notables diferencias. En un primer momento el grupo Tint 2 desarrollaba su actividad en un trabajo previo de recopilación y catalogación de material que, en ciertos casos sería más tarde la base de algunas exposiciones. Coincidiendo con el cambio del consistorio se ofreció de nuevo al grupo la posibilidad de preparar exposiciones en la Llotja del Tint con un presupuesto por exposición que cubría únicamente los gastos materiales mínimos (unas 25.000 ptas.). Pero ante el aglutinante que significaba un trabajo a desempeñar sin ánimo de lucro se iniciaron las actividades con la idea realista de comprometerse únicamente a la realización de cuatro manifestaciones tal como se explicitó en una hoja de presentación del grupo que, en su día, se dio a conocer.

82

Junto a esta voluntaria limitación del plan de acción se acordó no hacer ninguna actividad que oscilara en torno a las artes plásticas, básicamente por dos motivos:

1. Porque normalmente con estas actividades (mercantilización de la pintura y la escultura, idealización del artista) no se hace más que reproducir el montaje de la sacralización del arte y fomentar su conversión en mercancía cultural sublimada, legitimando con ello el poder de las élites dominantes. Por otra parte la función exhibidora ya es abastecida por los organismos comerciales y públicos (galerías, Diputaciones) una vez las vanguardias han sido ya integradas y han dejado de inquietar a aquellas clases que controlan el Poder.

2. El nuevo equipo disponía además de conexiones en el campo de la investigación artística y científica y se tendía a una actitud basada en el servicio más que en el prestigio. Por lo tanto se decidió trabajar en aspectos de la comunicación artística normalmente olvidados o circunscritos al alcance de círculos cerrados dedicados a la especulación intelectual. De acuerdo con estos presupuestos se creyó conveniente centrar el trabajo en torno a la comunicación popular y de masas tanto por su influencia en un inmediato pasado —aún vigente— como por su concreción en el presente. De esta forma se empezó a trabajar en unos temas concretos cuyo punto de convergencia estaba constituido por el Kitsch y los procesos de Kitschización producidos por la cultura burguesa a diversos niveles: nivel objetual directo (kitsch doméstico), nivel de significación (kitsch religioso | cromolitografía religiosa), nivel de manipulación cultural (kitsch populista | terrissa negra).

Naturalmente, de buen principio, estos presupuestos no habían sido formulados ni racionalizados en su totalidad sino que su progresiva concreción ideológica es fruto de la experiencia y de la reflexión colectiva. Por lo que respecta a la forma práctica de llevarlo a término partimos de la casual y afortunada coincidencia en el grupo de un crítico de arte, un arquitecto, un diseñador, artistas, estudiantes y profesionales, algunos de ellos en estrecho contacto con el cordón umbilical de la cultura que para Catalunya representa Barcelona. Sin embargo somos conscientes que nuestra actividad se debe desenvolver en comarcas, donde vivimos la mayoría de nosotros, y que es allí donde nos interesa trabajar.

Primavera 1974: Nuevos contactos del Ayuntamiento de Banyolas con elementos del grupo TINT — 1 para realizar una exposición, con motivo de las fiestas locales. Contrapropuesta al Ayuntamiento: un conjunto de actividades que se centrarían en 4 manifestaciones.

Octubre 1974: Carta pública: presentación, definición, objetivos y miembros del Tint - 2. **20 Octubre al 10 Noviembre:** 1ª Manifestación.

Kitsch doméstico, un piso de la "provincia de Gerona".

Presupuesto 25.000,- Ptas.

Montaje: Planta baja: reproducción de diferentes ambientes de un piso con muebles, objetos, etc. cedidos por industriales de la provincia. Planta 1ª: 15 sitios de lectura con 30 libros para la consulta.

Un carrousel de diapositivas continuas con ejemplos de arquitectura y relaciones sociales.

Coloquios:

20 Octubre: 1º coloquio dirigido por el grupo TINT — 2 e Inma Julián.

27 Octubre: Sesión de cine Kitsch primitivo y coloquio dirigido por Jaume Genoves.

10 Noviembre: 3º coloquio dirigido por Francesc Vicens y José Mª Carandell.

29 Diciembre al 26 Enero: (retrasada al 2 de Marzo por exigencias del Ayuntamiento para obtener permiso de gobernación). 2ª Manifestación.

Cromolitografía religiosa. Dulce imagen del culto doméstico.

Presupuesto: 25.000,- Ptas.

Montaje: Debajo de una sección triangular de tela blanca, un trayecto jerárquico-religioso de 300 santos colocados encima de plafones de color rosa.

Mayo 1975: Carta abierta a la Diputación de Gerona contra su política "artística" (Presencia). **19 Octubre al 30 Noviembre:** 3ª Manifestación.

"Terrissa Negra": de como la cultura burguesa ha convertido la Terrissa en "cerámica popular". Presupuesto: 25.000,- Ptas.

Montaje: planta baja: análisis documentado gráficamente de como están cambiando unas funciones en nombre de la cultura, el pueblo y su trabajo a una Terrissa que ya se había resignado a su tranquila agonía.

Planta Alta: material utilizado para el estudio, ordenado en estantes.



EL SADISMO de algunas imágenes (sogas, clavos, espinas) puede quedar sublimado por otros factores, tales como el agotamiento comunicativo del mensaje (crucificados repetidos miles y miles de veces), la introducción de elementos distorsionadores y una atmósfera general místico-simbólica.

LO FANTASTICO y lo surrealizante e insólito forman parte consubstancial de los modos de expresión de estas oleografías, a menudo de acuerdo con una decantación formal de antiguas tradiciones paganas y medievales.

60



UN EROTISMO AMBIGUO, aunque más como una lectura actual que como una real fruición histórica de tipo erotizante, puesto que lo tierno y afectado alude más bien a un modo "cálido" y personal de aproximarse a lo religioso.

NOTAS SOBRE LA TERRISA

1. Definiciones

Una de las acepciones del Fabra para la palabra **Cerámica** es la siguiente: "Los objetos fabricados con barro cocido". El mismo diccionario define así la palabra **Terrisa**: "Objetos (ollas, cazuelas, botijos, etc.) hechos de tierra trabajada cuando está mojada y después cocida (en contraposición a la pisa, porcelana, etc. e incluso a los ladrillos, tejas, etc.); material del que están hechos tales objetos." Otro concepto que nos interesa, el de **Cerámica popular** todavía no ha sido registrado en el diccionario, lo que demuestra que su aparición es reciente y culta.

A partir de estos mínimos instrumentos de referencia, los textos siguientes — que constituyen el soporte escrito de la 3ª Manifestación presentada por el grupo Tint-2 — quieren reflejar el hecho de "cómo la cultura burguesa ha convertido la **terrissa** en **cerámica popular**".

Esta consideración global de los usos y manipulación de la "cerámica popular" se realiza a partir del análisis concreto de una producción específica, conocida por el nombre de **obra negra o de fum**. Esta **terrissa negra**, documentada al menos desde la Prehistoria y elaborada todavía hoy en diversos centros del mundo mediterráneo, es conocida entre nosotros sobre todo por los talleres de Verdú (Urgell), La Bisbal (Baix Empordà) y Quart (Gironés), todos ellos en el principado de Catalunya. Para las cuestiones de técnica, formas, vocabulario, etc. tomaremos como base la producción de este último pueblo, especialmente por dos motivos: porque es la más conocida, documentada y difundida en nuestra comarca, y porque el ciclo de fabricación se interrumpió aproximadamente a principios de siglo, lo que nos permite considerarla globalmente.

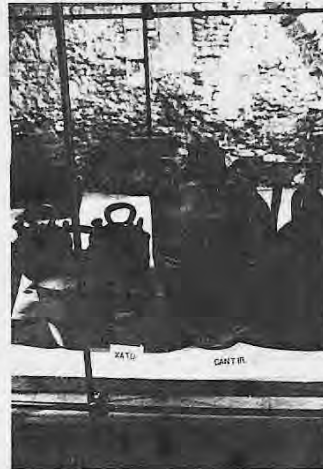
Nuestra intención consiste, pues, en presentar el estado de la cuestión — a nivel documental e historiográfico — de esta **terrissa negra** (y más concretamente de la de Quart) insertándola en el marco ideológico actual, en tanto que materiales susceptibles de ser reproducidos y reconsumidos como "cerámica popular".

A fin de concretar más los puntos de referencia, proponemos las siguientes definiciones:

TERRISSA: Por **terrissa** — nombre vivo en la lengua hablada de buena parte del ámbito catalán y recogido, como hemos visto, por el Diccionario normativo — entendemos los objetos de uso doméstico utilizados por las clases populares, hechos con los materiales más baratos y apropiados, es decir, normalmente, con barro cocido. No obstante, el vocablo va adquiriendo cada vez más un contenido histórico, ya que el avance tecnológico provoca

que la **terrissa** de hoy (en el sentido de objeto de uso) se realice con otros materiales — plástico, metal, vidrio, etc. — y adquiera un carácter obsoleto. En este sentido, su uso se ve progresivamente restringido a las zonas marginadas; o bien, entre la burguesía, adquiere de nuevo unas connotaciones (valga la paradoja) de refinamiento y sofisticación. Y, por otra parte, se inicia la desfuncionalización suscitada por el coleccionismo y la mercantilización anticuaria.

Dicho de otra forma: la **terrissa**, a través de la manipulación cultural, adquiere las características de la "cerámica popular". (hasta el extremo de que en muchos ambientes ha desplazado el de **terrissa**) evidencia muy claramente las contradicciones de su origen cultural: de una parte, por su propia etimología erudita (del griego *kera-mikós*) y, de otra, en su adjetivación ("popular") muestra la visión externa del fenómeno, en la medida que en un fenómeno realmente popular no se puede dar la autoconciencia de esta "popularidad". Como conclusión, entendemos por **Cerámica popular** la denominación que adquiere la **terrissa** una vez ha sido apropiada — como objeto de especulación cultural o monetaria — por las clases dominantes. Se trata de un proceso de idealización y de plusvalía en el que intervienen, por tanto,



los rasgos específicos de la **cultura burguesa**. Aludimos, como es obvio, a las características de gran parte de la cultura que se nos transmite y asumimos, consciente o inconscientemente, en la medida que los medios de formación (escuela y universidad) y los de información (prensa y televisión) están controlados por las clases dominantes. En este contexto, pues, deben ser sometidos a revisión crítica conceptos tales como "objetividad", "cientifismo", etc., en lo referente a unas posibles investigaciones sobre la **terrissa** que ignoren su producción, destino y usos reales (y populares). Sin olvidar, naturalmente, que los intereses de mercado (plusvalía de los productos, coleccionismo) pueden ser legitimados y potenciados (más o menos subrepticamente) por estas operaciones culturales idealizadoras.

Somos conscientes de que nosotros mismos podemos caer en lo que denunciamos. Y, en principio, hemos de admitir que, en esta sociedad dividida en clases, la difusión cultural se debate entre **ghettos** y compartimentos estancos, lo cual genera unas condiciones difíciles para una comunicación no alienadora: "difundir cultura", con demasiada frecuencia aún, es sinónimo de reforzar el poder de las capas sociales privilegiadas. Desde nuestra posición, de momento, lo único que podemos hacer es criticar la validez de la estructura académico-científica dominante y tener presente que la única "ciencia objetiva" es la que ofrece una dimensión total de los fenómenos, los sitúa en su contexto real (sin aislarlos con valores tan sólo "artísticos", "históricos" o "técnicos") y los implica en las relaciones de producción y de clase que les corresponde.





LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS Y EL COMPROMISO POLÍTICO

En estos casos la noticia no es más que un pretexto. Precisamente porque vivimos en un país donde el pretexto es una costumbre imprescindible para justificar ante el arbitrio de turno el uso que cada cual hace de la palabra. En el caso que nos ocupa el pretexto fue una mesa redonda sobre el tema "El diseño del entorno". El 9 de Julio en la sauna del BCD barcelonés tuvo lugar un debate que culminaba los actos celebrados con motivo de la exposición dedicada al envase abierta en el hinchable de la Diagonal. El tema aparentemente inocuo, perdió su inocencia a partir de la acusada personalidad política de los ponentes. De nuevo la falta de cauces normalizados para la práctica de la confrontación democrática provocaba la paradójica situación de unos políticos que iban a hablar de política pero que encubrían vergonzantemente sus intenciones bajo el pretexto del diseño.

El arco de las distintas posiciones oscilaba entre la izquierda histórica y ese extraño híbrido político llamado centro-derecha tan caro a los exégetas de la apertura eterna.

Jordi Solé Tura, Narcís Serra, Miquel Roca Junyent y Jorge Trias Sagnier convenientemente moderados por el profesor de Estética Xavier Rubert de Ventós expresaron en tandas de diez minutos cada uno sus respectivas opiniones sobre el diseño, el país y el futuro. Rigurosamente los ponentes buscaron la metáfora más aguda para relacionar el envase con la política. Predominaron las alusiones al socialismo como garante del mejoramiento del entorno. Se insistió en la crisis del capitalismo como causa determinante del deterioro de la calidad de vida. Y las respectivas intervenciones finalizaron con una llamada al cambio de nuestro embalaje político. En palabras de Solé Tura "ya son pocos en el país los que no piden un cambio". El agobiante calor que reinaba en la sala redujo el tiempo dedicado al coloquio y tras una intervención técnica a cargo del director del Instituto del Envase y del Embalaje la reunión se disolvió en la apacible temperatura de la noche.

La prensa del país remarcó ya en su día los pasajes más interesantes del debate. De hecho la propia confesión que los ponentes hicieron antes del acto respecto a su desconocimiento en la materia resta interés a un análisis "técnico" de los respectivos parlamentos. La importancia surge precisamente de ese extraño maridaje entre política

y diseño que nos fue dado ver una vez más el pasado Julio en el BCD.

Durante un largo y oscuro periodo la política fue considerada como una actividad deleznable, carente de objetividad y sospechosamente discordante con los planteamientos oficiales. Ideológicamente se pretendía aislar las distintas actividades culturales de cualquier relación política, tendiéndose así a la consecución de la "ciencia axiomáticamente neutra" en la que el aspecto técnico privara por encima de su proyección social, es decir, lo que Gramsci interpretaba como un intento de garantizar la existencia de unos intelectuales delegados de las capas dominantes para ejercer las tareas subalternas del mantenimiento de la hegemonía social a partir de generar el consentimiento "espontáneo" de la población mediante el "prestigio" que el intelectual "puro" tiene en las capas culturalmente inferiores.

Pero es a partir de una progresiva concienciación de una necesidad democrática cuando la política, inevitablemente, emerge del arriesgado ghetto en que estaba relegada. La falta de cauces abiertos a la discusión y a la participación origina el curioso efecto de la hiperpolitización de la cultura y sus manifestaciones. Así la prensa, los colegios profesionales, la Universidad, la Iglesia, las Asociaciones de Vecinos, el teatro, etc. vienen a llenar, dentro de sus limitaciones, el hueco político que el sistema no es capaz de cubrir. La vida colectiva se politiza, pues, en el sentido más legítimo de la palabra.

El diseño no es ajeno en absoluto a esa politización y si el acto del BCD significó una instrumentalización del mismo para la formulación de unas determinadas posiciones políticas, no hay duda que el mayor beneficiado sigue siendo el diseño. La politización de la cultura, lejos de homogeneizarla, la eleva a una categoría superior de autocritica, de proyección social y de reivindicación para consigo misma. El simple carácter de mensaje formal que la actividad proyectual lleva consigo implica el reconocimiento de una base social a la que dicho mensaje va dirigido. La eficacia del diseño radicará en la investigación exhaustiva de las condiciones subjetivas que delimitan al sector social receptor, y sobre todo de los elementos objetivos que inciden en ese sector social (cultura, habitat, ocio); en definitiva una investigación que arrojará un resultado eminentemente político.

Fa poc més d'un any que treballo en aquesta experiència que avui presento a la Sala Vinçon. Al començament tenia la intenció d'AGRISAR diferents objectes i imatges per a unificar-los dins d'un mateix espai acromàtic, per mitjà de la FOTOCOPIA.

Un cop efectuat el treball concret que exposo, veig que per una banda en el procés de realització he fet servir la copiadora per a mostrar determinats aspectes de la realitat i per altra que l'ús i possibilitats tècniques de la copiadora han contribuït a ampliar la selecció i mostra que de l'entorn preveia.

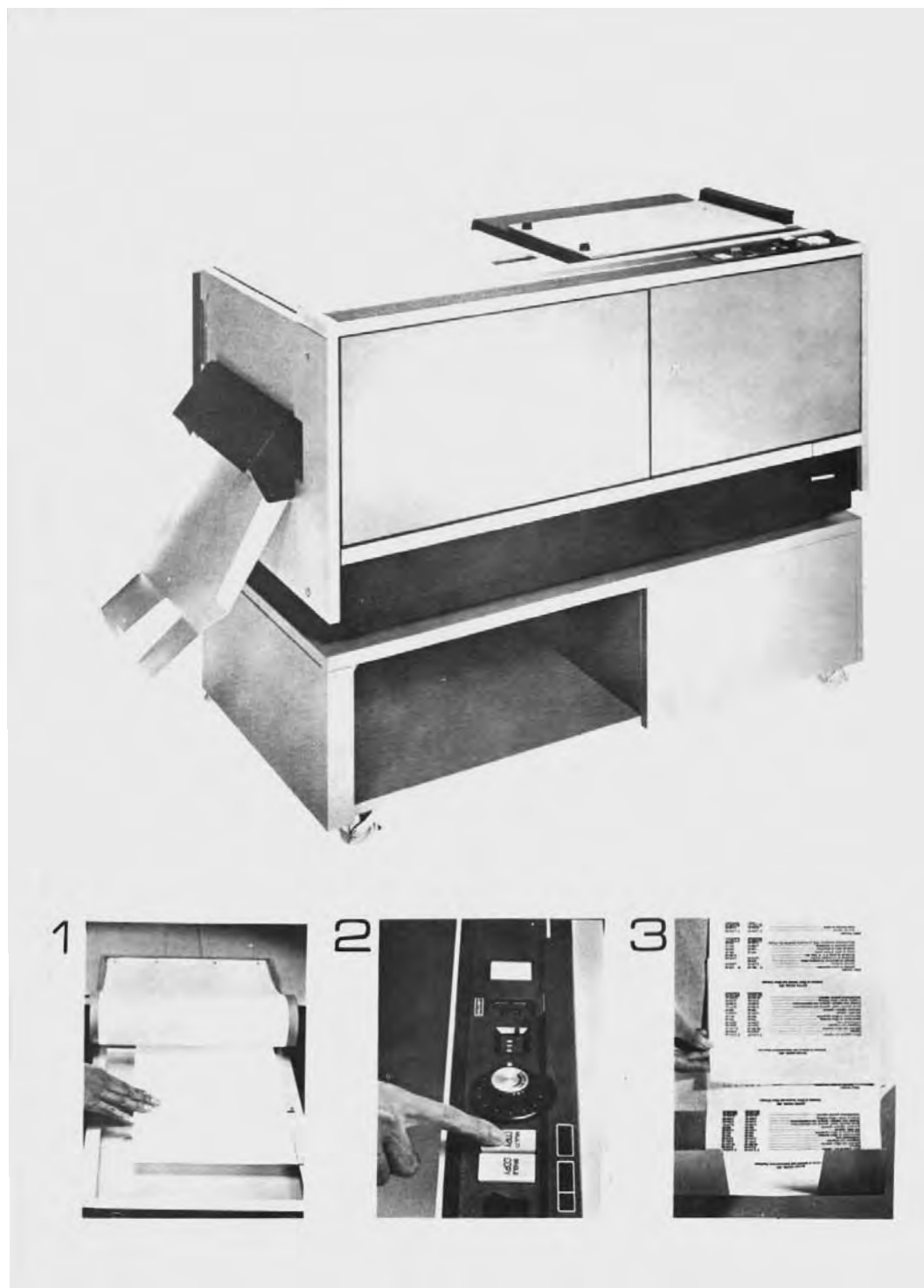
Els objectes exposats, o la part de la realitat a la qual fan referència, són el resultat de triar aquells aspectes del món quotidià que m'han interessat més o que m'han cridat particularment l'atenció. La tria l'he feta d'una forma conscient - no predeterminada -, encara que a vegades pugui semblar, inclús a mi mateix, una mica joc de l'atzar.

Aquests objectes, uns els ensenyo tal com m'han arribat, sense cap manipulació intencionada; excepte pel que respecte al fet d'haver estat fotocopiats. Altres han estat modificats a partir de les relacions entre ells mateixos, per contacte accidental, per aproximació, per acumulació, etc. Ací la intervenció m'ha semblat necessària per a cridar l'atenció sobre el què volia mostrar.

En certa manera puc dir, que la relació inicial amb la copiadora ha estat casual. Però va interessar-me immediatament per ser un aparell de REPRODUCCIÓ a tomany de l'original que se li suministra, eminentment ràpid i a l'abast de tothom, en el sentit de què el seu ús no precisa cap mena de coneixement tècnic més o menys complex.

També, el fet d'usar la copiadora m'ha permès, en aquesta ocasió, seriar gran part de l'obra d'una forma sistematitzada.

En aquest respecte em cal regradar la Casa CANON la seva col.laboració en facilitar-me l'ús, en el seu taller tècnic, de les copiadores més actuals de què disposa.



Feminismos, años setenta

49

Esther Ferrer, *Êtes vous d'accord?*, sin fecha.

50

Eulàlia Grau, *Discriminació de la dona*, libro de artista (fragmento).
Barcelona: Art Projected, 1977.

51

Eugènia Balcells, *Fin* (selección de las postales), 1977.

52

Fina Miralles, *Standard* (fragmento), 1976. Performance.

A mediados de los años setenta una serie de artistas vinculadas al arte conceptual, entre las que se encontraban Àngels Ribé, Eulàlia Grau, Fina Miralles, Sílvia Gubern, Eugènia Balcells, Paz Muro, Olga Pijoan, Concha Jerez, Alicia Fingerhut y Dorothee Selz, coinciden en abordar temas de argumento feminista en sus trabajos. A pesar de que muchas de ellas niegan su adscripción al movimiento, resulta evidente que parte de las obras que producen por aquel entonces comparten una carga feminista significativa. Más allá de las razones personales por las que rechazaron dicha categorización, los motivos obedecen, según apunta el estudio conjunto realizado por Carmen Navarrete, María Ruido y Fefa Vila, a que estaban desprovistas de un soporte teórico que las asistiese, y a que muchas se mostraron recelosas de que la crítica tergiversara el valor integral de su obra o bien temieron verse reducidas a un gueto al que no deseaban pertenecer. A pesar de que cronológicamente este fenómeno coincide con un período de efervescencia militante que se refleja en la multiplicación de actos públicos, así como las primeras publicaciones periódicas afines, la crítica de arte en España, con pocas excepciones, apenas prestó atención al fenómeno de la eclosión feminista. Las artistas mencionadas no formaron asociación alguna. Actuaban por cuenta propia, de forma intuitiva y sin una formulación concreta, reflejando sus experiencias personales o colectivas como haría cualquier artista. Aunque la mayoría había oído hablar del movimiento feminista y suscribía el lema de "lo personal es político", tan solo unas pocas compartían el lenguaje y los procedimientos que el feminismo anglosajón había propuesto como método de combate.

Sin embargo, previas a la confluencia de esta serie de artistas fueron las exploraciones pioneras de Esther Ferrer. Aunque más conocida por su paso por el grupo Zaj, Ferrer es al mismo tiempo una apreciada performer con una trayectoria en la que las obras sobre género tienen un papel destacado. La entrevista *Êtes vous d'accord?* que presentamos como documento consulta a las personas implicadas en el proceso artístico –y con ello a las instituciones que

representan— sobre la discriminación de la mujer artista. La propuesta de plantear cuarenta y cinco preguntas relativas a dicha exclusión y enviárselas a críticos, galeristas y demás miembros del mundo del arte iba más allá de la indagación sobre las verdaderas causas de la preocupación por la evolución en el tratamiento de las artistas en la última década: su objetivo primordial consistía en enfrentar a los destinatarios con sus propios prejuicios.

En la obra expresivamente titulada *Discriminació de la dona* (1977), Eulàlia Grau contrasta las imágenes expuestas con el fin de poner de manifiesto la explotación que sufren las mujeres no ya en el medio artístico, sino en el ámbito profesional en general. La serie consiste en cinco serigrafías sobre plástico y en un libro que las contiene y en las que la mujer aparece retratada con sus hijos, en un entorno laboral o bien formando parte de un tipo de discriminación que también podría estar relacionado con el mundo del trabajo, pero que se asocia a la condición de la mujer como objeto sexual. La equiparación de escenas indica que las mujeres quedan confinadas a un tipo de oficios que requiere escasa cualificación, donde se las emplea únicamente por ser mano de obra barata, y en el que la pornografía o la trata de blancas son solo el último eslabón en la cadena de la explotación de la mujer. *Discriminació de la dona* hace especial referencia a la injusta distinción de roles patente en el mundo laboral, especialmente perniciosa para las mujeres más desprotegidas, las de clase obrera. Al describir su obra sobre el desequilibrado reparto de los roles, escribe Grau: “El hombre en su vida cotidiana (el fútbol, el bar...), y la mujer en la suya (los puestos subalternos de la sociedad, los hijos...). La serie de imágenes carcelarias hace patente que esta discriminación de la mujer se acentúa, si cabe, en la cárcel, donde los hijos comparten el castigo impuesto a la madre. Si bien, en definitiva, la soledad, tanto de los hombres como de las mujeres, es igual en la cárcel y fuera de ella”.

Ese mismo año Eugènia Balcells explora la nefasta influencia de los medios de comunicación de masas en la representación de la mujer. *Fin* (1977) —trabajo que se compone de una serie de paneles fotográficos, un libro y postales— expone los estereotipos normativos de la fotonovela a partir de la recopilación de cien finales en los que casi siempre aparece repetida la imagen del beso en la última viñeta. Esta convención de la escena final —en un texto, por cierto, expresamente dirigido a las mujeres— acentúa la carga dogmática de la resolución propuesta: la de la unión heterosexual inculcada tradicionalmente por la novela rosa como el mejor destino posible de la mujer.

Balcells prolongaría su inquietud por el papel de la mujer en los medios de comunicación en la película *Boy Meets Girl* (1978). La traducción del título de esta obra (“Chico conoce a chica”) remite a la fórmula convencional del cine de entretenimiento; sin embargo en manos de la artista esta frase deja al descubierto su potencial irónico, porque el objetivo de la película es utilizar las imágenes de la prensa y la publicidad para cuestionar cómo se configuran los arquetipos del hombre y la mujer contemporáneos a partir de la imaginaria proporcionada por la cultura popular. La pantalla, en *Boy Meets Girl*, se divide en dos partes, que se mueven de arriba a abajo al modo de las máquinas tragaperras. La sección izquierda está ocupada por distintas representaciones de la mujer, mientras el lado derecho está reservado a las imágenes de los hombres. A través de las más de mil imágenes que componen la película, se pretende

que el espectador, como si se tratase de un extraterrestre o de cualquier otro ser ajeno a la cultura humana cuya única fuente de información fueran este tipo de imágenes, infiera el absurdo estereotipo resultante.

Otra artista que emplea los medios de comunicación de masas en su denuncia del tratamiento de la mujer es Fina Miralles. En su performance *Standard* (1976), realizada en la Galería G de Barcelona, se presentaba ante el público amordazada y en silla de ruedas, sin posibilidad de réplica o de huida, mientras asistía al tratamiento estandarizado que los medios de comunicación de masas otorgan a la mujer. La programación televisiva y los anuncios comerciales de un magnetófono proyectaban una imagen de refuerzo de la ideología patriarcal. El alegato feminista se completaba con la proyección de unas diapositivas que mostraban mujeres objeto, extraídas o no de las revistas, intercaladas con la imagen de una abuela vistiendo a su nieta, denunciando el papel de la educación represiva en el seno familiar a lo largo de las generaciones. En una metáfora más sutil sobre la coacción social que sufre el sexo femenino, Miralles realizó una serie de retratos fotográficos titulados *Emmascarats* (1976) en los que una mujer (la actriz Anna Lizarán) aparece con el rostro cubierto. Un velo, unas correas o el capuchón de un verdugo sirven para ocultar o bien reprimir ciertas formas de comportamiento considerado inadecuado, en una reflexión sobre las apariencias y la dimensión simbólica de las máscaras sociales.

Como se puede apreciar en estos ejemplos, una parte considerable de estas obras tenían que ver con asuntos concernientes al ámbito privado, en particular con el confinamiento de la mujer a las labores del hogar y del cuidado de los hijos, la presión social ejercida desde la propia familia y, más concretamente, en la contención más o menos disimulada de la sexualidad de la mujer. En cambio, las más abiertamente reivindicativas hacían referencia al ámbito público, a las condiciones abusivas de los puestos de trabajo a los que las mujeres habían accedido gracias a cierta mejora económica del tardofranquismo, pero que habían sido asumidos en un contexto de desigualdad manifiesta. Las reclamaciones en el entorno laboral son constantes, aunque son aún mayores las quejas por el tipo de representación de la mujer en los medios de comunicación (publicidad, fotografías de revistas o fotonovelas), que se percibe como potencialmente nocivo. No obstante, en lugar de ofrecer iconografía alternativa estas artistas prefieren denunciar la omnipresencia de estas perniciosas imágenes a través de unas obras que extraen estos estereotipos de los propios medios.

Bibliografía

Esther Ferrer. *De la acción al objeto y viceversa*. San Sebastián: Koldo Mitxelena, 1997.

Fina Miralles. *De les idees a la vida*. Sabadell: Museu d'Art de Sabadell, 2001.

Carmen Navarrete, María Ruido y Fefa Vila. "Trastornos para devenir: entre artes políticas y *queer* en el Estado español", en *Desacuerdos 2. Sobre arte y política en el Estado Español*. Barcelona: Arteleku, MACBA y UNIA arteypensamiento, 2005, pp. 146, 158-187.

Idees i actituds: entorn de l'art conceptual a Catalunya 1964-1980. Barcelona: Centre d'Art Santa Mònica, Generalitat de Catalunya, 1992.

Barcelona-Paris-Nova York: El camí de dotze artistes catalans, 1960-1980. Barcelona: Generalitat de Catalunya - Palau Robert, 1985.

49. *Êtes vous d'accord?*

ESTHER FERRER

1. Están Vds. de acuerdo con la actual situación político-social?
2. Están Vds. de acuerdo con la situación de las mujeres en esta misma situación político-social?
3. Están Vds. de acuerdo con la situación del arte en la actual situación político-social?
4. Están Vds. de acuerdo con la situación de las artistas en el mundo del arte?
5. Existe todavía hoy una discriminación de hecho de la mujer artista?
6. Si en su opinión esta discriminación existe, cuáles son las causas:
 - el sexismo que reina en el mundo artístico y cultural en general?
 - el sexismo de las instituciones y de quienes las dirigen?
 - la incapacidad de las mujeres de imponerse porque no quieren o no pueden emplear los mismos métodos que los hombres artistas?
 - el hecho de que la mujer no es unidimensional?
7. Creen Vds. que la situación, incluso si consideran que continúa siendo mala, ha mejorado estos últimos diez años?
8. Creen Vds. que la generación más joven actúa mejor que lo hicimos nosotras?
9. Creen Vds. que tienen más posibilidades de triunfar?
10. Porque son más independientes?
11. Porque están mejor preparadas?
12. Porque se han beneficiado de nuestra lucha?
13. Porque los tiempos son mejores?
14. Porque las mujeres artistas están de moda?
15. Porque son mejores artistas?
16. Porque son más agresivas?
17. Porque conocen mejor las leyes del mercado?
18. Porque ellas han establecido una relación diferente con los hombres en general y con los del mundo del arte en particular?
19. Por qué cuando hay una exposición en la que solo hay expositoras se dice “una exposición de mujeres artistas”, pero nunca una “exposición de hombres artistas” cuando como ocurre con frecuencia, una exposición no incluye ninguna mujer?
20. En su opinión, hasta cuándo será necesario hacer exposiciones de mujeres artistas?
21. Es que las exposiciones de mujeres son actualmente útiles?
22. Consideran Vds. que cumplen el papel pretendido?
23. No sería más interesante inventar otras formas de hacer?
24. Puede la mujer artista hacer evolucionar la idea de arte?
25. Puede la mujer artista llevar el arte a territorios desconocidos hasta hoy introduciendo en la expresión artística otros valores y esquemas de pensamiento?
26. Creen Vds. que los críticos de arte son imparciales a la hora de juzgar el trabajo de las mujeres?
27. Creen Vds. que las conservadoras de museos lo son?
28. Y las comisarias de exposiciones?
29. Creen Vds. que las críticas, conservadoras, comisarias, propietarias de galerías son solidarias con la lucha de las mujeres artistas?
30. Creen Vds. que hay una misoginia femenina real?
31. Creen Vds. que las mujeres en general y las artistas en particular se victimizan demasiado?
32. Creen Vds. que el hecho de ser feminista es un inconveniente para triunfar?
33. Creen Vds. que el hecho de tener hijos aumenta las dificultades?
34. Es que la diferencia en el trabajo artístico se debe al hecho de ser individuos diferentes, o al de pertenecer a dos sexos diferentes?
35. Creen Vds. necesarios los cursos de “arte de mujeres” en las Universidades?
36. Se cree Vd. capaz de reconocer el trabajo de una mujer o de un hombre en una exposición en la que no conoce a las/los artistas?
37. Creen Vds. que el trabajo de las artistas es específico?
38. Creen Vds. que lo femenino puede desestabilizar la historia del arte?
39. Hay una diferencia entre la visión femenina del arte y la masculina?
40. Si sí, en qué consiste?
41. Expresa el arte las relaciones de dominación que se manifiestan explícita o implícitamente entre lo masculino y lo femenino?
42. Han constatado Vds. manifestaciones de sexismo en las publicaciones y revistas especializadas?
43. Creen Vds. que en arte hay una estética pura y valores universales?
44. Suponiendo que el artista tenga un papel en nuestra sociedad, creen Vds. que la artista y el artista lo entienden de una forma diferente?
45. Si sí, dónde reside la diferencia?







EL TACHA CON UN BESO ESE "PERO", QUE YA NADA SIGNIFICA. SUS CORAZONES Y EL DESTINO HAN DECIDIDO . LOS DOS JOVENES NO TIENEN MAS SALIDA QUE LA FELICIDAD.







La irrupción de la política (1975-1981)¹

53

Francesc Abad, *Homenatge a l'home del carrer*, 1976, dentro del proyecto "Documentos". Cartel y fotografía de su instalación en la sede del PSUC, Barcelona, 1977; selección de los paneles que componen la obra y fragmento del audio que lo acompañaba.

54

Concha Jerez, *Más allá del muro paredón recién pintado*. 1975. Tinta sobre papel.

55

Concha Jerez, *Seguimiento de una noticia*, 1977. Tinta sobre papel.

56

Pere Portabella, *"Batalla perdida. Cuestionario enviado a los profesionales de la industria cinematográfica española"*, 1975. Romà Gubern y Domènec Font. *Un cine para el cadalso*, Madrid: Editorial Euros, 1975, p. 236, 272. Reeditado por Marcelo Expósito (coord.). *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*. Valencia/Barcelona: Ediciones de la Mirada/MACBA, 2001, pp. 329-330.

57

ADAG, *El cartell polític*, 1976. Folleto del ciclo de comunicación gráfica celebrado en la Sala Fidel Aguilar, Girona, 1976.

58

ADAG, *Homenatge a Carles Rahola*, 1976. Presentación, portada de la publicación y hoja de mano de la exposición en la Societat de l'Amistat, Cadaqués, 1976.

59

Joan Rabascall, *Franco hace deporte*, 1975. Tela emulsionada.

60

Joan Rabascall, *La desfilada dels negocis*, 1977. Collage.

61

Joan Rabascall, *Spain is Different*, 1975, instalación (fragmento).

62

Cecilia y José Juan Bartolomé, *Después de...* Primera parte: *No se os puede dejar solos* (1981), segunda parte: *Atado y bien atado* (1983). Fotogramas.

1. Para la realización de este texto hemos contado con la colaboración de Laura Gómez Vaquero.

A la muerte del dictador en 1975 aparece una serie de obras de marcado signo político; la mayoría exponen pasados traumas producto del condicionamiento histórico del Régimen, como sucede en la obra que Francesc Torres realiza desde Estados Unidos, *Almost Like Sleeping* (1975), o la que Francesc Abad titula *Homenatge a l'home del carrer* que, a modo de documento crítico, presentaba los rostros de un grupo de torturados por la policía en un intento de airear los aspectos más tenebrosos del franquismo. Los retratos fotográficos, reproducidos en papel vegetal mediante un sistema heliográfico, se complementaban con un escrito de Feliu Formosa dedicado al hombre de la calle mientras en la Galería Sala Tres de Sabadell, donde se expusieron en 1977, la voz de Magda Segura relataba su experiencia como reclusa represaliada. En diciembre de ese mismo año se expusieron en un local de la calle Provenza de Barcelona durante unas jornadas culturales organizadas por el PSUC y las Juventudes Comunistas de Cataluña. El formato y el tampón "documentos" que aparece sobre las heliografías señalan la continuidad conceptual y política del trabajo de Abad con la propuesta de Alberto Corazón y Muntadas que ya comentamos en estas páginas.

En los estertores del franquismo y los primeros momentos de la transición, parecía inevitable que la circunstancia política concreta emergiese a la superficie, cortando transversalmente las especulaciones metarrepresentacionales de muchos de los llamados artistas conceptuales. Tras la muerte del dictador la relación entre el pasado y el presente se iba a reconfigurar con rapidez en una economía de lo visible y de lo legible en la que, bajo la apariencia de libertad, se condenaba a los márgenes de la representación a un amplio sector del discurso antagonista. Así relata Concha Jerez este proceso en la evolución de su trabajo:

Tras un período situado entre 1971 y 1975 de creación de obras basadas en una especulación conceptual cuyos resultados formales eran de carácter minimalista, comienzo a generar a partir de 1974 un nuevo tipo de obras estrictamente conceptuales realizadas solamente a partir de escritos ilegibles autocensurados sobre superficies de papel blanco. Este período se extiende hasta 1976. Surgen estas obras vinculadas a la necesidad de expresión ligada a la realidad que se vivía en España en los últimos años del franquismo. Hay sobre todo en ellas como motivación la injusticia, la impotencia y el dolor vividos ante las últimas ejecuciones y ante los juicios sumarísimos que se sucedieron con un efecto de continuidad en ese tiempo. Tanto *Sumario de un proceso político* (1974) como *Desarticulación de un partido político clandestino* (1974) son obras claves de ese período.

En 1976, ya en la transición, realicé mi primera instalación en la Galería Propac de Madrid sobre la *Autocensura* (Madrid 1976). Esta obra se genera por la apreciación de que, si bien Franco había muerto y se podía ejercer cierta libertad de expresión, comprobaba día a día que a pesar de ello, y presuponiendo la libertad de expresión en todo sistema democrático, hay muchísimos temas que no se pueden exponer, ni en lo público, ni en lo privado, que llevan al individuo al ejercicio de la autocensura casi de forma constante. Las obras que integraban esta gran instalación partían de un libro de artista manipulable por el espectador, titulado *Textos autocensurados* (1976), que se presentaba en un formato reducido y a su vez en fragmentos individualizados grandes que dialogaban con la totalidad del espacio de la galería.

Por aquella época inicié también otra serie, producto de ese período de transición política, titulada *Más allá del muro paredón recién pintado* (1975). Como su nombre indica, quería hacer patente en esta serie la idea de que, aunque Franco había muerto, el “paredón” en el que habían muerto tantos españoles durante todo su reinado estaba aún ahí, tras la pintura con la que se lo quería cubrir a toda velocidad. La estructura de las obras de esta serie es un collage en el que sobre un fondo de cartón gris –trabajado a partir de la idea de la huella– se pegaba una superficie de papel blanco que, al ser rasgado, dejaba ver el fondo y también los escritos ilegibles autocensurados en el interior y el exterior de dicho papel blanco.

En 1977 inicié otro tipo de obras a partir de la prensa diaria, tomando como soporte las fotocopias de diversos artículos, y manteniendo siempre la utilización de escritos ilegibles autocensurados que las recubrían. Son muchas las obras sobre la prensa que realicé en un primer período que va de 1977 a 1982. La primera de ellas, muy significativa, es el *Seguimiento de una noticia* (1977) realizada a partir de los acontecimientos que tuvieron lugar en Vitoria ese año a raíz del encierro de unos obreros, por causas laborales, en la catedral nueva, y de la muerte de varios de ellos como consecuencia del desalojo de las llamadas fuerzas de orden público, siendo Fraga Ministro de Interior. Para esta obra utilicé fotocopias Din A4 de todas las páginas en las que apareció la noticia –en total, treinta y dos–, que se recubrieron con escritos ilegibles autocensurados. Solo los nombres de los muertos aparecen subrayados en rojo. Al principio, los periódicos habían dedicado mucho espacio a la noticia; según iban transcurriendo los días este espacio se fue reduciendo hasta desaparecer. Con esta obra, pretendía remarcar la caducidad de una noticia, por muy trágica que sea, y consecuentemente el efecto de caducidad de la memoria, barrida por la actuación mediática.

(Testimonio de Concha Jerez para *Desacuerdos*, junio de 2005.)

Pero la ausencia de libertad de expresión no siempre resulta ser la prioridad en el imaginario de los creadores; de hecho, el director de cine Pere Portabella sostiene que el debate sobre la censura está falseado. Portabella, promotor de la formación de la Escuela de Barcelona e integrante del Grup de Treball, responde escéptico a la consulta elaborada por Romà Gubern y Domènec Font. El cuestionario, del que se presenta un extracto, pertenecía a una encuesta enviada en 1975 a diversas personalidades del ámbito cinematográfico nacional a propósito de la revisión de las normas estatales de censura. En su contestación Portabella arguye que las demandas de libertad de expresión resultan estériles, porque conciernen a círculos minoritarios cuyas reiteradas exigencias del cese de la censura solo enmascaran la carencia de libertades políticas, cuestión mucho más urgente que afectaba al cineasta de modo más directo que la restricción para abordar determinados asuntos. La falta de libertad de expresión no es, por tanto, lo esencial para un director que, en el año de estas declaraciones, se encontraba rodando el documental *Informe general sobre unas cuestiones de interés para una proyección pública* (1976), una película de contenido eminentemente político, en la que tras la muerte de Franco reunió a los representantes políticos más destacados para interrogarles sobre la futura organización del Estado. Para Portabella lo fundamental era que las ordenaciones políticas e industriales del país se transformaran a fin de que, tras el cambio en las estructuras, el director de cine pudiera obrar con independencia.

Pese a la expectación que pudiera crear la perspectiva de una democracia en ciernes, lo cierto era que se mantenía el temor a descubrir ciertos temas. Por ejemplo, en la exposición sobre el cartel político organizada en 1976 por ADAG concurre la peculiar incoherencia de la ausencia de carteles con reclamaciones propias. *El cartell polític* fue la primera exposición del grupo que no incluía obras de sus miembros, lo que sorprende aún más si tenemos en cuenta que el interés de ADAG por el cartel residía, precisamente, en que lo consideraban un instrumento de acción política. En la muestra se expusieron más de cien carteles propagandísticos de temática diversa procedentes de Cuba, Italia, Portugal, Francia y China. Entre los pertenecientes al bloque socialista había carteles de exaltación de la figura de Che Guevara y de apoyo a Vietnam y a Palestina; otros mostraban reivindicaciones nacionalistas de algunas regiones francesas, apoyaban los ideales del feminismo o eran favorables a lo que hoy denominaríamos movimiento "ocupa". ADAG era el acrónimo de la Assembléa Democràtica d'Artistes de Girona, una heterogénea asociación en la que se daban cita, entre otros, Isidre Vicens, Joan Casanovas y Jaume Fàbrega. De variada orientación política, su objetivo era intervenir en el debate ciudadano evitando convertirse en artistas "de vitrina". En su primera exposición se ocuparon de la defensa de los derechos humanos, e intervinieron también en otras campañas como la ecológica *Salvem la devesa* –apoyada, entre otros, por la revista *Hogares modernos*–, que denunciaba el intento de privatización de un espacio verde.

El mismo año, ADAG organizó el *Homenatge a Carles Rahola* en colaboración con un grupo de historiadores vinculado a la revista *Presència*. Carles Rahola (1881-1939) fue un escritor nacionalista, republicano y católico fusilado por Franco a pesar de su cariz moderado. Aprovechando la proyección que este intelectual había tenido en vida, el propósito del grupo era recuperar del olvido su figura y estimular la movilización ciudadana. El homenaje se expuso tres veces a lo largo de 1976 y tuvo, por diversos motivos, un desarrollo bastante accidentado en sus dos primeras ediciones, en Girona y Cadaqués. En su primera presentación, la exposición-homenaje se organizó en dos estancias municipales. La primera de ellas, la sala Fidel Aguilar, acogía cuarenta intervenciones de artistas sobre un soporte idéntico: una cartulina blanca de 70 x 75 cm en la que figuraba en tinta gris el retrato de Rahola con la cita "...que no torni a aixecar-se el patíbul en el clos august de la noble i estimada Girona, ni en qualsevol altre indret del món" ("que no vuelva a levantarse el patíbulo en el cercado agosto de la noble y estimada Gerona, y tampoco en cualquier otro lugar del mundo"), extraída de su obra *La pena de mort a Girona* (1934). La habitación adyacente estaba reservada a la documentación sobre los libros de Rahola, sus colaboraciones periodísticas, fotografías y una selección de su correspondencia con Joan Maragall, Pompeu Fabra, Pere Bosch Gimpera y Prudenci Bertrana.

La primera controversia se desató al suspenderse temporalmente la muestra porque los organizadores, a pesar de contar con el apoyo de numerosas agrupaciones (políticas, de asociaciones de vecinos, diversos colegios profesionales y centros académicos, la Cámara de Comercio e incluso el obispo de la diócesis) no obtuvo, en un primer momento, el permiso gubernativo. Una vez

inaugurada, la exposición inicial obtuvo tal recibimiento que se trasladó aumentada a Cadaqués, lugar de origen de Rahola, donde a los sesenta y tres participantes iniciales se sumaron otros veintidós.

La segunda polémica no surgió por la incomodidad de las autoridades ante la iniciativa de resarcir a Carles Rahola, sino que fue la propia ADAG quien decidió clausurar la muestra. Atendiendo a la prensa contemporánea, existe más de una versión de lo ocurrido. La más plausible acusa de ingerencia a las autoridades del ayuntamiento por haber encargado a Dalí la obra *Sirenes de Cadaqués*, y al secretario —o quizá algún simpatizante del artista— por haberla colgado sin el visto bueno de los organizadores. Los miembros de ADAG se oponen a la presencia forzada de Dalí, retiran sus obras y cinco días después de la inauguración deciden cerrar la muestra, aduciendo que este artista se había negado anteriormente a colaborar con ellos en una muestra de San Sebastián. Argumentan que, en esta ocasión, ellos no le habían invitado, aunque otras fuentes apuntan que la verdadera razón del rechazo de la obra daliniana se debía a motivos políticos.

El último homenaje al autor de *Breviari de ciutadania* (1933) se celebró en Barcelona. A los participantes en las anteriores convocatorias se sumaron Francesc Abad, José Manuel Broto, Josep Guinovart, Joan Hernández Pijuan, Joan Miró, Pere Noguera, Albert Ràfols-Casamada y Antoni Tàpies, entre otros, congregados en la Fundación Miró hasta superar los ciento setenta artistas. La memoria publicada con motivo de esta última exposición documenta todos los homenajes para dejar constancia de los actos y polémicas de las distintas muestras, que se sucedieron cronológicamente: en la Sala Fidel Aguilar de Gerona, del 9 al 31 de julio; en el casino La Amistad de Cadaqués, del 14 al 19 de agosto (fecha de su clausura anticipada) y, por último, en la Fundació Miró de Barcelona, del 15 al 24 de septiembre de 1976. El catálogo concluye con el manifiesto “L’art, l’artista i la llibertat” (1976), el ideario de ADAG, un extenso escrito sobre deseo de democratizar el arte evitando la mistificación del artista, la mercantilización de las obras y su asimilación por el sistema. Su concepto de un arte interclasista preocupado con la deformación *kitsch* causada por los medios de comunicación de masas relaciona a este grupo con Tint-2.

Alejado del tono grave de otras propuestas contemporáneas y desde la distancia que le proporcionaba el vivir al otro lado de los Pirineos, Joan Rabascall compuso, por medio del fotomontaje ampliado sobre tela, una sucesión de imágenes de la España de mediados de los setenta extraídas de los medios de comunicación. En *Franco hace deporte* (1975), Rabascall presenta al dictador practicando el golf. Contrapuesto a esta imagen, un anuncio de una empresa concesionaria de autopistas sugiere la relación entre el evento deportivo y el tráfico de influencias que generaba dicho deporte, insinuando que los negocios del régimen y sus “concesiones” estaban íntimamente ligados. La obra parece extraída de los ecos de sociedad de un semanal cualquiera y es una muestra de los fotomontajes ampliados sobre tela que realizaba Rabascall en los setenta, en los que textos e imágenes eran retocados para proponer una lectura alternativa al bombardeo de mensajes unívocos proveniente de los

medios de comunicación. *La desfilada dels negocis* (1977) recurre a la iconografía de los medios para ofrecer una visión propia; en este collage, sobre una hoja impresa de cotizaciones de bolsa aparece una fotografía del Generalísimo junto a su esposa Carmen Polo.

El tono irreverente de Rabascall se acentúa en otra propuesta en la que, tomando como título el eslogan para el turismo foráneo, *Spain is Different*, el artista descontextualiza el material utilizado alterando enormemente su significado. Las imágenes, aunque resultarían familiares para muchos españoles porque procedían de recortes de prensa nacional, adquieren un carácter grotesco al ser manipuladas por el artista para ofrecer una visión caricaturesca del país que se pretende promocionar. Un año más tarde Rabascall amplió esta serie para que acompañara a *Elecciones Show* (1977), una instalación realizada a propósito de las primeras elecciones generales, en la que las efigies de los políticos de la época comparten protagonismo con las de las divas del destape, mientras decenas de carteles electorales yacen desperdigados por el suelo y se escucha una banda sonora con canciones de esos años.

La iniciativa de reflexionar sobre la transición se retoma –aunque esta vez con la seriedad que exigía la voluntad de documentar un período de gran relevancia– en la película *Después de...*, escrita y dirigida por Cecilia y José Juan Bartolomé, y dividida en dos partes: *No se os puede dejar solos* (1981) y *Atado y bien atado* (1983). Con una duración total de 190 minutos, a pesar de cierto apresuramiento en la elección de algunas secuencias, el resultado de *Después de...* es un retrato fidedigno de la compleja transición española. La necesidad de plasmar determinados hechos en curso en el momento del rodaje justifica esta falta, aunque en realidad esta es también su principal virtud; en ella, a una serie de personas anónimas se les brinda la oportunidad de valorar de forma contemporánea un momento histórico, algo que en cierto modo se repite en otro documental de la época, *Numax presenta...* (1979), de Joaquim Jordà. Un detalle revelador que menciona Josetxo Cerdán en su artículo “Muerte y resurrección. El documental en la España del tardocapitalismo” es que la primera parte de la película, seis días después de haber sido depositada en el Ministerio de Cultura, estuvo retenida como consecuencia del intento de golpe de Estado del 23 de febrero de 1981. El motivo fue lo embarazoso del carácter premonitorio de las últimas escenas del largometraje, que recogían el alto grado de insatisfacción de ciertos sectores sociales con respecto a la línea reformista seguida en los últimos años por el gobierno vigente.

Comparando este documental con la exitosa serie *La Transición* (1993), de Televisión Española, escrita por Victoria Prego y dirigida por Elías Andrés, el período reflejado en *Después de...* transmite una inquietud considerablemente mayor que la de la versión televisiva, bastante más complaciente con el desenlace de los acontecimientos.

Bibliografía

Josetxo Cerdán. “Muerte y resurrección. El documental en la España del tardocapitalismo”, en *Otrocampo*, Josetxo Cerdán y Marina Díaz (eds.), *Cecilia Bartolomé. El encanto de la lógica*. Barcelona: La Fàbrica de Cinema Alternatiu / Ocho y Medio, 2001.

Marcelo Expósito (coord.). *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*. Valencia y Barcelona: Ediciones de la Mirada y MACBA, 2001.

Javier Hernández Ruiz y Pablo Pérez Rubio. *Voces en la niebla. El cine durante la transición española (1973-1982)*. Barcelona: Paidós, 2004.

Marta Selva i Masoliver. "La palabra necesaria: a propósito de "Después de..." (I y II parte) en Josep Maria Catalá, Josep Cerdán y Casimiro Torreiro. *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid: Festival de Cine de Málaga / Ocho y Medio, 2001.

Narcís Sellés Rigalt. *Art, política i societat en la derogació del franquisme*. Gaüses: Llibres de Segle, 1999.

Narcís Sellés Rigalt. "Arte y política en la transición. El caso de la Asamblea Democrática d'Artistes de Girona (ADAG)", *Brumaria* n.º 2, 2003, pp. 273-291.

ADAG. *Homenatge a Carles Rahola, 1881-1939*. Barcelona: Fundació Miró, 1976.

Concha Jerez. *Del lugar al no lugar / Lekutuk ezlekura*. San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa - Koldo Mitxelena Kulturnea, 2001, p. 27.

Barcelona-Paris-Nova York: *El camí de dotze artistes catalans, 1960-1980*. Barcelona: Generalitat de Catalunya - Palau Robert, 1985.

Francesc Abad. *Entropia: 8 instal·lacions (82-86)*. Terrassa: Muncunill, 1986.

Joan Rabascall. *Monument a la televisió. Paisatges final segle XX*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona - Palau de la Virreina, 1993.

Rabascall. Oporto: Galería Álvarez, 1975.

Rabascall. *Une rétrospective 1976-2000*. Ville de la Seyne-sur-mer: Villa Tamaris Centre d'art, 2003.







Audio de *Homenatge a l'home del carrer* (fragmento)

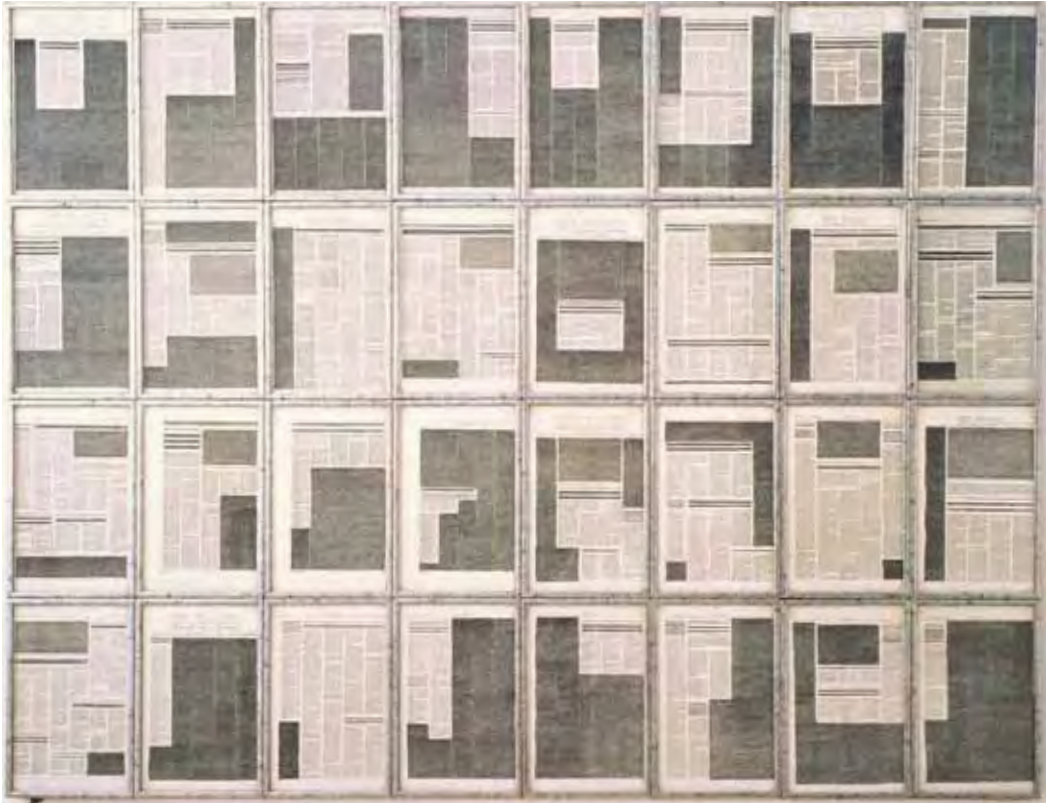
En Yeserías, como en toda prisión, se pasan los primeros días en una celda individual; celdas que tienen la misión, teóricamente, de vigilar las enfermedades infecciosas. Lo que sí es cierto es que en esos días de incomunicación en Trinidad y en Yeserías no vi al médico. Cuando sabes de qué se trata esa incomunicación la soportas bien, ya que sabes que serán tres días. En Yeserías, la compañera que venía del economato por si querías algo de comer tenía un contacto con las presas políticas; el primer día que llegué allí me llevó un café con leche. Las compañeras políticas ya sabían que había llegado una nueva [presa] política. Y también allí pude tener la ocasión de tener una vivencia que personalmente me impresionó mucho: el segundo día de estar incomunicada oí tras la puerta, a una hora determinada, la voz de otra persona, la de una chica que decía que había oído por el pasillo del economato que había una [presa] política, y que gritaba: "Si hay alguna política que me conteste." Le contesté, le pregunté quién era; yo le expliqué quién era y de dónde venía. Ella me contestó: "Soy Mariluz Fernández, estoy acusada por la calle Correos, por el caso de Carrero. Llevo tres meses encerrada en esta celda y es la primera vez que tengo oportunidad de hablar con alguien." Sabíamos que en aquel momento no había funcionaria, que la funcionaria se había ido a comer.

Ella tenía estudiado cuál era el momento en el que se podía hablar sin que lo oyera nadie, y estuvo explicándome cómo había sido detenida en Asturias, ella y su padre –que estaba ilegalmente en España–; que habían sido conducidos a la Dirección General en Madrid; que desde allí se había enviado un telegrama a la familia de Mariluz Fernández para que su madre y su hermano fueran a verles con la excusa de llevarles un paquete de ropa. Cuando llegaron, su madre y su hermano fueron detenidos inmediatamente al llegar a Madrid y recibieron presiones de todo tipo. Hay que decir que el hermano tenía meningitis desde que era pequeño, [era] también deficiente mental, y le hicieron firmar una declaración diciendo que Mariluz Fernández era la persona que había puesto la bomba en la calle Correos. Esta declaración [...] que también sería firmada por sus padres, por otros compañeros. En todo caso, ella explicaba que le parecía que le habían presentado declaraciones falsas de personas que habían estado firmando ese documento, pero con firmas cuya falsedad era fácilmente demostrable. Durante esos tres primeros meses ella no había podido ver al abogado, no había podido ver a nadie de su familia, solo había podido ver al juez que tenía asignado, que era un teniente militar que llevaba directamente el caso. Le veía prácticamente todos los días, unos días media hora, otros días tres horas,

siempre intentando una confesión. Nunca veía a nadie más, no había recibido ni un solo paquete; llevaba la misma ropa con la que la habían sacado de su casa. No podía recibir comida, no podía recibir revistas, no podía recibir periódicos; ella decía: "De vez en cuando las funcionarias me pasan algún libro, pero lo más progre..." No me acuerdo qué era, pero era algo así como Santa Teresa de Jesús o algo por el estilo. Explicaba que tenía momentos de mucha desmoralización, de los que se recuperaba. Me pedía que les dijera a sus compañeras que ella no había dicho nada; que continuaba manteniéndose firme; que estaba segura de poder salir de allí muy pronto. Sobre todo, tenía mucho interés por saber algo de su familia; sabía que su madre había estado enferma de los nervios. En esos momentos su madre ya había salido de la prisión, su padre también, pero no sabía nada de su hermano. Incluso en algunos momentos se le intentó explicar que su madre había sufrido algunas enfermedades y que tenía que estar en el hospital. En algún momento tuve la ocasión de poder pasarle una poesía, y un papel y un lápiz para que escribiera, y algunos recortes de periódico de *La Vanguardia* que yo llevaba encima, que era lo único que podía tener. Ella me lo agradecía diciendo "Gracias, camarada. Continuaremos en la lucha", con la moral muy alta, lo que me impresionó mucho, ya que, supongo, psíquicamente merecía la pena vivir aquellos tiempos, que –como ella decía– "cada día es un día más, pero también es un día menos".

No sabía el tiempo que tenía que estar allí, pero aguantaba. Al parecer, más tarde aquella compañera estuvo psíquicamente enferma. Le fue difícil soportar todo aquello, pero en aún así aguantó muy bien esos tres meses y pico de encierro. Además, yo había sido la única persona con la que había podido hablar, y solo durante un rato...





55



(detalle)

56. Batalla perdida. Cuestionario enviado a los profesionales de la industria cinematográfica española

PERE PORTABELLA

El director Pere Portabella responde a una encuesta sobre cine y censura elaborada por Romà Gubern y Domènec Font. Portabella, que estudió en la Escuela de Barcelona, estuvo vinculado a Dau al Set y fue un activo miembro del Grup de Treball, estaba rodando en el año de estas declaraciones el documental *Informe general*, en el que reunía a los representantes políticos más destacados a la muerte del dictador para interrogarles sobre la futura organización del Estado en una democracia en ciernes.

Opinión sobre las actuales Normas de Censura de Cine en España. ¿Puede hablarse de cambios en relación a las anteriores promulgaciones durante la posguerra?

¿Es en la censura donde se localiza la auténtica raíz de la llamada “crisis del cine español”?

¿A qué grado de subordinación ha colocado su práctica específica los condicionamientos impuestos por la(s) censura(s)?

Posibilidades de cambio en el actual contexto social.

PERE PORTABELLA: En principio he de decir que no acepto el cuestionario tal como viene formulado, en tanto que presupone un sentido a la opinión particular de cada profesional sobre la censura cinematográfica. Entiendo que plantear una lucha contra la censura es desplazar nuestras propias y específicas reivindicaciones de su verdadero terreno. Las dificultades del enfrentamiento a la ideología dominante desde el interior de los aparatos ideológicos del Estado vienen dadas, en principio, por otras cuestiones que considero mucho más determinantes. Por de pronto la dificultad de que los intelectuales y los trabajadores de la industria cinematográfica, en tanto que asalariados, se movilicen para plantear reivindicaciones de carácter económico y político. Ni que decir tiene que la mayor dificultad para que esto suceda en nuestro país estriba en la ausencia de libertades democráticas.

En estas condiciones me suena a grotesco clamar por el derecho a la “libertad de expresión” cuando aún no se han cumplido las otras libertades –sindicales y políticas–, la ausencia de las cuales **sí** es una auténtica **censura** que condiciona y afecta al cineasta como tal. El “derecho a la expresión” es una trampa que se coloca en la boca de los “intelectuales” de este país precisamente para escamotear otro tipo de reivindicaciones, ante las cuales no intervienen precisamente las tijeras. Creo que el cine, en tanto que

práctica significativa, puede ser la dominante del profesional, pero en modo alguno la determinante aquí y ahora. Si creyese lo contrario estaría intentando incidir desde los estrechos márgenes del posibilismo, cosa que bien o mal hice hasta *Nocturno 29*.

Esto no quiere decir, por supuesto, que al inscribir mi práctica cinematográfica en el terreno de la “marginación” esté desechando el posibilismo. Antes bien, creo que una práctica marginada solo se comprende en función de las coordenadas posibilistas. Cuando hablamos de la lucha de clases entendemos que la clase obrera está inscrita dentro de las relaciones de producción capitalista y desde allí plantea su lucha específica. Las reivindicaciones del profesional del cine no pasan única ni preferentemente por una demanda sobre la censura con el consiguiente derecho a la libertad de expresión, sino por el control democrático de las estructuras básicas de la industria por parte de los profesionales. Estas reivindicaciones, una vez conseguidas como ocurre en la mayoría de los países de la Europa capitalista, no son más que el punto de partida. Después, que cada uno inscriba su práctica cinematográfica donde crea más conveniente.

Todo lo demás me parecen batallas perdidas a partir de formulaciones abstractas sin ningún nivel de articulación política e ideológica de la práctica significativa con las otras prácticas sociales.

58. Homenatge a Carles Rahola

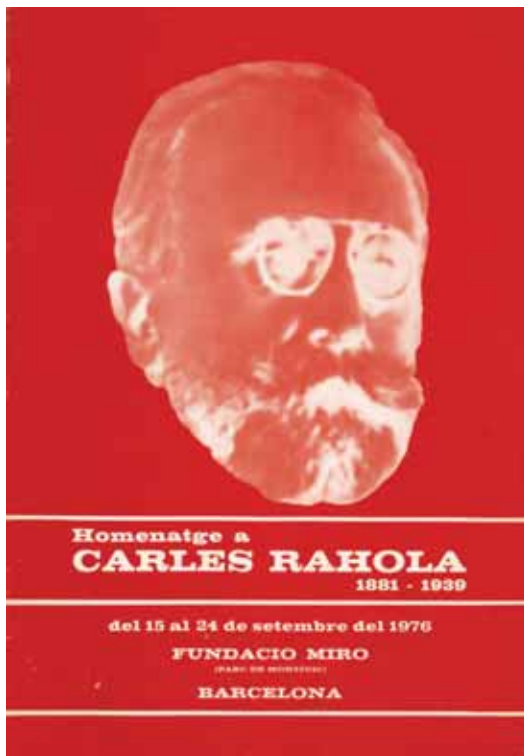
ADAG

Si la vida de un hombre sobre la tierra fuese tan solo eso –el hecho biológico de la vida–, bien poca cosa sería. Lo que vale es su obra, su ejemplo, su relación ciudadana. Y por eso después de toda lucha los ganadores procuran no solo la eliminación física del adversario, sino también la desaparición de su testimonio. Carles Rahola, gerundense ilustre, con una gran obra literaria, política, periodística y ciudadana, murió el mes de marzo de 1939 ante un piquete de ejecución. Después, un silencio impuesto cubrió de espesa niebla toda su obra. Un silencio de treinta y ocho años ha conseguido que las generaciones jóvenes ignoren todo lo que hizo y dijo, y que muchos de los grandes lo olvidasen o procurasen olvidarlo.

Ahora la Assembla Democràtica dels Artistes de Girona, uniéndose a otros actos iniciados con el ejemplar monográfico de la revista *Presència*, quiere colaborar, en su ámbito, para que la tarea ingente de un gerundense vuelva a salir a la luz, sin que ninguna niebla la borre o la aleje. Es hora de que Girona, cumpliendo un deber ineludible, rinda un homenaje a todo lo que Carles Rahola significa como hombre y como ciudadano. Los artistas de la ciudad que él tanto amaba, con la colaboración de otros de todo el ámbito de los Països Catalans y de estudiosos e historiadores, desean organizar una exposición de obra tanto plástica como bibliográfica, que sea un homenaje popular y que, precisamente por ser popular, precisa la adhesión de las entidades más representativas. Por ello pedimos a todas las instituciones y grupos que, de un modo u otro, representan a las fuerzas públicas de Girona, que se unan a este proyecto y firmen su solidaridad con estos actos.

El pueblo que renuncia a sus raíces deja de ser un verdadero pueblo, y Carles Rahola forma parte de nuestras raíces. Firmar la adhesión a este homenaje quiere decir, sencillamente, que Girona respeta y honra a aquellos de sus hijos que la han amado y han trabajado por ella, y que los protagonistas de su historia no se pueden hacer desaparecer. Carles Rahola fue un hombre honesto y un gran gerundense. Vuestra firma quiere decir que Girona reconoce este hecho.

Girona, junio de 1976.



ADHESIONS A L'HOMENATGE A CARLES RAHOLA

Agrupació fotogràfica i cinematogràfica de Girona
Agrupació Vista Alegre-Parròquia
Ajuntament de Girona
Assemblea Democràtica de Cadaqués
Assemblea Democràtica de Girona
Associació de Veïns del Carme-Vista Alegre
Associació de Veïns de Torre Gironella
Associació de Veïns de Vilatorrada
Associació de Veïns de Salt
Cambra de Comerç
Col·legi de Llicenciats
Col·legi Oficial d'Aparelladors
Col·legi Provincial d'Enginyers
Col·legi Universitari (Ciències i Lletres)
Comitè Local de Joventut Comunista
Comitè Local del Partit Socialista Unificat de Catalunya
Convergència Democràtica de Catalunya
Convergència Socialista de Catalunya
Diputació Provincial de Girona
Esquerra Republicana de Cadaqués
Front Nacional Català
Grup Excursionista i Esportiu Gironí (GE i EG)
Grup de «Drets Humans»
Grup de no Arreglerats
Grup Democràtic d'Urbanistes
Jaume Camprodon, Bisbe de Girona
Jove Cambra
Institut d'Estudis Gironins
Institut Nacional de Batxillerat «J. Vicens i Vives»
La Cavorca Centre Social del Pla de Girona
Minyons escoltes i guies Sant Jordi
Moviment Infantil i Jovenil d'Acció Catòlica
Omnium Cultural
Organització Comunista d'Espanya (BR)
Partit Socialista d'Alliberament Nacional (PSAN)
Partit Socialista de Catalunya (ex-Reagrupament)
Partit Socialista Obrer d'Espanya
Partit del Treball d'Espanya
Partido Obrero Revolucionario Español (PORE)
Secretariat de «Justícia i Pau»
Seminari Conciliar de la Diòcesi de Girona
Setmanari Presència
Societat l'Amistat
Universitat Autònoma de Barcelona (Ciències de l'Educació)
Unió Excursionista de Catalunya
Esquerra Democràtica de Catalunya
Colla Excursionista Cassanenca (Cassà de la Selva)
Escola de Ceràmica (La Bisbal)
Grup Excursionista Amerenc Esquelles
Associació Famílies Cristianes (Palamós)
Col·lectiu Socialista de Banyoles
Tint-2 Banyoles
Grup Excursionista Belmatí (Llagostera)

 publicat amb la col·laboració de l'editorial L'Espresso



Girona, Rambla de la Llibertat, juliol 1976

HOMENATGE A CARLES RAHOLA

del 14 al 31 d'Agost de 1976
a la Societat l'Amistat
CADAQUES





EL TIEMPO



REVOLVER AUTOMÁTICO

De gran efecto real, se tambora en carga con gran facilidad y de sistema en caso de necesidad. Acompañado al patillo para ocho defensas de gran seguridad y completamente impermeables. Manaje fácil y presentación impecable. Enteramente metálico. Muy útil para personas que deban viajar o vivir solas.

Del N.º REVOLVER AUTOMÁTICO 275, PTAS.







Muntadas: Centro de Información (1974-1976)

63

Muntadas, **Cadaqués, Canal Local**, 1974. Extracto del punto de información del proyecto a cargo de Antoni Mercader.

64

Muntadas, **Barcelona Distrito Uno**, 1976. Extracto del punto de información del proyecto a cargo de Antoni Mercader, incluyendo un artículo de Josep Maria Martí Font.

Escribiendo a los lectores del *Diario de Barcelona* en el verano de 1974, Josep Maria Martí Font contextualizaba el proyecto *Cadaqués, Canal Local* de Muntadas en un proceso de investigación artística “que incluye experiencias sensoriales extendiéndose hasta los nuevos medios de emisión / recepción”, que pretendía iluminar “la posibilidad de un cambio estructural en el mundo del arte” a partir de una transformación “en su concepto y en el planteamiento”. Según continuaba Martí Font, la investigación de Muntadas en Cadaqués iba más allá de los marcos estrictos de la experimentación vanguardista tradicional: “Un proyecto de este tipo, su realización, la presentación en una galería o fuera de ella, tienen una valoración completamente diferente a la de los objetos artísticos tradicionales que se justifican solo ante una minoría elitista y exclusivista, mientras que en este caso es una opinión comunitaria la que reacciona ante motivaciones más directas y reales.”

Esta orientación “conceptual” de la práctica del joven Muntadas hacia los procesos de información y comunicación, por un lado, y hacia el ámbito “real” de la vida social, por otro, entroncaba con las reuniones que habían tenido lugar en Banyoles (*Informació d’art concepte*, 1973) y Terrassa (*Informació d’art concepte*, 1974) y que darían lugar a la formación del Grup de Treball. Los proyectos de Alberto Corazón y la Galería Redor en Madrid –en los que expondrían Francesc Torres y Frederic Amat–, así como el ciclo “Nuevos comportamientos artísticos”, dirigido por Simón Marchán tanto en Madrid (abril) como Barcelona (febrero – abril) de 1974, evidencian que este debate desbordaba los límites de un territorio concreto. El propio Simón Marchán defendería tal giro desde las páginas añadidas en 1974 a la segunda edición de *Del arte objetual al arte de concepto*.

Cadaqués Canal Local, que tuvo lugar entre el 26 y el 29 julio de 1974, se considera la primera experiencia de televisión comunitaria en España. Sin embargo, a pesar de su nombre, no se trataba de un canal televisivo en sentido estricto. Aunque en cierto modo anticipa las prácticas de vídeo comunitario llevadas a cabo años más tarde por los integrantes de Vídeo-Nou, así como el nacimiento de las televisiones locales a comienzos de la década de

los ochenta, difiere de ambas en el hecho de ser un proyecto experimental concebido desde el debate artístico-conceptual. Consistía en la grabación no profesional y en blanco y negro de las opiniones de los vecinos de Cadaqués (Girona) a través de la –por aquel entonces– novedosa tecnología del vídeo. En un país en el que la libertad de prensa era escasa y donde la televisión oficial ofrecía una visión edulcorada de los beneficios del turismo, los lugareños de esta localidad, asediados en verano por el turismo de masas, podían ofrecer su versión del fenómeno. Las emisiones se pusieron al alcance de sus protagonistas, los habitantes de Cadaqués, ya que fueron proyectadas en la televisión del casino, así como en otros lugares en los que el televisor congregaba a familiares y vecinos.

En *Distrito Uno* (1976) el objetivo era similar: dar la palabra a aquellos que estaban acostumbrados a ser meros receptores de información. No obstante, a diferencia de *Cadaqués Canal Local*, esta nueva incursión en la televisión de barrio está más directamente relacionada con los movimientos sociales y políticos de la transición, porque en ella colaboró la Asociación de Vecinos de este distrito barcelonés. Los protagonistas vuelven a ser los habitantes del lugar al que se pretende retratar, pero al mediar la asociación de vecinos las grabaciones adquirieron un cariz más politizado. Las imágenes mostraban el rodaje de una sesión informal de la asamblea vecinal en la que se exponían pormenorizadamente los problemas del barrio. Aparecen también unos ancianos que se quejan de la carencia de locales donde reunirse, mientras otros aprovechan para pedir espontáneamente responsabilidades al Ayuntamiento. Un espectador contemporáneo de estas experiencias, Martí Font, describía entusiasta: “Tanto aquella experiencia [*Cadaqués Canal Local*] como el actual proyecto, *Distrito Uno*, tenían una misma finalidad: ofrecer una alternativa real a la información oficial.”

Ambas tenían también otra cosa en común: habían sido posibles gracias a que en el concepto de “hecho artístico” cabían una serie de connotaciones culturales, sociológicas, políticas y de todo tipo, que probablemente no hubieran podido manifestarse a no ser bajo el disfraz de ‘lo artístico’. Lo cierto es que, de hecho, hubo que pedir permiso por adelantado al inspector jefe de la policía municipal para filmar “con fines particulares” (al menos así consta en el documento correspondiente). Posteriormente la propietaria de la Galería Ciento, Marisa Díez de la Fuente, tuvo que ser autorizada –en este caso por el gobernador de Barcelona– para exponer los vídeos en el kiosko de la Plaça Palau entre el 8 y el 10 de octubre de ese mismo año, en el marco de la exposición *Centre d’informació*, que se presentó en dicha galería. Las reacciones de los vecinos, que acudieron como cada día a la terraza del bar para ver la televisión, fueron de todo tipo, aunque la mayoría se sorprendió al descubrir que habían sustituido la programación habitual por los comentarios y propuestas de sus vecinos.

En una época en la que solo existían los dos canales de la televisión pública y ninguno de ellos respondía a los verdaderos intereses de sus espectadores, el bar se había transformado en una suerte de ágora televisual al poner a disposición de su clientela el medio para exponer las preocupaciones del barrio. Muntadas se convirtió, así, en el catalizador de una acción social, porque otor-

gaba voz al ciudadano de la calle, permitiéndole realizar un análisis crítico de su situación sin intermediarios interesados en tergiversar sus palabras. Por otro lado la confrontación directa de un programa diferente a los espacios que usualmente poblaban el repertorio catódico de Televisión Española ponía de relieve que el discurso del poder rara vez se adecuaba a los intereses del pueblo.

Bibliografía

Simón Marchán Fiz. "Nuevos comportamientos artísticos en España", en *Del arte objetual al arte de concepto*, 2ª ed. Madrid: Comunicación, 1974.

Josep Maria Martí Font. "Cadaqués Canal Local", en *Diario de Barcelona*, 13 de agosto de 1974.

Josep Maria Martí Font. "Alternativa a la tv", en *El viejo topo*, noviembre de 1976, p. 66.

Francisco Rivas. "The New Shaman", en *Muntadas*. Amberes: Internationaal Cultureel Centrum Antwerpen, 1976.

"Muntadas. Centro de Información – Actividades Paralelas", nota de la Galería Ciento recogida por Mercader y Muntadas en *Documentos, 1971-1976*, archivos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1976.

Proyectos Muntadas Projects. Madrid: Fundación Arte y Tecnología, 1998.

CADAQUÉS CANAL LOCAL (C.C.L.)

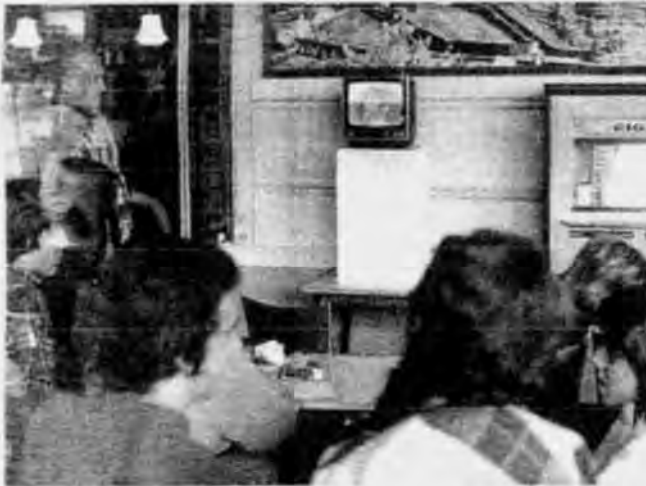
TRACTAVA DE CREAR UNA CONFRONTACIÓ ENTRE EL MODEL DE TELEVISIÓ OFICIAL I EL QUE ERA POSSIBLE FER, APLICANT ELS PRESSUPÒSITS DE LA INFORMACIÓ ALTERNATIVA. C.C.L. VA POSAR DAVANT DEL COS SOCIAL I CULTURAL DE LA POBLACIÓ TOTS ELS FANTASMES DE LA MICROTELEVISIÓ QUE PERMETIA LA TECNOLOGIA DEL VÍDEO. VAN SER QUATRE JORNADES D'EMISSIÓ I D'ESTABLIMENT D'UN ESTATUS NO PREVIST, QUE PORTÀ A UNA INMEDIATA REACCIÓ GOVERNAMENTAL QUE VA OFEGAR L'EXPERIÈNCIA.



PRIMERA EXPERIENCIA D'UN CANAL LOCAL DE TV

"Precisamente, se presentó este proyecto intencionadamente en verano para producir una concienciación acerca de la situación normal del pueblo durante el resto del año, intentando evitar el aspecto turístico-folklorico veraniego recuperando situaciones cotidianas del invierno."

(J.M. Martí Font, "Cadaqués, Canal local", *Diario de Barcelona*, 13 d'agost de 1974).



CADAQUÉS, CANAL LOCAL

"Hom s'adona del fet que els processos són més interessants que no pas els objectes. En efecte, és evident que cap objecte no hauria pogut interessar tot un poble tres hores seguides durant quatre dies seguits."

(Alexandre Cirici, "Cadaqués, Canal local", *Serra d'or*, núm. 182, Monestir de Montserrat, 1974, p. 61)

EXPERIÈNCIA EN ELS LÍMITS

"Utilizar un modelo de comunicación con un sentido alternativo a lo establecido implica un acto de transgresión de las estructuras de control ideológico del sistema. Una 'televisión' que no sea 'telesumisión', por ejemplo, abre posibilidades de gestión de los medios por parte de aquellos a los que el sistema condena a sólo sufrirlo."

(Francisco Rivas, "Muntadas: hacia una estrategia de los medios", *El País*, 28 d'octubre de 1976)

dia 19	(dia 20)	Antena Local	Antena Local	TV a la carta	Antena Local	Antena Local
20	21	22	23	24	25	26
27	28	29	30	31	1	2
3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23
24	25	26	27	28	29	30
31	1	2	3	4	5	6
7	8	9	10	11	12	13
14	15	16	17	18	19	20
21	22	23	24	25	26	27
28	29	30	31	1	2	3
4	5	6	7	8	9	10
11	12	13	14	15	16	17
18	19	20	21	22	23	24
25	26	27	28	29	30	31

Als anys setanta Cadaqués ja veia alterada la seva situació en el canvi estiuver, motivat pel turisme principalment de caire cultural.

La televisió espanyola, estatal, estava conformada per dos canals que emetien un total de trenta-sis hores diàries i seguien fidelment les consignes governamentals del règim franquista.

Franco és hospitalitzat. A París es crea la Junta Democràtica d'oposició activa al dictador. La renda per càpita durant 1974 es va mantenir conforme a l'economia franquista, el % d'increment del PIB va ser molt petit i el % de l'atur nul.

Com a conseqüència de l'escàndol Watergate dimiteix Nixon. S'afegeix la revolució dels clavells a Portugal. Es publica *Archipelago Gulag* d'Alexander Solzhenitsin.

BARCELONA DISTRICTO UNO (B.D.U.)

SUPOSÀ LA SEGONA APLICACIÓ DEL MODEL DE POSADA EN PRÀCTICA ADAPTAT A L'ARREL SOCIAL URBANA I ASSOCIATIVA, TOT CONNECTANT AMB ELS MOVIMENTS SOCIALS I POLÍTICS DE LA TRANSICIÓ. B.D.U. VA APROFITAR L'ESPAI DE LECTURA TELEVISIVA PÚBLICA DE LA TERRASSA D'UN BAR-QUIOSC PER A SITUAR-HI UN PUNT DE CONTRAINFORMACIÓ —CANVIANT EL SISTEMA TELEVISIU— I DE COL·LABORACIÓ MICROCOMUNICATIVA QUE ES VA CONVERTIR EN UN PROTOTIP DE TELEVISIÓ DE BARRI.



EXPERIÈNCIA DE COMUNICACIÓ

"... los habituales programas habíense trocado en informaciones de televisión alternativa en las que los protagonistas eran los habitantes del barrio, sus problemas y el mismo barrio. Los videos se grabaron con la colaboración de la correspondiente Asociación de Vecinos."

(Josep Iglesias del Marquet, "Experiencia de comunicación", *Diario de Barcelona*, Domingo del Brusi, 17 d'octubre de 1976).

ALTERNATIVA A LA TV

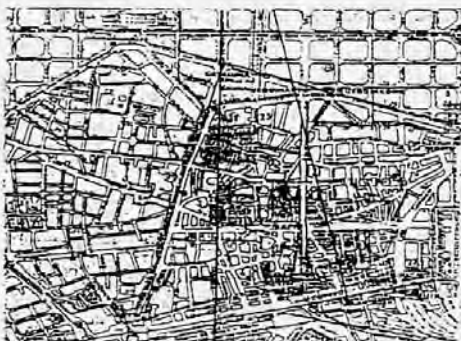
"De hecho, Muntadas estaba llenando con su actividad artística un hueco que debería corresponder a los propios vecinos, la desenmascaramiento de la información."

(J.M. Martí Font, "Alternativa a la TV", *El Viejo Topo*, Barcelona, novembre de 1976, p. 66).

EL VIDEO NOVAMENT

"... tres dies consecutius, per a les quals fou utilitzat el televisor d'un bar-quiòsc de la plaça del Palau. El bar, la seva topografia, els habitants i els seus problemes foren el centre del treball, i els espectadors del bar i la gent del bar, el públic de la intervenció."

(Alicia Suárez i Mercè Vidal, "El video novament", *Serra d'Or*, núm. 206, Monestir de Montserrat 1976, p. 45)



Els col·lectius de barri del Districte 1 de Barcelona van prendre consciència política molt ràpidament i es van organitzar d'acord amb les dinàmiques de les associacions de veïns de l'època de la transició.

La televisió a Espanya quasi no evoluciona, tot i l'acceptació del repte que suposa assimilar els canvis produïts en els darrers dos anys prenent part activa en l'esforç legitimador de la nova democràcia.

S'inicia la transició política. Les Corts Espanyoles aproven la Llei de la Reforma Política. L'índex de productivitat espanyol era el més baix de l'Europa occidental, l'increment del PIB va ser del 3,3% i l'atur de 4,6%.

L'ex-ministre xilè Orlando Letelier és assassinat a Washington. Reunificació oficial de Vietnam del Nord i del Sud. Primeres imatges de Mart. Gran èxit de la pel·lícula *Rocky*, de Sylvester Stallone.

Noviembre de 1976



ALTERNATIVA A LA TV

Plaza Palacio lado del mar, Barcelona. El chiringuito-quirósco al que normalmente acude una considerable clientela a ver la T.V., parece algo más animado que de costumbre, aunque para cualquier transeúnte la imagen del lugar permanece en su cotidianidad más absoluta. El público sentado en las mesas está pendiente del aparato de televisión, sin embargo la máquina no vomita las consabidas imágenes — inútiles de comentar — a que nos tiene acostumbrados. Por la pantalla los mismos que cerveza en mano fijan en ella su vista exponen con toda naturalidad aspectos que les conciernen de la problemática del distrito uno de Barcelona, lo que se ha dado en llamar "Case Anne" o Barri de la Ribera, los viejos que acostumbran a tomar el sol en la Plaza Real se quejan de la falta de locales donde reunirse y las carreras que la lluvia les obliga a hacer cuando deben protegerse bajo los pórticos de la plaza sin poder sentarse en ninguna de las sillas de los numerosos bares que la circundan. Las anécdotas se suceden, hay quien habla de los distintos nombres que ha tenido la plaza, hay quien pide responsabilidades al ayuntamiento. Los protagonistas de la escena, corroboran por sí mismos la veracidad de lo expuesto. Por una vez, uno, parece estar tocando los dos polos, oficial-real. Por una vez el medio está cumpliendo su misión.

Antoni Muntadas, artista nacido en Barcelona en 1942 y habitualmente residente en Nueva York, había ya efectuado una experiencia de este tipo, en Cadaqués durante el ve-

rano del 1974, con el mismo sistema de video-tape, iniciando la experiencia de una emisora local de TV a partir de la transformación de una galería de arte en el centro emisor con su consiguiente red de información y comunicación, utilizando también el casino del pueblo como centrodifusor. Tanto aquella experiencia como el actual proyecto "Distrito Uno" tenían una misma finalidad, ofrecer una alternativa real a la información oficial. Ambas tenían también otra cosa en común, habían sido posibles gracias a que bajo el concepto de "hecho artístico" cabían una serie de connotaciones, culturales, sociológicas, políticas y de todo tipo, que probablemente no hubieran podido manifestarse a no ser bajo el disfraz de "lo artístico". El proyecto de Muntadas formaba parte de exposición realizada en la Galería Ciento, que actuaba como Centro de Información de las actividades que el artista realizaba en diversos lugares de Barcelona una de las cuales fue la proyección durante tres días del material que se había rodado por el Case Anne así como de una asamblea informal de la Asociación de Vecinos en la que se concretaron los puntos más conflictivos del Barrio.

El hecho Muntadas estaba llevando con su actividad artística un hecho que debería corresponder a los propios vecinos, la desemascaramiento de la información proporcionando al sujeto una forzosa comparación con la TV oficial. ¿Para cuando la TV comunal? ¿Que posibilidades existen de que la TV revierta en manos de la sociedad y se libere de las del poder? Porque la obra de un artista puede en un determinado momento indicar un camino, pero el hecho artístico solo da pautas, no realiza comportamientos.

J. M. MARTI FONT

Vídeo-Nou / Servei de Vídeo Comunitari (1977-1983)

65

Servei de Vídeo Comunitari, **cuaderno “Vídeo-Nou”**, 1979. Texto de introducción y descripción de proyectos anteriores de Vídeo-Nou en el barrio de Can Serra (L’Hospitalet) en 1978, y en relación con la campaña política de la Lliga de Catalunya en 1977.

Según uno de sus integrantes, Carles Ameller, Vídeo-Nou se puede definir “como el primer colectivo de vídeo independiente del Estado español que trabaja en el campo de la intervención social potenciando el uso contextual de los medios de comunicación electrónicos.” (“Por una comunicación contextual. La experiencia de Vídeo-Nou / Servei de Vídeo Comunitari”, *Banda aparte*, n.º 16). Sus miembros comenzaron a operar primero como grupo informal –de 1977 a 1979– y más tarde, hasta su disolución en 1983, como asociación civil con la denominación de Servei de Vídeo Comunitari (SVC), ofreciendo su trabajo a la Generalitat de Catalunya y al Ayuntamiento de Barcelona.

El inicio del trabajo de Vídeo-Nou se enmarca en los primeros pasos de la democracia, y el grupo plantea su práctica como una contribución, utilizando los medios tecnológicos de comunicación, para la descentralización del poder y el fortalecimiento de los agrupamientos y las culturas de base. La práctica del colectivo apuesta claramente por la democratización como un proceso de reforzamiento de la autonomía social, un sueño y una praxis en la que los miembros del colectivo, sin duda, conectaban con los anhelos transformadores y de cambio radical de amplios sectores sociales.

Como relata el mismo Ameller, el origen del colectivo parte de la llegada a Barcelona a comienzos de 1977 de los venezolanos Margarita d’Amico y Manuel Manzano, invitados al VII Encuentro Internacional de Vídeo organizado por el argentino Centro de Arte y Comunicación (CAYC) en la Fundació Joan Miró. El caótico encuentro iba a moverles a improvisar un taller, a partir del cual un grupo de personas decidirían proseguir el trabajo allí iniciado constituyéndose, para ello, en colectivo permanente. El colectivo estaba formado por individuos de muy variada formación, desde sociólogos y economistas hasta arquitectos y urbanistas, pasando por maestros y licenciados en Bellas Artes, todos ellos interesados en la función social y comunitaria de los medios de comunicación. Su nómina la componían en principio Marga Latorre, Pau Maragall, Xefo Guasch, Lluïsa Ortíz, Carles Ameller, Lluïsa Roca, Albert Estival, Joan Úbeda, Esteban Escobar y Maite Martínez. A ellos se unirían en los últimos tiempos del SVC Núria Font, Josep Maria Rocamora y Francesc Albiol.

La definición de Vídeo-Nou deriva en cierta medida de las experiencias previas de televisión comunitaria que proliferaron en Francia, Quebec y Bélgica desde finales de los sesenta, e inicialmente de la idea de “animación cultural”

relacionada con dichas experiencias. En fases ulteriores del proyecto se intentó ir más allá de la ambigua y paternalista formulación de “animación sociocultural” aunque, como reconoce el propio Ameller, es posible que ello no lograra superarse totalmente.

El trabajo de Vídeo-Nou se apoyó en la intensa actividad asociativa que se producía contemporáneamente en el nivel local, sindical y cultural, colaborando con asociaciones de vecinos de los barrios de Barcelona, la CNT / AIT, la UGT y los ateneos y centros cívicos de la ciudad. A pesar de sus conexiones con las organizaciones políticas convencionales, como el PSUC o el PSC, Vídeo-Nou no iba a tener militancia alguna o vinculación orgánica con los mismos, participando de algún modo de la creciente desconfianza en muchos de los movimientos sociales de base respecto a la estructura de los partidos.

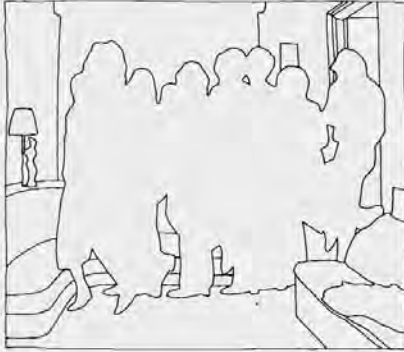
Entre los trabajos de Vídeo-Nou se cuentan el “Projecte inicial d'estudi de les formes de vida i cultura popular als barris de Barcelona” (noviembre de 1977), la “Campanya d'intervenció vídeo al barri de Can Serra, L'Hospitalet” (enero de 1978), el “Programa d'intervenció vídeo en la campanya pro ateneus populars i llibertaris” (mayo 1978), el proyecto de videoanimación en el Esplai del Barrio de la Ribera (junio de 1978), el “Projecte per al Servei de Vídeo Comunitari” (marzo de 1979) y el “Programa Terrenys de Renfe-Meridiana” (mayo de 1981). Como reflejo de su preocupación por articular acciones mediáticas ajustadas a las necesidades específicas del lugar, sus integrantes iban a poner en funcionamiento un “vídeo-bus” –cuya estructura aparece explicada en imágenes en el documento relativo a la campaña política de la Lliga de Catalunya– que recuerda las experiencias de los grupos de contrainformación estadounidenses.

La lógica de trabajo de este colectivo pasaba por tener en cuenta las dinámicas propias de cada comunidad y la interacción con los grupos sociales. Los reportajes, una vez realizados, iban a difundirse entre los diversos colectivos afectados e, idealmente, se extenderían al resto del barrio y también a zonas con situaciones similares. El horizonte último del trabajo, cumplido con mayor o menor éxito, era la reapropiación de los instrumentos de mediación y la autoría por las mismas comunidades, que de ese modo pasarían de ser mero objeto documentable a ser sujeto agente de sus propias representaciones.

Bibliografía

Banda aparte, n.º 16, octubre de 1999, número especial coeditado por Marcelo Expósito y Virginia Villaplana: “Toponimias monográfico: Vídeo-Nou / Servei de Vídeo Comunitari (I)”. Introducción de Virginia Villaplana; Carles Ameller, “Por una comunicación contextual. La experiencia de Vídeo-Nou / Servei de Vídeo Comunitari”.

VIDEO-NOU



Carles Amiellet
Albert Estival
Xefo Guasch
Marga Latorre
Pau Maragall
Lluisa Ortíz
Lluís Roca
Juan Urbada

Març, 1979

INTRODUCCIÓ

Video-Nou és un col·lectiu que es va crear arran de les Jornades de Video organitzades pel CAIC que van tenir lloc a principis de 1977 a la Fundació Miró de Barcelona.

L'equip, integrat en la seva majoria per ex-alumnes del CIPLA de l'Institut del Teatre, procedents dels àmbits de la sociologia, el disseny, l'ensenyament i la fotografia, s'ha dedicat a explorar els diversos camps d'aplicació del vídeo: social, artístic, documental, educatiu i professional. L'activitat de Video-Nou s'ha anat centrant en l'àrea de l'animació social: producció de cintes elaborades amb la participació dels interessats i difoses dins del seu context específic: bars, assemblees, mostres a la via pública, locals de les associacions de veïns, casals de cultura.

L'equip, a partir de mitjans del 78, ha topat amb tres sotres. D'una banda començava a ésser impossible atendre totes les propostes que ens arribaven. D'una altra, tot el material gravat en directe s'anava acumulant sense temps ni mitjans tècnics per a poder recomposar-lo de forma que fos entenedor per a públics més amplis que els immediatament interessats. Finalment, no existia cap mena de circuit de distribució mínimament estable.

Aquests tres problemes, més el coneixement de les experiències estrangeres, ens portaren a les conclusions inicials a partir de les quals vàrem començar a elaborar la proposta d'un Servei de Video Comunitari. Aquestes conclusions eren:

- que a partir d'un cert nivell d'activitat del vídeo als barris i entitats culturals, les expectatives i demandes creades superaven la capacitat de l'equip i feien canviar l'esquema d'actuació: ja no es tractava d'"inventar" programes-pilot d'experimentació ideats per Video-Nou. Es tractava més de crear les condicions perquè els interessats projectessin els seus propis programes i, en la mesura del possible, arribessin a realitzar-los ells mateixos.

- que per a això era necessària la creació d'un centre d'assessorament, cursats, laboratori, lloguer d'equip lleuger i intercanvi de cintes. En particular, cal coordinar els sistemes de difusió i, preveient l'expansió del vídeo a Catalunya, cal evitar caure en les incompatibilitats tècniques (aparells de diferents standards que després resulten incompatibles entre si).

- que Video-Nou decidia llançar i portar endavant la proposta de Servei de Video Comunitari com a equip gestor i responsable de la primera fase de divulgació i formació.

Els objectius doncs del Servei són bàsicament els de posar a l'abast de les entitats culturals i associatives, a preus socials, la formació, prestació d'equip assessorament tècnic i orientació de la distribució que són necessaris per a introduir el llenguatge audiovisual com a factor dinamitzador de la vida cultural comunitària.



1.4. INTERVENCIÓ VIDEO AL BARRI DE CAN SERRA

(Gener-Abril 78). Financiat per "Serveis de Cultura Popular".

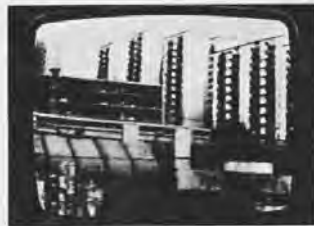
El primer projecte genèric de vídeo als barris presentat per V. Nou ("PROJECTE INICIAL D'ESTUDI DE LES FORMES DE VIDA I CULTURA POPULAR ALS BARRIS DE BARCELONA" Novembre 1977) tenia com a primera finalitat "la presa de contacte amb les comunitats de veïns per iniciar l'experimentació d'un circuit alternatiu d'informació. El medi vídeo ofereix en aquest sentit la possibilitat d'abolir les divisions entre productor i consumidor, una remodelació contínua i immediata de la informació, i la possibilitat de resposta i participació, en front de la unidireccionalitat monolítica de la TV estatal."

Un dels eixos principals de l'estudi era "la relació espai-urbà-cultura: un determinat tipus de configuració urbana es correspon amb una forma de vida que s'hi adapta i el modifica. Aquesta configuració no es només un element a tenir en compte com a passatge, sino que respon a una determinada dinàmica de les forces socials." Aquests criteris no havien de donar lloc a un estudi urbanístic i sociològic sistemàtic, sino que havien de servir com a orientacions específiques per situar el propi objecte de l'estudi.

L'exhibició pública estava prevista a dos nivells: a dintre del mateix barri i a altres barris, establint una intercomunicació sobre fets i problemes específics, que podien ser d'interès comú o que marqués diferents tipus de vida.

Finalment es va decidir de treballar al barri de Can Serra (Hospital) amb un projecte modificat segons la dinàmica del barri i els seus interessos en aquell moment.

CINTA 1. Procés de la construcció especulativa de C. Serra i les intervencions dels veïns. Aquesta cinta es va elaborar a base de converses amb membres de l'associació de veïns, recerca de fotografies i documents i entrevistes amb les persones afectades que havien participat directament en les lluites contra els diferents



plans parcials, per recuperar el poc espai disponible per serveis i ús col·lectiu.

Aquesta cinta es va exhibir en diferents ocasions al barri, sobre tot durant una pintada mural d'una fabrica del barri, en una televisió instal·lada al carrer.

CINTA 2. Intervenció en un problema reivindicatiu: l'arribada del metro al barri.

Devant la projectada prolongació del metro fins al barri, s'havia sol·licitat informació i els planells del traçat i es volien exigir mesures de seguretat des del començament.

El treball de l'equip va consistir en recollir les opinions de la gent de Can Serra sobre el problema i més extensament al barri veï de Putilla Cases, on les vivendes estaven grument afectades pel pas del metro i amb una forta mobilització de veïns, entorn del problema.

Dos dies de gravació i un muntatge senzill van donar lloc a una cinta que es va veure 9 vegades en dues setmanes, a diverses assemblees de veïns, al mercat del barri, a la sortida de les escoles i als bars. En tots els casos va donar lloc a discussions i a una gran mobilització per part de la gent entorn del problema.

CINTA 3. L'escola d'adults. La cinta reflexava el canvi de vida i de cultura de bona part dels immigrants i la seva indefensió davant de la nova existència a que es veuen abocats al passar del camp a la ciutat. Els propis alumnes i professors de l'escola presentaven els diferents cursos, la seva utilitat en front de la vida urbana, els mètodes de treball i la pròpia experiència personal.

Aquesta cinta es va utilitzar per la promoció de l'escola, i va anar acompanyada de cartells i d'un programa de ràdio.

CINTA 4. Les festes al barri. Començant amb un muntatge audiovisual de festes regionals, commemorades pels veïns del barri, mostrava també les festes celebrades al barri en els últims anys. La cinta comprenia també una taula rodona sobre la organització de les festes al barri i la participació de la gent.



CONSIDERACIONS SOBRE LA CAMPANYA D'INTERVENCIÓ VIDEO A CAN SERRA

VALORACIÓ: S'ha confirmat l'interès en l'experiència que suposavem en un nucli humà en lluita per la seva identitat i per unes condicions de vida diferents.

Per convertir-nos en un instrument útil i oferir elements nous en aquest procés, hem tingut que adequar el nostre treball i trobar el llenguatge apropiat a les característiques i necessitats del grup en qüestió.

Durant els quasi tres mesos que hem estat en el barri, els veïns han pogut apreciar la utilitat del video com a medi d'expressió, comunicació i d'informació paralela, i per això reclamaven la seva presència en tot tipus d'activitat.

PUNTS A TENIR EN COMPTE: A demanda de l'associació de veïns, el ritme de treball s'ha vist molt accelerat, de manera que a una primera fase no es van acabar les cintes programades, ni fer tants visionats com interessava. També ens ha faltat temps, tant a l'A.V. com a V.9, per la necessària reflexió durant la realització i muntatge, i per la discussió crítica de les cintes visionades en assemblees.

PROPOSTES: Creiem que seria interessant ampliar l'experiència a altres barris de Barcelona, explicant les característiques del medi i familiaritzant als propis veïns amb el seu ús, de cara a la possible creació de grups de video integrats en el barri, que utilitzin el medi amb el màxim d'autonomia. Aquesta seria la continuació lògica de la campanya, d'acord amb el resultat d'aquesta primera experiència.

1.5. VIDEO-ANIMACIÓ A "L'ESPLAI" DEL BARRI DE RIBERA (Juny 1978)

Aquest treball està realitzat amb la col·laboració de l'Obra Social de la CAIXA DE PENSIONS PER A LA VELLESA I D'ESTALVIS. El projecte inicial tenia lloc als quatre Esplais on ja s'estaven portant a terme programes d'animació cultural, amb la projecció de les cintes a tots ells; d'aquesta manera es relacionaven quatre ambients (quatre barris) i l'animació als diferents esplais. Diverses causes, principalment el temps (un mes i mig) ens van decidir a realitzar només un programa pilot a l'Esplai recentment inaugurat al barri de Ribera, situat al Palau Meca del carrer Moncada.

El projecte té dues funcions ben diferenciades:

- iniciar la video-animació a la tercera edat acostant-se a les activitats dels vells a l'ESPLAI, analitzant amb ells mateixos aquestes activitats, la seva participació i la possible i necessària col·laboració, i el coneixement del barri amb la vida i relacions fora de l'esplai.
 - potenciar el procés de preparació dels animadors de cara al curs d'animació programat per l'Obra Social amb la necessitat d'un personal especialitzat en la tercera edat, i així establir un cicle d'animació-informació. (Es varen fer visionats de les cintes exclusivament pels quatre animadors i personal de la Caixa amb posteriors discussions del material.)
- El projecte s'ha desenvolupat en dos cicles d'intervenció:
- **EL PRIMER CICLE,** a l'interior de l'ESPLAI, comprèn dues parts:
 - Procés d'aprenentatge i d'intercomunicació, introduint el mitjà video, analitzant el treball de l'animadora i la participació i resposta dels vells.
 - activitats a l'esplai. Analitzant les situacions habituals i algunes activitats organitzades per l'animadora a partir del 23 de Maig fins el 30 de Juny.



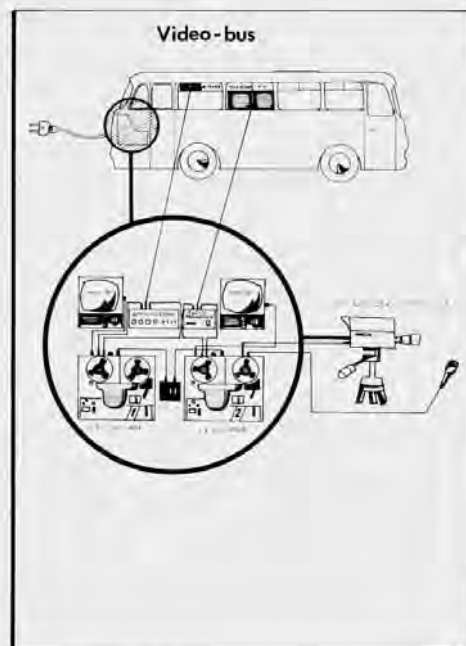
2.1. CAMPANYA POLITICA PER A LA LLIGA DE CATALUNYA (Abril-maig 77)

La campanya estava centrada en la utilització d'un video-bus (autobús equipat per a realitzar programes de video complets: gravació, muntatge, visionat) (vegi's gràfic); basant-se en l'experiència realitzada pel Partit Socialista Francès l'any 76. L'àmbit en què es realitzava era la província de Girona, en el període d'un mes.

L'esquema de treball era el següent:

Després d'una informació socio-econòmica prèvia de cada una de les comarques, recollida abans d'iniciar-se la campanya pròpiament dita, es visitaven cada dia un o dos pobles. Al llarg del dia es realitzava una cinta-reportatge sobre les característiques físiques i socio-polítiques del poble en qüestió, a base d'entrevistes directes al carrer, llocs de treball, escoles, etc.

Aquest material es reconvertia, mitjançant un muntatge realitzat al propi video-bus, en una cinta acabada, que era objecte del visionat per part dels mateixos protagonistes i la resta de veïns del poble, el mateix dia al vespre.



A aquest muntatge s'hi afegia una de les "cunyes polítiques" (propaganda política del partit en qüestió), gravades prèviament.

El visionat es realitzava en algun lloc: cèntric del poble (placa, etc.), des dels monitors-televisor instal·lats al propi autobús. En general, el visionat de la cinta es convertia en una ocasió de forta concentració de veïns, que suscitava discussions, comentaris, etc. entre la gent, que desbordava àmpliament el marc de la propaganda política d'un partit concret, per a centrar-se al voltant de temes més lligats a la vida del poble.

En algunes ocasions es va realitzar també una gravació del moment del visionat, per a captar les reaccions del públic respecte a la seva pròpia imatge — la dels protagonistes directes —, respecte a la problemàtica del poble i la propaganda política.

Medios libres: Ona Lliure y RTV Cardedeu (1979-...)

66

Propuesta para una radio. Ona Lliure, 17 de abril de 1979.

67

Convocatoria a la ciudadanía de Cardedeu para asistir al acto de presentación de RTV Cardedeu, 30 de mayo de 1980.

68

Presentación del proyecto RTV Cardedeu en el Teatro Esbarjo de Cardedeu, 7 de junio de 1980.

69

Cartel anunciador de la inauguración oficial de Ràdio Televisió Cardedeu, 23 de junio de 1981.

70

"La policía clausura la televisió de Cardedeu", *Avui*, 24 de junio de 1981.

Coincidiendo con la aprobación de la Constitución en 1978 y la convocatoria de las primeras elecciones municipales tras el fin del franquismo, amplios sectores de la sociedad civil catalana intentaron llevar la emancipación democrática al ámbito de la radio y la televisión, hasta entonces monopolio del Estado y bajo su férreo control. Esto ocurrió en el preciso momento en el que se estaba redefiniendo el marco jurídico para la regulación de los medios de comunicación, que desembocaría en el sistema actual de privatización y comercialización de las ondas.

Cataluña tuvo un papel pionero en la formulación de alternativas al sistema mediático oficial en el Estado español, debido en gran medida a un muy activo sustrato asociativo derivado de la lucha antifranquista y a la reivindicación política de una esfera cultural autónoma propiamente catalana. Sin embargo, no puede establecerse un patrón unificado que dé cuenta de los proyectos que surgieron en Cataluña por aquellos años. A pesar de que el origen de la mayoría de las propuestas se concentraba en un radio de pocos kilómetros y en un lapso temporal muy corto –1979-1981–, nos encontramos sin embargo con una gran variedad de modelos de emisión autogestionada: desde las de naturaleza liberataria, como pueden ser las radios libres, hasta las de carácter netamente local y de servicio público, como son la mayoría de las televisiones. Aunque la cercanía y las ocasiones de cooperación ante la represión oficial favorecieron fenómenos de hibridación en los primeros momentos, el desarrollo posterior de unos y otros medios pondría en evidencia la diversidad de intereses y de campos de acción.

Las radios libres habían nacido en Italia y, en menor medida, en Francia con la vocación antisistémica de desestabilizar los monopolios oficiales del medio y en sectores de la izquierda anarquista y del movimiento estudiantil de los años setenta. Su introducción en Cataluña se produjo en el momento álgido de este movimiento, coincidiendo con el intento de generar una red supranacional de emisoras libres mediante un encuentro que tuvo lugar en París en marzo de 1978. Como señalan Mavi Dolç, Vicent Sanchís y Francesc Josep Deó en su estudio de las radios libres, a partir de la asistencia de este encuentro algunos miembros del departamento de Ciencias de la Información de la Universidad de Barcelona decidieron formar el colectivo Ona Lliure, con el propósito de instalar una emisora de radio en Cataluña que, tanto por penetración ilegal en el campo de las ondas como por sus contenidos, desafiara al sistema de medios de comunicación establecido. La primera emisión, en julio de ese mismo año desde Santa María del Corcó, en la Plana de Vic, iba a emitir un comunicado de ETA que el gobierno español había prohibido difundir por los canales oficiales.

Los promotores de Ona Lliure crean la CECA (Centro de Estudios de Comunicación Alternativa), una entidad con existencia legal que les permitió alquilar un piso en que instalarse. El 17 de abril de 1979 comenzaron las emisiones estables, consistentes en programas musicales y de interés del colectivo libertario, en los que se ofrecían espacios a grupos de activismo ecologista y de debate feminista. El intento de crear un espacio abierto para el debate público libre queda reflejado en el manifiesto "Propuesta para una radio. *Ona Lliure*", firmado por el colectivo al comienzo de las emisiones.

El año escaso de existencia de Ona Lliure estuvo marcado principalmente por los sucesivos precintos de sus instalaciones por las autoridades –hasta cuatro veces– y por el continuo desafío a tales prohibiciones mediante la migración a otros locales. Durante este proceso de persecución y represión se consiguió, sin embargo, atraer la atención y la solidaridad de colectivos de cultura alternativa de muy diversa índole, a la vez que se estimulaba la proliferación de proyectos de naturaleza similar. El 13 de junio se celebró una fiesta en el Parc de la Ciutadella en defensa de Ona Lliure, en la que se reunieron más de 4.000 personas.

Tras la fiesta se pusieron en marcha tres nuevas emisoras, lo que pone de manifiesto el efecto conseguido por la represión, contrario a lo que esta pretendía. Estas tres emisoras reflejaban vocaciones distintas: La Campana, sita en Gràcia, partía de un movimiento asociativo vecinal preexistente que veía en el ejemplo de radio autogestionada de Ona Lliure un modo de articular un espacio en el barrio para el debate público. La Maduixa, de Granollers, tenía una naturaleza fundamentalmente musical, reflejo de la activa escena rock y pop que estaba afirmándose como vehículo dominante de identidades alternativas en la juventud. Por último Contraràdio, autodenominada "ràdio lliure de Barcelona", con una orientación más claramente alternativa y antisistémica, tenía la pretensión de convertirse en el medio de expresión del movimiento contestatario en toda la ciudad. Estas tres emisoras crearon junto con Ona Lliure la Coordinadora de Ràdios Lliures de Catalunya, y ese mismo mes de junio convocaron un encuentro de radios libres del Estado español, justamente –así lo señalan los autores arriba mencionados– a la vez que el B.O.E. publicaba un decreto que determi-

naba el control estatal de la FM y daba vía libre a la persecución y clausura de todas las emisoras que violaran el nuevo y restrictivo marco legal.

La coordinadora intentó buscar apoyo popular para combatir la persecución, amparándose en el surgimiento de nuevas iniciativas en el entorno de Barcelona, como las dos emisoras de L'Hospitalet (Ràdio Estel y Can Serra). Sin embargo, la acción policial fue implacable. Ona Lliure intentó evitar su cierre uniéndose a La Campana –que incluso llegó a tener una pequeña subvención oficial por la emisión de clases de catalán–, pero ello no haría sino precipitar el precinto de la emisora de Gràcia y la detención de algunos de sus miembros. La rápida acción de las asociaciones vecinales propició la inmediata liberación de los detenidos. En febrero de 1980 Ona Lliure recibió el Premio a la Libertad de Expresión otorgado por la Unión de Periodistas de Madrid, pero ya no volvió a emitir.

Tras el endurecimiento de la represión durante el año 1980, se produjo una eclosión de radios libres en el resto de España. La herencia de estas primeras iniciativas estaba presente en Ràdio P.I.C.A (Barcelona) y Ràdio Klara (Valencia), fundadas en 1981 y 1982 respectivamente y que aún permanecen activas.

El nacimiento de las primeras televisiones locales en Cataluña, y en particular de RTV Cardedeu, es un fenómeno que difiere en ciertos aspectos de lo descrito respecto a las radios libres. El contexto social y político era similar, y ambas iniciativas comparten la reivindicación de los medios de comunicación como medio de expresión autogestionado. Sin embargo, las televisiones carecían de la clara directriz antisistémica de las radios, y hundían sus raíces en la voluntad de servicio a la comunidad local. Si las radios libres intentaron distinguirse inmediatamente de las iniciativas de radios municipales que surgían por entonces, las televisiones, en cambio, buscaron desde el principio alianzas con la administración local –ayuntamientos y diputaciones–, que pasó pronto de la tolerancia inicial al apoyo directo. Si las radios hacían su trabajo al margen de la legalidad, y su represión era un factor fundamental de definición en tanto que medios “libres”, las televisiones locales operaron aprovechándose del vacío legal coyuntural para ponerse en marcha, pero, aunque eventualmente sufrieron intentos de clausura por parte de las autoridades, no tuvieron una clara voluntad de desestabilización del sistema.

Así definen el fenómeno de las televisiones locales los miembros del Observatori de Comunicació Local de la Universitat Autònoma de Barcelona:

Los medios de comunicación local nacieron con la vocación de convertirse en canales de expresión de la sociedad civil y las entidades en que estaba organizada. Se quería contribuir a la democratización y descentralización del sistema de medios. En segundo lugar, se pretendía fortalecer la vida política catalana a través de la puesta en marcha de canales de expresión que impulsaran el debate y la formación de opinión pública sobre temas de interés general. Finalmente, se quería contribuir a la recuperación nacional de Cataluña, cuya identidad y canales de expresión habían sido duramente reprimidos durante la dictadura franquista. De esta forma los medios de comunicación

local desarrollaron un papel central en el proceso de normalización lingüística, la recuperación de las tradiciones propias y la extensión del uso social de la lengua.

(VV.AA, "Medios comunitarios en el espacio local de comunicación: el caso catalán", 2002.)

El caso de RTV Cardedeu, que acaba de cumplir sus veinticinco años de existencia, ha sido objeto de numerosos estudios en el ámbito de la historia de los medios, en su cualidad de modelo de emisión local que iba a propagarse rápidamente por gran parte de la geografía catalana, y que constituye un fenómeno único en el mundo de la telecomunicación. Cardedeu es una localidad del Vallès Oriental que tiene unos 7.000 habitantes, y que en 1980 contaba con un dinámico grupo de un centenar de ciudadanos que, amparándose en una experiencia inicial de radio libre local, Ràdio Borrego, que funcionaba desde agosto de 1979, tomaron la decisión de crear una emisora de televisión. Así, el 7 de junio de 1980 se reunieron en el Teatre Esbarjo de Cardedeu el escultor y activista local Jaume Rodri; Salvador Escamilla, que ya contaba con una larga experiencia como locutor de Ràdio Barcelona, desde donde había promovido la *nova cançó* en los años sesenta; el también periodista Josep Desumbila, y por último el italiano Gianni Bernascone, quien traía la experiencia de la televisión local en su país, así como los medios técnicos para llevarla a cabo. Juntos formaron la Associació d'Amics de la Ràdio i Televisió de Cardedeu y realizaron una emisión experimental.

Un año después de la primera emisión de prueba, el 24 de junio de 1981, se iniciaron las emisiones regulares desde el sótano del Hogar del Pensionista de la localidad. Esa misma noche, sin embargo, se presentó la Guardia Civil para cerrar la estación. El silencio administrativo tras esta primera medida represiva, junto con las adhesiones de influyentes miembros de los medios, como Iñaki Gabilondo, o de la política, como el Presidente del Parlament catalán, Heribert Barrera, permitió la continuidad de las emisiones tras un tiempo de interrupción. En 1983 el gobernador civil de Barcelona insistió en el cese de la actividad de RTV Cardedeu, pero tales presiones perdieron fuerza ante el apoyo popular. 3.000 vecinos de la localidad firmaron un escrito en apoyo de su continuidad.

Siguiendo el ejemplo de RTV Cardedeu, en los tres años siguientes, coincidiendo en la mayoría de las ocasiones con la feria local o la fiesta mayor, se abrieron televisiones locales en un área no muy alejada: TV Vallirana (1983), TV Areyms de Mar (1984), TV Manlleu (1984), TV Mataró (1984), TV Alella (1984), Tele Set Manresa (1984), TV Sabadell (1984), TV Fornells de la Selva (1984) y TV Garrotxa de Olot (1984). En relación con esa rápida proliferación de televisiones locales, el 27 de octubre de 1984 se reunieron en Cardedeu representantes de treinta y dos municipios para constituir la Federació per la Legalització de les Televisions Locals a Catalunya. Aunque no todas estas televisiones tienen el mismo grado de colaboración con sus ayuntamientos, la mayoría de orientación nacionalista, la tolerancia e incluso el apoyo en las infraestructuras no son infrecuentes entre ellas.

El contenido de la programación de RTV Cardedeu fue desde el principio de naturaleza informativa sobre el entorno del municipio, haciendo énfasis en las tradiciones y la cultura locales.

Bibliografía

María Corominas y Miquel de Moragas (eds.). *La comunicació local a Catalunya*. Barcelona: Institut de la Comunicació de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2000.

María Corominas y Montserrat Llinés. "La experiencia catalana de radiotelevisión local. Un importante fenómeno social y comunicativo", en *Telos* n.º 30 junio-agosto, Madrid, 1992, pp. 125-130.

Mavi Dolç, Vicent Sanchis, Francesc Josep Deó. *Ràdios lliures. Una pràctica alternativa*. Barcelona: Terranova, 1985.

Emili Prado. "Televisión comunitaria en Cataluña", en *Telos* n.º 2, Madrid, abril-junio de 1985, pp. 53-58.

Emili Prado y Miquel de Moragas. *Televisión locales. Tipología y aportaciones de la experiencia catalana*. Barcelona: Col·legi de Periodistes de Catalunya, 1991.

VV.AA. Observatori de la Comunicació Local, Universitat Autònoma de Barcelona, "Medios comunitarios en el espacio local de comunicación: el caso catalán", en *Our Media, not Theirs II: Preconference on Alternative Media at the 23rd IAMCR Conference*. Barcelona, 2002.

VV.AA. *Més de mil dilluns. 25è aniversari de la televisió a Cardedeu*. Cardedeu: RTV Cardedeu, 2005.

66. Propuesta para una radio. Ona Lliure

Propuesta para una radio. Ona Lliure

Para empezar, hay que decir que esto es una propuesta. Se trata de una serie de elementos surgidos a partir de una discusión colectiva en la que ha utilizado bastantes horas un grupo de personas heterogéneo en su composición, pero homogéneo en su objetivo: dar la palabra a la gente, y dársela mediante una radio libre.

Cuando se habla de "propuesta" se quiere decir que este grupo de gente está dispuesto a emplear unas cuantas horas más con otros grupos o sectores interesados en esto mismo. Decimos "utilizar" horas, y no perderlas. Esto significa que la puesta en marcha de una emisora de radio libre debe ser abordada, ya, desde ahora, con una posibilidad real, y que por lo tanto entraña compromiso, responsabilidad, trabajo... y satisfacciones, sin duda.

Este papel pretende resumir, con todos los inconvenientes que comporta una síntesis, los puntos que consideramos importantes todos los que formamos hasta ahora el Colectivo Ona Lliure.

Helos aquí:

Qué pretendemos con una emisora de radio libre

Entendemos como objetivo prioritario y global de la radio libre dar la palabra a la GENTE, con mayúscula. Es decir, a todas aquellas personas que no tienen en la vida la oportunidad de expresarse a través de un medio para comunicarse, en el verdadero sentido, con el resto.

No partimos de utopías "comunicacionales". Cuando hablamos de GENTE, nos referimos a sectores que actualmente están marginados (sean conscientes o no) de un proceso comunicativo que implica también, muchas veces, a los órganos de expresión de los partidos y, a pesar de todo, de las centrales sindicales. Como no somos ni masoquistas ni apóstoles, creemos que una de las pretensiones de la radio es la de "divertir" a la gente. Recobrar todo aquello que de placer, juego, fiesta y, por tanto, subversión, contiene de verdad la diversión.

Consideramos que el término GENTE engloba todos los sectores no afiliados a siglas concretas (políticas y sindicales) que se denominan genéricamente "Movimiento" y que se sitúan dentro del marco de cambio total y lucha dentro de la vida cotidiana. No tenemos (y que quede claro) una alergia especial a las siglas, pero conocemos suficientes experiencias en otros hombros (léase radios libres europeas) como para saber que una radio portavoz de un sindicato o partido político no entra dentro de aquello que pretendemos. Esto no quiere decir que cerremos los

micrófonos a partidos políticos o centrales sindicales, en absoluto. Solo significa que no queremos ser portavoces de nadie, para así, con toda independencia y autonomía, poder dar la palabra a todos (a todos los que la quieran dar, está claro).

Pensamos que una radio libre debe dar contrainformación en un momento en que una pretendida información democrática silencia hechos importantes.

También consideramos importante la elaboración de una radio-provocación, rescatando el término de peligrosas connotaciones policiales o ultras. Queremos provocar la palabra, la respuesta, en la gente a la que solo le han enseñado a asentir.

Tampoco queremos hacer (¡los hados nos libren!) una radio "militante" en el sentido ortodoxo del término, es decir, una radio en la cual el emisor se considera en posesión de la verdad y la ofrece al sufridísimo receptor. Pretendemos hallar en las ondas un lugar de encuentro y debate.

Consideramos también que en su interior no deberá existir la división social del trabajo, tal como se entiende en cualquier empresa. Es decir, todos tendremos que conocer algo del funcionamiento técnico, saber leer una noticia o mantener una entrevista... al margen de que haya algunos que lo hagan mejor que otros.

Cuando nos referimos al término "Movimiento", consideramos que no se trata de una radio para dar a conocer los distintos sectores dentro de sus movimientos (feministas, gays, objetores de conciencia, ecologistas, etc.), sino una radio en la que "participan" estos movimientos para dar un sentido global de la vida de los oyentes. Creemos que, de esta forma, la radio puede servir para exponer y difundir prácticas autónomas que existen y también como lugar de encuentro del propio Movimiento (uno de los lugares de encuentro).

Debe ser una radio desmitificadora (a pesar de sí misma) y de crítica constructiva y afectuosa y, por tanto, dura en lo que se refiere al Movimiento. "Nada de mirarse el ombligo felizmente" es nuestro lema. Hay que dejar bien claro que, como no queremos utilizar la manipulación de los grandes medios de información, uno de nuestros objetivos es la subjetividad total. Que nadie se engañe.

Y finalmente debe ser una radio que invite a la comunicación al margen de la radio misma, es decir, que potencie lugares de encuentro entre diversos sectores o simplemente entre distintas personas.

CARDEDEU, 30 de Maig de 1.980

AMICS I CONCIUTADANS:

Aquesta és una carta personal i pública al mateix temps. Sense, més finalitat que la d'invitar-vos a la sessió informativa que tindrà lloc el dissabte dia 7 de Juny a les 10 de la nit a l'Esbarjo, sobre "RADIOTELEVISIÓ CARDEDEU" (emissora local de freqüència modulada). Aquest és un projecte que fa dies que treballem i que, d'alguna manera ja ha començat a caminar endavant. I volem parlar-vos-en.

Tenir una emissora local de Televisió, és cosa ben possible; no gaire més cara que d'altres empreses o mitjans de comunicació; i, al nostre entendre, d'una utilitat i servei probats. Per aquesta empresa contem ja amb l'assessorament jurídic del Sr. Socias Umbert, ex batlle de Barcelona i el recolzament de professionals del medi, així com de diversos responsables de la cultura i la comunicació.

No és pas aquesta nostra experiència, la primera a Europa, i el treball pioner d'altres ens ha de servir per abaratir costos i encertar l'estil senzill, propi d'una emissora local de Televisió.

De tot això, volem fer-ne pública conversa. D'aquí, l'invitació que avui us trametem a través d'aquesta carta. Els vostres dubtes, reticències, idees, experiències i projectes, posats en comú, han de portar-nos a la precisió i justesa que aquesta delicada empresa requereix.

En aquesta sessió hi prendran part, a més d'alguns dels companys de l'equip promotor de Ràdio-Televisió CARDEDEU, un advocat del despatx del Sr. Socias, el Sr. Desumvila, periodista encarregat de la secció Televisió en el diari AVUI; el Sr. Escamilla, pioner a la ràdio catalana; el Sr. Josep Serra, tècnic i teòric de Televisió i el Sr. Bonastre, professional del medi.

I...res més. Us esperem doncs el ~~dissabte~~ dia 7 de Juny a les 10 de la nit a l'ESBARJO.

En nom de l'equip promotor.

*Ràdio
Televisió
Cardedeu*



68

DIMARTS, 23 DE JUNY 1981
PLAÇA DE SANT JOAN

LA NIT DE LA
TELEVISIO LLIURE

INAUGURACIO OFICIAL DE
R.T.V. CARDEDEU

A LES 7 DE LA TARDA,
 Per a LA QUITXALLA, hi seran EN TAROTA (Oscar Molina),
 EN NAS en persona (Pep...), L'ANGELA, BLOC (Anna i Vidal)

A LES 10 DE LA NIT,
 Per al poble genial, el President del Parlament de Catalunya
 Heribert Barrera, Josep M. Puyal, Antoni de Senillosa,
 La Trinca, Ramon Muntaner, Dagoll Dagom...

Assegurances CODINACH

KOCA

69

Se n'aixecà acta notarial

La policia clausura la
televisió de Cardedeu

Cardedeu. — Efectius de la policia procediren ahir a la tarda a clausurar l'emissora privada de televisió de Cardedeu i a mitja tarda se n'aixecà acta notarial, segons que informa l'agència Europa Press.

La decisió fou adoptada arran de la denúncia presentada per la direcció general de règim jurídic de RTVE a Madrid davant l'autoritat competent. Aquesta emissora de televisió, constituïda per veïns de la localitat, emetia programes de dues hores de durada d'abast local i els veïns l'havien acceptada molt bé.

La revetlla, dins els actes d'inauguració que havien estat convocats per a ahir, tenia per eslògan «Primera Nit de la Televisió Lliure» i hi havien estat convidades diferents persones del món cultural i dels mitjans de comunicació. L'aspecte principal de la cerimònia d'inauguració era, però, la presència del president del Parlament, Heribert Barrera.

Efectivament, el president del Parlament arribà a la vila a quarts de deu del vespre i, en primer lloc, es dirigí a l'ajuntament, en el saló de sessions del qual hi hagué una presentació de l'acte a càrrec de l'alcalde, que en el seu parlament destacà la importància de la televisió de Cardedeu i de la seva subsistència per a la llibertat d'expressió.

Després Heribert Barrera es dirigí al Casal dels Jubilats, als baixos del qual es troba l'emissora segellada, i es procedí a la seva inauguració simbòlica. Tot seguit tothom tornà a l'ajuntament, on tingué lloc una recepció.

En tot el procés de llançament de l'emissora, es pot destacar la notícia, apareguda en un diari barceloní, que Mestres Quadreny, Tàpies i Brossa col·laborarien en la Televisió Lliure de Cardedeu i que Lluís Llach donaria un recital a benefici de l'emissora. També el diputat Antoni de Senillosa ha ofert en tot moment el seu decidit suport a la nostra primera televisió lliure.

El dia 5 de maig d'enguany eren ja dos-cents cinc els participants en el projecte.

70

Jornades Llibertàries Internacionals, Barcelona, 1977

71

"Por una libertad sexual", en *Ajoblanco*, número especial sobre las Jornades Llibertàries Internacionals, 25 de septiembre de 1977.

72

Programas de las Jornades Llibertàries extraídos de *Barcelona Llibertària*, 23, 24 y 25 de julio de 1977.

Situar las Jornades Llibertàries en su contexto político y social implicaría tener en cuenta la enorme convulsión que durante esos años de reciente posfranquismo aconteció en el marco del Estado español. El terrorismo de derechas que comete los asesinatos de Atocha, la cuestión de la amnistía a presos comunes y políticos, la profusión de manifestaciones reprimidas policialmente –como la del primero de mayo de 1977–, y de huelgas como la de la fábrica Roca, cuya solución no aconteció hasta febrero de ese mismo año, e incluso la de la empresa Numax, que motivaría la película de Joaquim Jordà; todos ellos son ejemplos de una abrupta renegociación de lo político en el nuevo contexto democrático que se atisba al final de un túnel de cuarenta años, y que no se alcanza como punto final, sino como inflexión tras la que siguen perviviendo rasgos de la legalidad franquista (véase Teresa Vilarós, "Banalidad y biopolítica: la transición española y el nuevo orden del mundo", en *Desacuerdos 2*, 2005).

En esta convulsión también deberíamos tener en cuenta la reciente reunificación, en febrero del 1976, de una CNT que había sobrevivido al tardofranquismo con una enorme profusión de organizaciones homónimas sin punto de encuentro, e incluso sin conocimiento unas de las otras. La acogida de la CNT reunificada, así como de todo el movimiento libertario, a la sombra de la repercusión del mayo del 68, no tenía precedentes: la afiliación crece de tal forma que se convierte en una opción política que debe ser tenida en cuenta, tal como se demostró en el mítin del 2 de julio en Montjuïc, al que asistieron gran cantidad de simpatizantes, lo que provocó la avalancha de afiliados. Esta avalancha y este apoyo en el contexto catalán se veían de forma lógica debido a la gran tradición libertaria catalana, sesgada tras la guerra, pero también se ha de tener en cuenta el ingreso en el partido de estudiantes y sectores jóvenes que hasta entonces, incluso dentro del sector tradicional de la CNT, eran vistos como impermeables o "pasotas" ante la situación política.

Todo ello forma entonces una situación muy en el tono de la euforia que caracteriza al momento, del cual surgirán casi de forma espontánea las Jornades Llibertàries realizadas entre el 22 y el 25 de julio de 1977 en el Parc Güell y en el Saló Diana, lugar de referencia de la farándula teatral y cultural de Barcelona.

Las jornadas fueron planeadas en sus inicios por algunos miembros del Sindicato de Espectáculos (Carlos Lucena, Mario Gas, Juanjo Puigcorbé y Francesc Bellmunt, entre otros). A pesar de su reticencia inicial, la totalidad de la CNT pronto les prestó

su apoyo ante el temor de quedarse aislada de las dimensiones internacionales que el evento comenzaba a adquirir. El planteamiento de las Jornades Llibertàries, con esa dualidad de escenarios que la haría peculiar, era desde su inicio la convivencia de la fiesta y la reflexión, tal como refleja el documento que se incluye en esta sección. Mientras en el Saló se realizaban conferencias, charlas y proyecciones de películas que trataban tanto sobre el futuro del pensamiento libertario como sobre cuestiones que suponen un replanteamiento biopolítico del escenario español, en el Parc Güell se desarrollaban conciertos, fiestas y reuniones de todo tipo en las que la homosexualidad, quizás por primera vez en el Estado español, se performatizaba en un escenario público al son de los gritos de “¡que se desnude, que se mee!”; y la libertad sexual se exhibía sin problema alguno.

Todo ello configuró entonces un escenario político lúdico en el que se plantearon cuestiones sobre vida cotidiana (sexualidad, prevención de E.T.S., diversas opciones sexuales), cultura industrial pop (con una dura crítica del papel de la industria como filtradora del antagonismo, y de la monopolización de la denuncia por parte de los cantautores), trabajo y ocio (planteando su posible unión en un sistema laboral fluido que lo permitiera), amnistía posdictatorial y ecologismo antinuclear; todo lo cual remite a una introducción de lo vital y lo personal en el debate político, muy acorde con la noción de biopolítica que Foucault propondría al final de su vida. En este campo merece especial atención el feminismo, que en las jornadas se presentó como una oposición dentro de la oposición (como indicaba una comentadora anónima: “¡Cuidado! No nos dejemos utilizar. Acudamos a los coloquios y a los debates para que no lo hagan por nosotras. Para que los hombres no decidan lo que tenemos que hacer o por qué tenemos que luchar”).

Dentro de esta configuración política de lo vital y lo viviente también se ha de tener en cuenta la participación de la revista *Ajoblanco*, que en colaboración con el periódico francés *Libération* realizó el periódico *Barcelona Llibertària* –con motivo de las propias jornadas–, en el que con mucho humor y sarcasmo se daba cuenta de todo lo acontecido durante esos días. Surgida en octubre de 1974, *Ajoblanco* se definía como una revista de nueva cultura y se convirtió rápidamente en referencia fundamental de los nuevos grupos libertarios juveniles y estudiantiles, gracias al aire desenfadado y “cañero” (expresado en frases como “Coca-Cola asesina, carajillo al poder”) con el que trataba temas que iban desde lo político hasta lo sexual y lo cultural. El tratamiento y la diversidad de los temas hacían de esta revista una especie de contenedor en el que cabían todo tipo de preocupaciones. (Una reflexión sobre las diversas fases de la revista puede encontrarse en Joan Zambrana, *La alternativa libertaria*, 2000.)

Las jornadas fueron el estallido público del movimiento libertario dinamizado por las nuevas corrientes estudiantiles, pero pronto todo caería en el desencanto, concepto amorfo que caracteriza el período estrictamente posterior. Solo un año más tarde, Santi Soler reflexionaba sobre las jornadas haciendo patente el desengaño: “Se palpa visiblemente que las ilusiones de hace un año no se han realizado (las ilusiones no suelen realizarse).”

Bibliografía

- Maurizio Lazzarato. *Del biopoder a la biopolítica*. <<http://www.sindominio.net/arkitzean/otrascosas/lazzarato.htm>>
 Joan Zambrana. *La alternativa libertaria*. Barcelona: Ediciones Fet a Cedall, 2000.
La Barcelona de los setenta vista por Nazario y sus amigos. Barcelona: Ellago Ediciones, 2005, pp. 124-127.
Barcelona Llibertària (periódico de las Jornades Llibertàries). Barcelona, 22, 23 y 25 de julio de 1977.



HUELO UNA GENERACION QUE ROMPE EL MOLDE DE LA CORBATA Y EL BIGOTE. QUE SALTA MAS ALLA DE LA IZQUIERDA TRADICIONAL. QUE HALLA EN LA FIESTA LA CELEBRACION YA -Y POR ANTICIPO- DE LA REVOLUCION! Y YO TAN VIEJO...



Por una libertad sexual

El movimiento libertario actual de cualquier rincón del mundo se plantea el grave problema que supone la represión sexual para la liberación total del individuo y de la sociedad. Sin un sexo libre de tabús morales autoritarios no puede haber comunismo libertario y sin proceso de liberación sexual no puede haber anarcosindicalismo, si éste se entiende como el proceso solidario para llegar al comunismo libertario.

El Sexo es una de las actividades fundamentales del individuo y uno de los ejes a través de los que la sociedad autoritaria nos esclaviza e impide desarrollar la solidaridad fuera de las etiquetas morales judeo-cristianas, puritanas, capitalistas. La separación de los sexos; la degradación de la mujer y su situación de dominada por el hombre, tanto sexual como en el trabajo, y en general en la sociedad; el machismo correspondiente (en el sindicato muy libertarios, en casa muy autoritarios sin cuestionar siquiera la familia y excusando el miedo a la libertad bajo el epitafio de «no confundir libertad con libertinaje»); el etiquetamiento en compartimentos estancos de los que en un momento dado se declaran gays, lesbianas...; la integración a la moral del sistema que supone la mayoría de las consultas psiquiátricas o psicológicas, el léxico «pasados», «degenerados», «decadentes» con que se bautiza a los que se han revuelto decididamente contra los cánones morales de la sociedad represiva: Estas y muchas otras consideraciones, incluso mucho más aparentes de libertad sexual, nos muestran cuán complejo es el terreno del sexo en materia de liberación. Iniciar el proceso de liberación supone arrancar de cuajo todos los reformismos «liberales» en materia sexual, de la misma forma que un sindicato anarquista debe, y de hecho lo hace ya, arrancar también de cuajo todos los planteamientos de los sindicatos amarillos y reformistas. Ni el problema de la producción es un hecho aislado, ni el del sexo tampoco. Por lo tanto hay que armonizar los procesos y asumir todas las vertientes escapando de toda división, de toda separación en parcelas de los diferentes aspectos de la vida cotidiana. Una sociedad en la que la mujer consiga decididamente la total igualdad frente al hombre y en la que el hombre la asuma totalmente y en la que hombres y mujeres puedan disponer con libre decisión «psíquica y físicamente» de su cuerpo, ROZARA el proceso libertario. Porque un individuo no reprimido sexualmente es un proceso abierto hacia la anarquía y la solidaridad, es un hombre que ha roto el esquema freudiano y sus neurosis. Homosexualidad, Bisexualidad, Autoestimulación, Heterosexualidad, Bestialidad son aspectos diferentes de una única sexualidad. **No hay conductas normales o antinaturales, simplemente hay posibilidades, maneras diferentes de descargar la comunicabilidad, la efectividad, el gozo.** Y es necesario gozar para afirmar la vida, comunicar y condensar cariño. Las diferentes opciones ni tan siquiera pueden llegar a ser determinantes en la vida de un hombre, ya que éste en un momento de su vida, por diferentes causas, puede necesitar y potenciar una relación de afectividad homosexual y en otra época, otra heterosexual, o bien conjugar ambas y ser bisexual. Ni los gays son sólo gays, ni los heterosexuales sólo heterosexuales. El parcelamiento es, en principio, una limitación y una neurosis provocada por la sociedad represiva, estratificada y autoritaria.

Los movimientos gays así son necesarios como medio de choque para depenalizar en todos los aspectos las prácticas homosexuales, pero un movimiento gai no puede quedarse en eso, pues, inmediatamente pasaría a formar parte de la sociedad jerárquica y represiva. (Los gays con los gays: dejémosles su parcela y así callarán. Es lo



mismo que al obrero que, para integrarle, le doblan el sueldo). Y los movimientos gays están cayendo ya en el folclorismo peligroso desde el punto de vista revolucionario. El Estado, el machismo y reaccionarismo, el policia mental y la cultura, penan toda actividad o actitud desviada, ya sea mediante la represión en el ambiente, incluso mediante los partidos de izquierda, y ya de forma más directa, en las leyes: Código Penal-Ley de Peligrosidad Social-Ley de Prensa-Ley Antilibelo-Código de Justicia Militar-Ley de la Marina Mercante... - Censura.

La educación impide, tal como se plantea, el desarrollo normal de nuestros impulsos rediciendo progresivamente nuestras potencialidades, iniciándonos en la cultura de la muerte. El Estado está particularmente preparado para reducir todo intento de revolución. En el Este lo impiden por la fuerza de las instituciones psiquiátricas. En Occidente dejando correr, en principio, a los movimientos de liberación para después poder integrarlos creando nuevos productos para el mercado. Comunistas, Socialistas y Socialdemócratas son los que ayudan sistemáticamente a esta recreación constante del sistema capitalista, ofreciéndole nuevas posibilidades sublimales. La sociedad del Gozo es sistemáticamente reducida. El Estado para reproducirse necesita neurosis, familia, represión mental, miedo individual.

El que en los festivales de rock, de barrios, de partidos o sindicatos, algunos individuos se transvistan y salgan al escenario provocativamente y se desnuden, no es puro folclore, es una actitud desinhibitoria tras 40 AÑOS DE FASCISMO, en una actitud de denuncia contra una MORAL REPRESIVA, CASTRANTE.

Pero el Estado existe. La lucha continúa. Exigimos del Estado, la abolición inmediata de la Ley de Peligrosidad y de todas las leyes que penan la libertad sexual. Exigimos a las empresas que no marginen al empleado que se declare abiertamente gay. Exigimos la abolición inmediata de todas las leyes que separan a hombres y mujeres y que militarizan al padre, frustran a la madre y castran a los hijos. El acto sexual no sólo es un agente reproductor (y para colmo del sistema: familia). El sexo es, ante todo, una capacidad expansiva, recreativa y creativa. Imaginación y gozo. El Edipo, los dioses del Olimpo y el Cristo crucificado en orgía sadomasoquista, pertenecen a la cultura de la muerte y nosotros estamos empeñados en lo contrario. La resurrección del cuerpo, hoy-ahora-y-aquí.

ACTOS

DIA 23

SALO DIANA

12 mañana-Cine. Tres cortos sobre antimilitarismo:

"Can Serra" (35') de la Cooperativa de Cine Alternativo.

"Tribunal Russell" (20') del Colectiu Cine de Classe.

"Carn Crua" (12') de la Cooperativa de Cine Alternativo.

4 tarde- Debate sobre marxismo y anarquismo ante las cuestiones del Estado y la política.

8'30 tarde- Recital de música folk con la intervención de Jorge Utes Royo, Ramón Muns, Carlos Molina, G.A.M., Araceli Banyuls, Gerard Gaucó, Imago, Raicelles, Carlos Andreu, Arrieta, Ramón Andrés, Rogelio, André Vilaret y Tomás Costa.

PARC GUELL

De 4 tarde a 3 madrugada- Festival de música con la intervención de Nico Palomar, Juan de la Rubia, Pepet i Mari Carme, La General Sonora, Sardineta, 65 cordes, Berenguer's. La Propiedad es un robo, Els Cuadreny, Los Pelucho's, Blai Tritono, Massa, Rondalla de la Costa y Detonación.

11 mañana- Representación de "Les aventures d'en Melic" por el grupo Fanfarra.

5 tarde- Representación de "Eskidoo 23" por el grupo PLAN-K de Bruselas.

7 tarde- "El Napoleón de la escena" de Joan Domenach.

También intervendrá el grupo de animación teatral ZIASSOS.

10 noche- Proyección de 6 cortos:

"Alborada" (40') de Luis Garay y Elías Bruchs.

"Cascar el huevo" (20') de Jordi Bayona.

"Arri, arri" (20') de Jordi Bayona.

"Sobrevivir en Mauthausen" (31') de Llorenç Soler.

"O todos o ninguno" (40') Del Colectivo Cine de Clase.

"Nana para una nube blanca" (20') de Nutria.

PROGRAMA

DIA 25 Lunes:

PARC GUELL

MUSICA: 11 h. a 3 de la mañana.

Carlos Barranco, Paco Muñoz, Tanta roba i tan poc sabó, Calafar, Viejas acheras, Atric Aplec, Pimenta, Angel Villalba, Carlos Molina, Micky Mouse and Brothers, Coto amb pel, Suck, Electronic Encyclopedia, CMB, Sarabanda, Barana, Thais, Boicot, Iman, Burning, Romanis of the langola, Jamins sessions...

TEATRO: 17 h. "Tupijoc joc (up)" LA TRAGICA

20 h. "Eskidoo 23" PLAN K de Bruselas
Animació: KADDISH

CINE per la nit

"Can Serra" 35' Coop. Cine Alternatiu
"Tribunal Russell" 20' Colectivo de Cine de Clase

"Carn crua" 12' Coop. Cine Alternatiu

"Antisalmó" 15' Llorenç Soler

"Cascar el huevo" 20' Jordi Bayona

"Arri arri" 20. "

"Maternais"

"Sex" 21' Baca i Garriga

"Blanc i negre"

"Asclepius" 14' Josep Breu

DIANA

10 h.: Debates sobre Ecología y sexología

12 h.: Proyección de los films

"Retrato de Grupo" (13') Ferran Alberich

"La rage" (20') Anglada

"Grotesque Showw" " "

"Cavall Fort" " "

16 h.: Cuarto debate central: "Crítica de la sociedad industrial y alternativas libertarias"

20 h.: Debate de Cine

— Alternativas libertarias en la práctica cinematográfica

— Aspectos libertarios en el cine no libertario

23'30 h.: Teatro: Grupo "Orfeo de Sans"

"No t'espantis no Bac" (No a la pena de mort)

PROGRAMA

DIA 24 domingo:

PARC GUELL

MUSICA: 12 h. a 6 h. mañana

Raul Montero, Josep Blai, Dolors Laffitte Born, Basca, M. Almen Tnt, Circle, Araceli Banyuls, Carraexet, Pep Laguarda, Sisa, Eduardo Bort, Folliage, Pau Riba, Secta Sónica, Triana, Gualberto, Micky Spuma, Chaman, Daniel Viglietti, Marina Russell, Lluís Miquel els quatre zetes, Juan y justo, Orquesta Platería...

TEATRE: 11 h. "Penja i despenja" ESTAQUIROT.

19 h. "No t'espantis no Bac" (no a la pena de mort) por el grupo "ORFEO DE SANS"

CINE: 20 h. "Entre la esperanza y el fraude" 95' Coop. cine Alternatiu.

"Maternais"

"Sex" 21' Baca i Garriga.

"Blanc i negre"

"Estado de excepción" 15' Iñaki Nuñez

"Asclepius" 14' Josep Breu

DIANA

10 h.: Debate sobre la enseñanza e instituciones cerradas.

12 h.: Proyección de:

Largometraje "Yo creo que..." de A.

Artero.

Cortos "Poemajes 1" Jordi Grau (10')

"La plaza" Emma Cohen (15')

"La boda" " "

16 h.: Tercer debate central: Movimiento libertario y organización.

20 h.: Debate de cine: Análisis libertario de los sistemas de producción cinematográfica

Asistencia: Luis García Berlanga, Fernando Fernán Gomez, Rafael Azcona, José M. Nunes, Vicente Aranda, Jordi Grau, Antonio Artero, Emma Cohen, Antoni Ribas, Francesc Bellmunt, Basilio Martín Patino, Josep Ma. Forn, Carles Mira, Hans Magnus Enzensberger, Miquel Sanz, Ramón Font, María Espinosa, Josep Lluís Guàrdia...

23 h.: Teatro: Representación de "Eskidoo 23" por el grupo Plan-K de Bruselas

24'30 h.: Debate de teatro:

Análisis dels processos assamblearis a Barcelona (Estat-teatre-autogestió)"



El Rollo¹

73

Josep Farriol, **portada de *El Rollo Enmascarado***, 1973.

74

Nazario, "**Cançó de sirena**", *Pauperrimus Comix*, separata de la revista *Nueva dimensión*, n.º 56, junio de 1974.

75

Josep Farriol, "**No hay tristes**", *Pauperrimus Comix*, separata de la revista *Nueva dimensión*, n.º 56, junio de 1974.

76

Javier Mariscal, "**Pérez 24 h**", *Pauperrimus Comix*, separata de la revista *Nueva dimensión*, n.º 56, junio de 1974.

77

Retrato colectivo del equipo de El Rollo, *Pauperrimus Comix*, separata de la revista *Nueva dimensión*, n.º 56, junio de 1974.

A partir de su nacimiento en los años sesenta, el movimiento *underground* atravesó las fronteras de Estados Unidos para inundar otros países con su espíritu contestatario, llegando a España en los últimos años de la dictadura franquista. Tras los primeros pasos del *underground* hispano, en septiembre de 1973 brotó en las calles de Barcelona el primer cómic *underground* español, *El Rollo Enmascarado*, que fue la primera publicación del grupo de dibujantes y guionistas autodenominado "El Rollo".

El origen de este grupo de jóvenes artistas, interesados en el contenido transgresor y la estética feísta de los cómics procedentes del otro lado del Atlántico, tuvo lugar cuando el azar presentó a dos creativos e inquietos emigrantes afincados en la Ciudad Condal, uno procedente de Sevilla –Nazario Luque–, y el otro de Valencia –Javier Errando Mariscal–, que tenían las mismas inquietudes artísticas y pensaban que el cómic era el mejor medio de expresión para reflejar sus ideas. Al mismo tiempo, Nazario se reunió con un grupo de dibujantes catalanes que quería montar una revista que titularían *El Papis* –a pesar de que él había propuesto el nombre de *El Rollo Enmascarado*–, y con los autores de la etapa pre-*underground* de *Mata Ratons*. Pero eso no era lo que Nazario estaba buscando. Tras conocer a los hermanos Miguel y Josep Farriol, los cuatro autores formaron el grupo El Rollo y alquilaron un piso en la calle Comerç, que se convirtió en una especie de comuna de artistas donde vieron la luz muchas revis-

1. Este texto ha sido realizado conjuntamente con Pablo Dopico.

tas e historietas del grupo. A este núcleo creativo formado por los autores de mayor edad se unieron Roger, Antonio Pàmies, Isa, Guillermo y Francesc Capdevilla (antes de adoptar el pseudónimo de Max), unos inquietos adolescentes amantes del cómic que todavía estaban estudiando y deambulaban por las calles en busca de algo diferente. Juntos crearon y editaron una larga lista de historietas y tebeos, como *El Rollo Enmascarado* (1973), que inicialmente fue secuestrado por las autoridades al considerarse que atentaba contra la moral pública. Nueve meses después, tras la celebración de un juicio en la Audiencia Provincial de Barcelona, el tribunal absolvió al acusado y autorizó su libre difusión, que llevaron a cabo sus propios autores vendiendo la revista en los lugares que frecuentaba la progresía barcelonesa de la época.

En un artículo publicado en su primera versión en 1974, el editor de *Bang!*, Antonio Martín, cuenta el accidentado nacimiento de El Rollo, y recuerda que en 1973 Mariscal le narró que había encontrado unos compañeros con quienes compartir inquietudes en Barcelona. Martín recuerda así su impresión del grupo cuando, finalmente, Mariscal le presentó a sus nuevos amigos:

Todos ellos dan la misma pinta: collares, abundancia de anillos, pelo largo en melena más o menos rizada, ropas extrañas y llamativas, y Nazario les gana a todos –recuerdo que en su primera visita me sorprendió su aspecto: un chaleco de malla muy abierta, sin camisa, a pelo sobre la piel, maquillado, uñas pintadas y agitando con garbo un abanico–, comportamientos hippies y un tono de voz entre el zumbido cantarín y el ronroneo, aunque la mayoría callan por timidez. (www.tebeosfera.com)

Martín también describe en su texto los consejos que iba a dar a los jóvenes barceloneses respecto a la publicación y cómo estos decidieron, finalmente, lanzar una publicación “legal”. La edición es de calidad, sobre todo teniendo en cuenta el contexto semiartesanal y de bajo presupuesto en que se produce. La portada, de Josep Farriol, reproduce una imagen que se convertirá en el sello de identidad del grupo: el busto de un joven melenudo de larga nariz degustando sonoroamente un polo. Como si del logotipo de un producto de consumo tradicional se tratara, se añaden dos medallones en los flancos con las advertencias “Solo para minorías selectas” y “Solo para adultos progres”. En el perímetro de este último se leía: “Se permite la reproducción total o parcial de este Rollo”, en una temprana versión de *copyleft*.

A *El Rollo* le siguieron la publicación de *Catalina* (1974), que también escandalizó a las autoridades y fue sometida a juicio de faltas y condenada a pagar una multa de 4.000 pesetas; *Pauperrimus Comix* (1974), que apareció como separata del número 56 de la revista de ciencia-ficción *Nueva dimensión*; *Diploma d’Honor* (1974), un tebeo musical que ilustraba las canciones del cantautor catalán Jaume Sisa; *De Quommic* (1974), que en su portada se presentaba como “El Rollo Aristocrático” e indicaba que era “Solo para mayores de Noble Estirpe”; y *A Valencia* (1975), dibujado en solitario por Mariscal mientras realizaba el servicio militar en la capital del Turia, donde mostraba su preocupación por los temas ecológicos. Con estas historietas, los autores de *El Rollo* demostraban que habían superado los tebeos tradicionales, que ahora les servían como fuente de inspiración en la creación de variaciones satíricas y contestatarias llenas de

referencias y guiños al lector cómplice, que resultaban incomprensibles y de mal gusto para el público no iniciado, ajeno a la filosofía y los ideales de estos jóvenes contraculturales hispanos. Con gran ingenio y un humor ácido y reflexivo, entre la parodia y la ironía, el cómic *underground* se convirtió en una nueva forma de protesta y reivindicación social con la que sus autores llevaron a cabo la crítica y desmitificación de los valores tradicionales y atacaron los tabúes más sagrados de la sociedad, como la patria, el Estado, la religión, la familia y el sexo.

Se han extraído de *Pauperrimus Comix* la historieta *Cançó de sirena*, un buen ejemplo de la sofisticación narrativa y el peculiar mundo estético de Nazario; una viñeta de *No hay tristes*, del mismo Josep Farriol, que muestra una instantánea del paisaje urbano y humano de Barcelona en una salida del metro; y la historieta de Javier Mariscal *Pérez 24h* tiene una estética ingenua y “limpia” que contrasta con el realismo abigarrado y provocador de Josep Farriol y Nazario. Se trata de un juego metonímico en el que se narra con gran economía de medios un día en la vida de Pérez, a partir de los objetos que marcan el transcurso de la jornada. La revista incluía un retrato colectivo del grupo El Rrollo en traje de superhéroes de cómic, con el tintero en el pecho y armados de su pluma.

Estos singulares creadores no paraban de dibujar; las ideas se plasmaban en el papel, y la tinta china se convertía en narrativas viñetas que mostraban la realidad cotidiana de aquellos años. De repente, el éxito y la fama parecían llamar a su puerta con nuevos trabajos. Producciones Editoriales, la empresa editora de la revista *Star*, que dirigía Juan José Fernández –donde también publicaron sus historietas algunos de estos autores– reeditó en un solo álbum, titulado *El Rrollo* (1975), los tres primeros tebeos del grupo (*El Rrollo Enmascarado*, *Catalina* y *Pauperrimus Comix*), no sin antes obedecer a las autoridades, que obligaron a arrancar dos páginas que reproducían el oficio administrativo y la sentencia del juicio que había sufrido *Catalina*. Bajo el sello de la editorial Madrágora, el equipo de la revista musical *Vibraciones* también publicó un cómic con material inédito de los omnipresentes chicos de El Rrollo, titulado *Purita* (1975), donde aparecían las obras de nuevos y emergentes autores del cómic *underground* español como Ceesepe, que se convirtió en una especie de delegado del grupo en Madrid.

La situación parecía increíble, hasta que en mayo de 1975 salió a la calle un tebeo clandestino titulado *La piraña divina* (1975), autoeditado por Nazario, que agrupaba algunas historietas llenas de sexo, violaciones e incestos, que no podía publicar en ninguna revista de la época porque no serían aceptadas por la censura. Esta obra colmó la paciencia de las autoridades, que la tacharon de pornográfica, provocando el aumento de la represión contra este tipo de publicaciones en lo que parecía la muerte del emergente *underground* español. Debido al escándalo montado, la presión policial y las paranoias personales, los autores de El Rrollo abandonaron la casa de la calle Comerç y algunos se fueron una temporada a la idílica isla de Ibiza. Unos meses después, tras la tormenta represora, animadas por el deseo de cambio, las publicaciones marginales españolas volvieron a tomar las calles, renaciendo con nuevos proyectos de la gente de El Rrollo, el equipo Pastanaga y el colectivo Butifarra!

Tras la muerte de Franco y el inicio de la transición política los nuevos planteamientos artísticos del cómic adulto fueron encontrando su sitio en el mundo de la historieta española, a pesar de que la censura seguía vigilando para que

nadie se saliera del tiesto. Eran años de clandestinidad tolerada que permitieron la aparición de numerosas revistas y fanzines, entre las que nuevamente encontramos a los autores de *El Rrollo*, que volvían a vivir juntos en una casa alquilada por Montesol. Bajo el sello de la editorial Madrágora apareció *Nasti de Plasti* (1976), donde ya despuntaban los autores que trataban de profesionalizarse en el mundo de la historieta española, como Nazario, Mariscal y Ceesepe; *Picadura selecta* (1976), de la mano de Iniciativas Editoriales, que incluía una excelente versión satírica y actualizada de *El Quijote* realizada por Antonio Pàmies; *Propaganda moderna* (1977) y *Papel* (1978), para la editorial Pastanaga; y *Rock Comix* (1976-1977), en su primera etapa como revista musical ilustrada y también en la segunda, dedicada en exclusiva a la historieta, que incluyó la edición de *El trapecista* (1977) realizada en solitario por Ceesepe y *San Reprimonio y las Pirañas* (1977), que recopilaba algunas de las mejores obras de Nazario y le valió a su editor, Gaspar Fraga, una citación judicial por supuesto escándalo público. También debemos recordar el sueño de Iniciativas Editoriales, que retomó la idea de crear una publicación estable y periódica dedicada al cómic nacional: bajo la cabecera de *Los Tebeos* de *El Rrollo* lanzó tres interesantes números titulados *Carajillo Vacilón* (1976), *El Sidecar* (1976) y *A la calle* (1977), en una malograda aventura editorial que cuajaría años más tarde con *El víbora* (1979-2004).

Finalmente, la cultura vigente asimiló el fenómeno del cómic *underground* igual que ha sucedido con otras contradicciones surgidas en su seno, y poco a poco la paulatina domesticación y el desencanto de los abanderados de la contracultura española dieron lugar a su oficialización. Pero con sus obras estos autores demostraron que era posible una nueva manera de entender la historieta en España, mientras dirigían su creatividad hacia otras actividades artísticas y medios de expresión posiblemente menos estimulantes, pero económicamente más rentables, cansados y frustrados tras haber vivido una época tan agitada y comprobar que todo seguía más o menos igual.

Bibliografía

Pablo Dopico. *El cómic underground español, 1970-1980*. Madrid: Cuadernos de Arte Cátedra, 2005.

Antonio Martín. "Nacimiento y primeros pasos de *El Rrollo Enmascarado*", <www.tebeosfera.com>, octubre de 2004.

Luis Vigil. "Cómo nace un Rrollo", en *El Rrollo*. Barcelona: Producciones Editoriales, 1975, pp. 3-6.







76



77

Bang! y El Cubri¹

78

Texto editorial de *Bang!*, n.º 1, 1969.

79

El Cubri, **portada de *Bang!*, n.º 12, 1975.**

80

Texto editorial de *Bang!*, n.º 13, 1977.

81

Debate entre El Cubri y Antonio Martín sobre el valor de la acción en el cómic, *Bang!*, n.º 12, 1975.

La revista *Bang!* (*Cuadernos de información y estudios sobre la historieta*) fue fundada por Antonio Martín y el recientemente desaparecido Antonio Lara (y dirigida en solitario por Antonio Martín desde el número 2) en 1968 en Madrid, y posteriormente se trasladó a Barcelona. Nació con la vocación pionera de generar un corpus de reflexión sobre el tebeo, principalmente en España. Esta iniciativa partía de un reconocimiento del valor de la cultura de masas como objeto prioritario de análisis, y no desde una simple curiosidad de aficionado. Tal como se afirmaba en la editorial del primer número, con ella se pretendía recuperar el cómic como vehículo de expresión y comunicación por antonomasia de la masa social, lo que implicaba, por un lado, la rehabilitación de su menosprecio como género menor desde la alta cultura y, por otro, la afirmación de su validez frente a la ortodoxia marxista, que lo considera un instrumento de la alineación del proletariado.

La editorial del n.º 13 refleja más explícitamente el potencial antagonista que se reconoce en el cómic, y que la revista *Bang!* pretende estimular desde sus reflexiones teóricas. El cómic, a pesar de sus contradicciones, sería el medio adecuado para que la masa social abandonara su pasividad de consumidor y desafiara el monopolio de la comunicación por parte del capital.

La lista de suscriptores de la revista ayudó a articular una lectura política de los medios de masas, e iba a servir como sustrato para el desarrollo de una cultura de cómic crítico y antagonista durante los años setenta.

Bang! editó en total quince números: dos previos, numerados 0 y 00, y trece ordinarios, de periodicidad irregular, entre 1968 y 1977, y entre 1968 y 1981 un total de cincuenta y ocho boletines con el título de *Bang! Fanzine de los tebeos españoles*, que surgió como suplemento de la revista homónima. Con planteamientos de revista profesional, esta publicación reunió a creadores y teóricos

1. Este texto ha sido realizado juntamente con Pablo Dopico.

en busca de una industria más racional. Sus páginas darían cobijo a una primera generación de teóricos de los medios entre los que destacan Romà Gubern, Luis Gasca, Antonio Lara, Pacho Fernández Larrondo, Mariano Ayuso, Ignacio Fontes, Enrique Martínez Peñaranda, Federico Moreno Santabárbara, Luis Vigil, Luis Conde, Jesús Cuadrado y Ludolfo Paramio. Además de textos teóricos, interesantes estudios dedicados al mundo del tebeo y entrevistas a algunos de los autores más destacados del momento, *Bang!* incluía historietas con firmas tales como Carlos Giménez, Forges y El Cubri (seudónimo del equipo artístico formado por los dibujantes Saturio Alonso y Pedro Arjona y el guionista Felipe Hernández Cava).

La relación de El Cubri con *Bang!* se remonta a los orígenes del grupo, a comienzos de los años setenta –se fundó en 1972–, antes incluso de que Pedro Arjona se integrase en él.

En el entorno de Antonio Martín surgió el Colectivo de la Historieta, formado por “veintiseis profesionales, críticos y estudiosos, guionistas y escritores, dibujantes realistas y satíricos, ilustradores y grafistas”. Entre sus integrantes destacan José Canovas, Montse Clavé, El Cubri, Pacho Fernández Larrondo, Ignacio Fontes, Carlo Frabetti, Galileo, Luis García, Alfonso López, LPO, Marika, Mariel Soria y Andrés Martín, Antonio Martín, Jaume Marzal, Ludolfo Paramio, Perich, J. Sarto & P. Robles, Antoni Segarra, Adolfo Usero y Ventura & Nieto. El vehículo de expresión del colectivo sería la revista mensual *Trocha*, que en 1977 tomó durante un año el relevo para ser el foro de debate de la cultura del cómic que antes era *Bang!* Al colectivo se unieron como colaboradores de la revista Ernesto Clavé, V. Clarós, Luis Conde, Jesús Cuadrado, Romà Gubern, Antonio Lara, Martín Morales, Federico Moreno, Joan Navarro, Francisco P. Navarro, Víctor L. Segarra e Iván Tubau.

El contexto político y social de *Trocha* –que cambió su título por el de *Troya* a partir del número doble 3-4, en aras de un distintivo más comercial– eran los comienzos de la transición, un momento convulso y complejo, muy diferente al que había visto nacer a *Bang!* ocho años antes. También había cambiado mucho el panorama del cómic crítico en España, que contaba por entonces con una densa y dinámica red en todo el Estado. Felipe Hernández Cava describe *Trocha* como un intento de aglutinar y dar expresión a ese amplio núcleo de profesionales del cómic políticamente “comprometidos”:

Queríamos llenar ese hueco [realismo], pero también estábamos muy influidos por determinadas propuestas que eran antagónicas con esta preocupación, propuestas mucho más radicales de las que el referente más inmediato para nosotros era lo que estaban haciendo en cine, en aquel momento, Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin. Ellos habían creado el colectivo Dziga Vertov y estaban haciendo un trabajo de corte marxista leninista absolutamente marginal a todo lo que era la industria, pero donde nos parecía que había elementos muy importantes de análisis. Entonces, nosotros nos vimos en la doble disyuntiva de intentar recuperar para la historieta lo que era una forma de contar las cosas que, en España, podía haber tenido algunos de sus puntos más altos en *El Jarama* de Sánchez Ferlosio (inquietudes que, además, eran comunes a toda una generación ahora prácticamente olvidada, como Grosso, como Antonio Ferres, determinados textos de Juan Goytisolo, de Luis Goytisolo)... Y, por el contrario,

queríamos romper con todo eso e ir mucho más allá; el propio Goytisolo (que se encontraba ya “mucho más allá”: acababa de publicar la *Reivindicación del conde don Julián* destrozando el lenguaje) era para noso-tros una muestra de que queríamos recuperar para la historieta, por explicarlo de alguna manera, lo que era el primer Goytisolo y también lo que era ese nuevo Goytisolo. Y las consideraciones que teníamos con respecto a la historieta...

(Entrevista con Felipe Hernández Cava, *Tebeosfera*.)

En el contexto de crítica del modelo narrativo hegemónico se inscribe la polémica mantenida con Antonio Martín que adjuntamos aquí y aparece reproducida en el n.º 12 de *Bang!* (1975), al poco de haber publicado *El que parte y reparte*, colección de historietas que ejemplifican dicha posición alternativa.

Bibliografía

Jesús Cuadrado Pérez. *Atlas español de la cultura popular: de la historieta y su uso, 1873-2000*, 2 vols. Madrid: Sinsentido, 2000.

Jorge García y Álvaro Pérez. “Entrevista a Felipe Hernández Cava”, *Tebeosfera*, <<http://www.tebeosfera.com>>

78. Texto editorial de *Bang!*, n.º 1

1. El tebeo español ha padecido siempre dos males fundamentales: el infantilismo y la pobreza, males que arrancan de las propias estructuras editoriales y vienen acentuados por la opinión en que la sociedad española tiene al tebeo.

Infantilismo respecto al público, por lo que se han infravalorado las posibilidades expresivas de la historieta condenándola a ser, únicamente, simple producto recreativo para niños. Infantilismo que ha afectado a la expresión y a lo expresado y que ha hecho creer que este lenguaje de imágenes era absolutamente intrascendente. Pobreza a todos los niveles: pobreza industrial, pobreza técnica y estética, pobreza de ideas...

Y pese a estos males –que siguen ahí, presentes, actuales, amenazando siempre al tebeo español–, pese a esta larga cuesta arriba, el tebeo ha sobrevivido y se ha hecho más y más importante en España, dando obras de primera categoría, comparables y a veces superiores, a los mejores cómics extranjeros. Atravesando todas las crisis de crecimiento, el tebeo y la historieta se han instalado definitivamente en nuestra sociedad.

2. Hace cincuenta años el tebeo era un simple producto para niños de “familia bien”; después se lo apropió la clase media y se extendió más tarde a todos los niveles. Ahora está empeñado en la conquista de los adultos de toda condición, no para que estos lo lean, que ya lo hacen, sino para que acepten el leer tebeos sin pasar vergüenza.

Los que amamos la imagen, los que sabemos que la letra y la cultura “aristocrática” solo sobrevivirán dándose la mano con la imagen, queremos ahora, con *Bang!*, aportar nuestro esfuerzo al presente y al futuro del tebeo en España. Nos dirigimos al público al que interesa, gusta o preocupa la historieta, público formado por médicos, abogados, albañiles, dibujantes, obreros, arquitectos, electricistas, sociólogos e historiadores...

Para este público, adulto, capaz, interesado profundamente por la historieta, ya sea nivel de lectura, coleccionismo o estudio, hacemos *Bang!* para este público nos proponemos rescatar el tebeo.

3. Rescatar el tebeo. El intento es ambicioso y exige explicación: rescatar el tebeo como lenguaje también utilizable por los adultos.

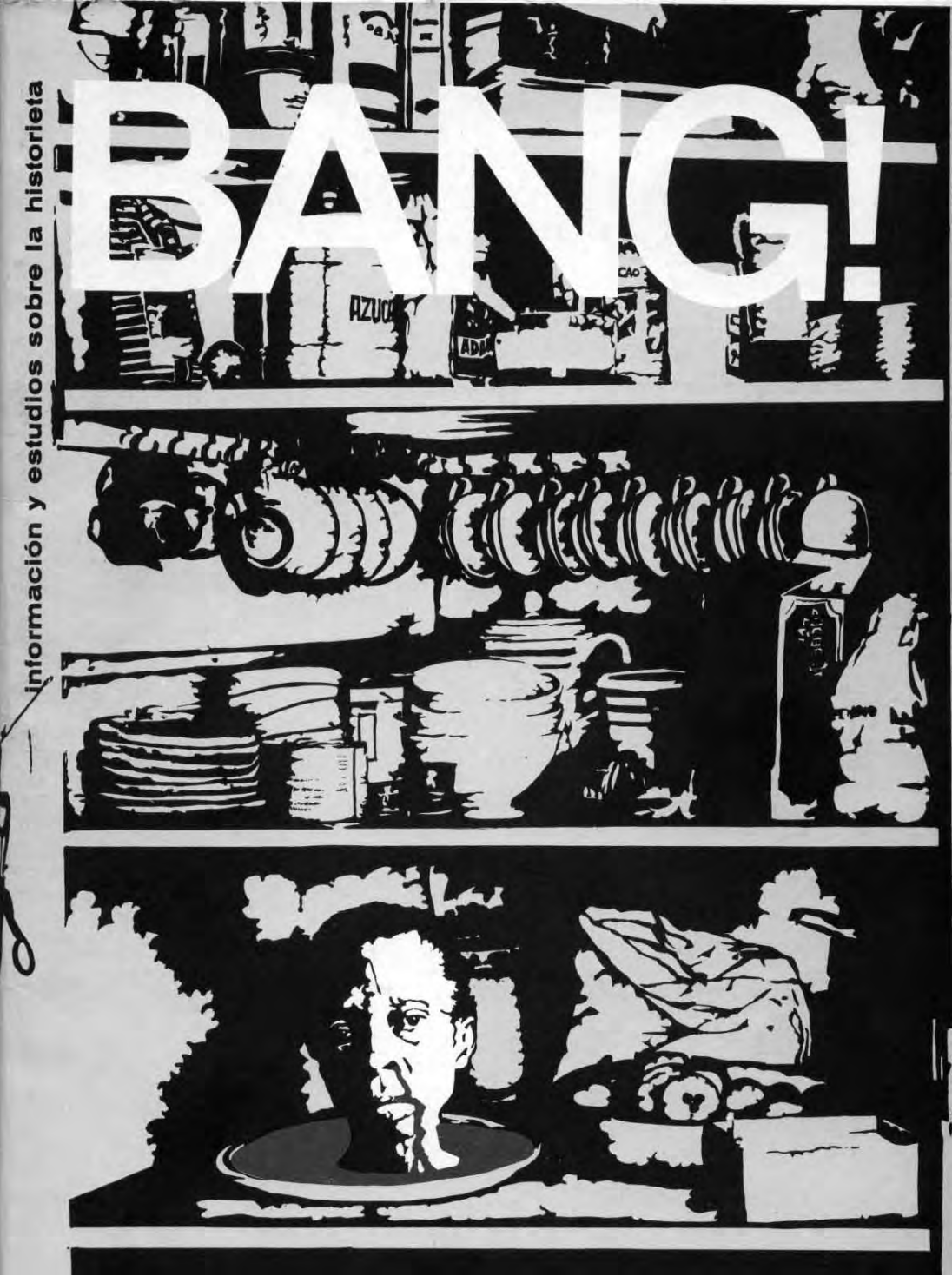
No negamos la existencia de una prensa infantil con sus revistas y tebeos, ni la utilidad ni la necesidad de estas publicaciones. Lo que afirmamos es la posibilidad, la necesidad, de que también haya tebeos (démosles el nombre que mejor nos apetezca) para adultos, narraciones gráficas específicamente destinadas a ellos.

En todo caso, ambos campos, infantil y adulto, nos interesan. Todos los productos gráficos de la cultura popular de masas nos importan y son objeto de nuestro acercamiento, en tanto que en ellos hay arte, influencia masiva sobre el público, efectos secundarios, reflejo de una sociedad y todo cuanto forma parte de la cultura.

Nuestro trabajo queda apostado al futuro de la historieta, a la máxima calidad de estos productos de la imagen, a la que queremos contribuir desde los distintos ángulos de nuestro acercamiento: histórico, estético, lingüístico, sociológico, crítico, bibliográfico y documental, etc.

4. Nuestro intento es absolutamente honrado y no admite compromisos, por lo que sin duda disgustará a muchos que preferirían que jugásemos a todas las bazas, de manera que nuestra crítica no fuera crítica sino alabanza, nuestro intento sociológico elemental brillantez culturalista y nuestro afán por colaborar al futuro del medio quedase en simple apoyo a los amigos.

Molestará sobre todo a los esnobs y a cuantos se acercan al tebeo desde presupuestos no culturales, a los que lo estudian desde tesis preconcebidas, a los que desearían condenar todo el medio y todas sus expresiones porque hoy el tebeo todavía es un producto alienado.



80. Texto editorial de *Bang!*, n.º 13

Se nos pregunta en ocasiones a las gentes que hacemos *Bang!* ¿qué es lo que más nos interesa de la historieta? O, lo que es lo mismo, se nos pide que definamos la intención editorial de la revista.

Nuestro interés se resume, sobre todo, en analizar y comprender a quién y para qué sirve el que seamos lectores de tebeos, quién y cómo dirige la política editorial del país, por qué y para qué existe tanta mediocridad y tanta basura en los kioscos.

Y este interés de siempre –ya explícito en los primeros números de *Bang!*– se vuelve más urgente en esta hora de aceleración histórica, cuando es necesario poner en duda toda la cultura de masas que el hombre y el niño reciben.

Durante setenta y cinco años el cómic ha enajenado sus posibilidades como medio de comunicación, manipulado por el capital. Es por ello necesario recuperar este lenguaje, un lenguaje que comunica con millones de personas de toda edad y condición.

En momentos como el presente, cuando es preciso llegar a las mayorías, no caben actitudes aristocráticas que marginen los lenguajes capaces de hacerlo al infierno de lo sub. Aunque solo sea porque los tiempos que corren no permiten ser exquisito a palo seco y ya no vale, ante un cómic dotado de toda la obscenidad cultural e ideológica de que es capaz el sistema, gritar “No es eso, no es eso”.

De ahí que nos parezca especialmente absurdo el salir a la calle, con *Bang!*, desde actitudes meramente recreativas, como simples aficionados que se regodean con la boca abierta ante las historietas, comentando los tebeos como simples piezas coleccionables y olvidando la función que como medio de comunicación pueden cumplir, amputada hasta hoy por los rectores del sistema para mantener su dominación ideológica.

Se trata, pues, de volver a plantear la función que cada medio cumple en el momento actual. Las masas están ahí, en la calle. Y rechazan ya su función de eternos consumidores pasivos. Quieren participar. Son parte del mundo, de la sociedad, de la cultura, de esta revista. Por ello sobran los conceptos apocalípticos que dicen que solo vale la palabra escrita, el arte, la cultura de unos pocos para unos pocos.

Hay que recuperar el cómic. Ahí puede estar la respuesta. En utilizar este lenguaje universal reconstruyendo sus funciones a partir de sus contradicciones. Y a ello apunta hoy como ayer *Bang!*: a mostrar las posibilidades expresivas del medio, puestas al servicio de las ideologías que marchan en el sentido de la historia...



• cuestión de lenguaje • lo cotidiano en la historieta • el cubri

Los textos que a continuación se reproducen giran en torno a un tema importante: la acción, su justificación o no, en la historieta, los problemas de lenguaje de las historietas al uso, la historieta de acción como vehículo de ideas imperialistas...

Todo nace de un informe que a nivel profesional hace Antonio Martín para la Editorial Santillana, como asesor técnico de la misma, sobre un guión de El Cubri, y para un proyecto que después no se ha realizado. En este informe —al margen de otras cuestiones y de la identificación con el fondo y la intención de la historia contada— se señalaba la carencia o escasez de acción del guión en cuestión, máxime cuanto que el mismo se dirigía a un público juvenil.

Una vez pasado el informe a la Editorial, Antonio Martín envió una copia del mismo a El Cubri. Se cruzaron las cartas y a través de ellas se desarrolló una discusión técnica sobre la utilización de la acción, del ritmo trepidante, para acabar en un debate sobre los códigos expresivos en general y de la necesidad de renovar dichos códigos para que sirvan a una ideología evolucionada. De este cruce de correspondencia damos ahora una síntesis, por creer en su importancia como aportación que permite conocer mejor a El Cubri y, al tiempo, como cuestionamiento sobre el lenguaje de la historieta.

DICE EL CUBRI

...además no estamos de acuerdo con tu teoría acerca de la necesidad de acción en la historieta. La tal acción, o dinamismo, o ritmo, pese a que pueda emplearse bien, suele presidir el cine imperialista, los telefilms imperialistas y el comic imperialista. Por eso, a veces, el cine del Este resulta aburrido. Mucha acción se le da al chaval cuando los sábados se sienta ante el receptor de televisión. Y ve el episodio correspondiente de la serie «Investigación» donde el agente de la C.I.A. golpea, al final, al malo de turno, que puede querer ser Presidente, como en el telefilm «Los triunfos de Adonis (...)» o mucha acción tiene el chaval cuando ve «La ley del revólver» con Mat Dillon, el sheriff fascista (...) o mucha acción tiene el chaval en la película «Yankee Dandy» (...). Si, hay mucha acción en todo lo que se entrega al chaval (carreras de coches, de motos, persecuciones, saltos de terraza en terraza, rudas peleas, etc.), y cuando ésta no aparece por ningún lado todo parece hundirse. Decía Lorenzo López Sancho, en ABC, al estrenarse «Los indeseables» de Stuart Rosenberg, que «ya estaba bien de desmitificar, que en esta película se desmitificaba hasta la acción», y claro, eso no... Aún así, insistimos en que la acción —y habría que precisar más esto, porque acción, aunque sea más lenta, tiene cualquier obra—, lo anecdótico, no es rechazable, pero no debe ser necesaria, no debe inculcarse al chaval la necesidad —bajo pretexto de que lo precisa— del ritmo dinámico ciento por ciento y la dosis de intrascendencia. Demos de todo al niño, porque si no, luego, se aburrirá con muchas cosas —libros, películas, comics, etc.— que no tienen la acción de «Los Protectores», «El Capitán Trueno», «Le llamaban Trinidad» o «Ivanhoe»... ■ EL CUBRI (septiembre 1974).

CONTESTA ANTONIO MARTÍN

...aquí, Cubri, es donde vosotros negáis mi punto de vista y condenáis la acción y potenciáis la historieta de no-acción. Dáis una serie de razones, como es la de acción igual a arma imperialista, con las que puedo estar más o menos de acuerdo. Pero es que no es ahí donde yo centraría la discusión, sino en la necesidad de que nuestro trabajo sea funcional, sirva de algo. Y vuelvo con esto al niño que ha sido ya tarado y programado por una sociedad de competencia como es la nuestra, ¿podrá ese niño tomar una historieta vuestra, por ejemplo, interesarse por ella, leerla de cabo a rabo? o ¿corremos el riesgo de que la rechace a la primera página, con lo que vuestro trabajo y vuestra intención se perderán, no serán funcionales?

Sí, ya releo en vuestra carta que no condenáis la simple acción, la del niño que juega o corre, la del adulto que trabaja o vive, pero decís que no hay por qué inculcar al niño la necesidad del ritmo dinámico, etc. Ese es otro punto importante: ¿es posible una historieta de la no-acción?



«Porque algo fallaba», ejemplo de cotidianidad en la historieta de El Cubri, cuando se narra ese «no pasar nada» que por su contención puede alcanzar tono de tragedia.

Bueno, sé que es posible porque conozco vuestras historietas, pero ¿son posibles, eficaces, éstas aquí y ahora? En concreto: ¿cabe desarrollar un argumento, cabe desplegar una trama, se puede contar una historia, sin acción y sin ritmo dinámico? ¿No sería ello tanto como obligar al lector a una participación tan total que lo convertiría en auténtico co-autor con vosotros de la historieta?... ■ A. MARTÍN (octubre 1974).

CONTESTA EL CUBRI

...viene ahora otro problema: el de la acción y la no acción. Para empezar, puntualicemos que la segunda no existe, porque incluso en un plano de un teléfono que se repitiera en idéntica posición sin más, habría acción. Entonces, la diferencia habría que establecerla entre la acción trepidante, clásica y convencional, y otro tipo de acción más reposada. En la primera estarían la totalidad de los teléfilmes norteamericanos, gran parte de su cine y el comic más frecuente. En el segundo tipo de acción, encuadraríamos el cine de los países del Este y otro modo de hacer historietas menos frecuente.

Bueno, pues a pesar de esto nosotros no decimos no a la acción tradicional. Sabemos que los imperialistas han venido haciendo uso de ella como parte de un código muy personal de narrar. Sabemos que es necesario buscar un código distinto. Pero, y aquí disintimos de algunos radicales progresistas, no negamos un cierto interés al código «hollywoodiano» o «kingfeaturessyndicatano», porque a veces, teniendo en cuenta lo introducido que está en muchos elementos, podemos valernos de él para contar temas de distinta tendencia ideológica (el caso de Pontecorvo con «Quelmadra» en el cine, el caso de las historiéticas cubanas que conocemos).

aunque siempre con la contradicción de emplear una forma típicamente imperialista. Aún así, volvemos a insistir: es un deber de todos los que trabajamos en medios de comunicación el encontrar nuevos códigos, distintos de aquél que se nos ha impuesto, y nos sigue imponiendo, durante tanto tiempo. Y llegamos al punto de la ausencia de ritmo dinámico (siga entendiéndose ritmo trepidante) en las historietas de El Cubri. ¿Por qué? ¿Son los temas? Sí y no. Sí, en cuanto que nos encantan los temas cotidianos, ese «no pasar nada» en apariencia. A este propósito fue decisiva la teoría de Umbral en torno a lo que debe ser el cuento. Hablaba él de que, normalmente, el cuento no es sino una novela corta, con principio, nudo y desenlace, y abogaba por un cuento en el que se contara nada (que no es lo mismo que no contar nada). En lo que podría significar ese «no pasar nada» si hemos trabajado —véase por ejemplo el caso de nuestra historieta «Porque algo fallaba»—, en la segunda, aún no, pero sería, por ejemplo, contar la historia de un individuo que toma el autobús para ir al trabajo y al que abandonamos cuando llega. No sabemos si se ha pegado con su mujer esa mañana o si al jefe le va a regañar por llegar tarde. No. Sólo le hemos acompañado en un recorrido cotidiano. Y eso nos interesa mucho: la cotidianidad.

Por otro lado no siempre son los temas los que marcan ese ritmo lento. ¿Acaso el tema del Vietnam no se presta a la más desenfrenada acción? ¿O si de la guerra de Argelia? Es en este caso el montaje o la planificación lo que condiciona la acción. Nuestro interés por un tipo de historieta documental nos lleva a veces a montar —ya sea el guldán— temas que en apariencia están repletos de acción de un modo que podríamos llamar pausado —caso de nuestra historieta sobre «My Lai». En estos casos la

Imagen pasa a adquirir un valor tan testimonial y frío como el documento escrito, y de ahí esa sensación de lentitud que apunta. También en ocasiones —y con esto ponemos de manifiesto que no pretendemos engañar a nadie— es la documentación fotográfica la que condiciona un determinado ritmo o un determinado montaje, pero así como esto puede parecer un inconveniente en algunas ocasiones, es también una base idónea para la búsqueda de un nuevo código.

¿Es tal vez el guión lo que determina el ritmo de las Historietas de El Cubri? Probablemente sí. Porque aún teniendo en cuenta que el tema puede condicionar —ya hemos visto, sin embargo, cómo hay veces en que «a priori» no se pensaría en que había de hacerlo—, aún teniendo en cuenta, también, que la documentación fotográfica condiciona, no hay que olvidar que cuando —como es el caso de «Julían Curtido»— la cuestión de la base fotográfica era casi nula, el ritmo ese, que estamos llamando lento, existe.

Y existe porque a la hora de narrar una historia, se suele empezar por contar una en que lo que pase no sea algo espectacular, sino, por el contrario, bastante cotidiano. Existe porque para contarla se emplean aquellas secuencias que otros historiologistas hubieran desechado como «poco importantes» —una cena, una pequeña conversación al acostarse—. Existe porque la mayoría de las veces las secuencias se estructuran a nivel de página, y cuando el lector pasa éste, se encuentra en un tiempo distinto. Existe porque se procura valorar la imagen más que el texto, y utilizar éste sólo cuando sea imprescindible. Por esto y por otros detalles más, parece que el ritmo es lento. Porque lo que se procura es un acercamiento a la realidad. ■ EL CUBRI (diciembre 1974)

El debate queda abierto...

Historietas y políticas locales: Butifarra! y Un equipo andaluz de tebeos (f.d.)¹

82

VVAA, “Noticiario de los barrios”, en *Butifarra!*, n.º 2, 1975, p. 4-5.

83

Un Equipo Andaluz de Tebeos (f.d.), *Zaidín: pocas escuelas*, Granada, 1976.

84

Carlo Frabetti, análisis de “81 viñetas para Federico García Lorca”, de Un Equipo Andaluz de Tebeos (f.d.), *Troya*, n.º 3-4, 1977, p. 58.

La revista *Butifarra!* surge de un contexto diferente al de la mayoría de los cómic *underground* o contraculturales de la época. Su origen está en los altamente politizados movimientos vecinales de los primeros momentos de la transición en Barcelona y su cinturón industrial; la revista nace como instrumento de denuncia y protesta ante los abusos de la especulación inmobiliaria, la corrupción local y la falta de políticas sociales en los barrios obreros. *Butifarra!*, modo coloquial de aludir al corte de mangas, se presenta como modelo de producción cultural autogestionada y muestra que en los momentos finales del régimen franquista el cómic fue reconocido por la militancia de base como un lenguaje propiamente popular, y como instrumento adecuado para la articulación de posicionamientos colectivos de resistencia.

Ludolfo Paramio, en el n.º 13 de la revista *Bang!*, afirmaba al respecto de *Butifarra!*:

Me parece importante señalar que la verdadera opción no está entre el amateurismo y la profesionalidad, sino en conseguir o no una vinculación orgánica con el movimiento ciudadano. Y este es un problema complejo, cuya resolución no está solo en las manos del equipo de la revista: también es necesario que el movimiento ciudadano adquiera una perspectiva amplia de sus tareas, lo que no es nada sencillo en un momento en que la presión de los acontecimientos obliga a prescindir de todo lo que no tenga carácter de extrema urgencia.

(Ludolfo Paramio, 1977.)

El origen de *Butifarra!* se fecha el 30 de abril de 1975, en un tebeo producido para una exposición organizada en L'Hospitalet que denunciaba el estado de las viviendas construidas por la Obra Sindical del Hogar. Tras la clausura policial de esta exposición, un grupo de dibujantes y periodistas decidieron fundar esta

1. Este texto ha sido realizado juntamente con Pablo Dopico.

revista en régimen de cooperativa, dejando su edición y distribución en manos de la ANCHE (Asociación Nacional para la Comunicación Humana y Ecológica). El objetivo era poner en marcha un vehículo de expresión de la realidad social de los barrios obreros barceloneses, silenciada en los medios hegemónicos, y en el cómic satírico se encontró un nuevo vocabulario de protesta política vinculado con la sensibilidad del presente y alejado de los lenguajes de la izquierda más tradicionales.

El “Noticiario de los Barrios”, publicado en el número dos de *Butifarra!* (julio de 1975), está constituido por una serie de viñetas, cada una de un autor diferente y todas ellas anónimas o bajo pseudónimo. Las dedicadas a Cornellà y Santa Coloma fueron realizadas por Alfons López; Carlos Giménez dibujó las viñetas de L’Hospitalet y Horta, y la de la Sagrera es obra de Max (Francesc Capdevilla), que en esta ocasión firmaba con el seudónimo de “Plumilla Mágica”. Estas páginas se ofrecen como un vehículo de denuncia de los problemas actuales de cada uno de los barrios, y en su encabezamiento se hace énfasis en que eran los mismos barrios los que debían utilizar las viñetas para lanzar sus propias reivindicaciones. El anonimato era una práctica habitual derivada del régimen de cooperativa y de la necesidad de esquivar posibles represalias policiales, pero tras esta enigmática autoría se escondían las mejores “plumas” del cómic comprometido de la época. Además de los citados, colaboraron Adolfo Usero, Luis García, Jan, Carlos Vila, L’Avi, Ricard Soler, Ventura, El Cubri y Gin, así como dibujantes vinculados a la esfera *underground* como Damià Carulla, Lluís Miracle, Montse Clavé, Miguel Gallardo y Juanito Mediavilla.

Estos dibujantes utilizaron el cómic como medio informativo independiente, lo que permitió que en *Butifarra!* el valor de la historieta como instrumento ideológico alcanzara una de las cotas más elevadas de aquellos años. La revista ocupó un lugar importante en la vida de muchos lectores, hasta el punto de ser utilizada como material didáctico en algunos centros de formación y escuelas para adultos. Además, numerosas historietas fueron reproducidas en los boletines de algunas organizaciones políticas y sindicales y se utilizaron en campañas de protesta vecinales.

Con una concepción muy similar de la función social y política del cómic debe destacarse el trabajo de Un Equipo Andaluz de Tebeos (f.d.), integrado por Fernando Guijarro, Carlos Hernández, Julián y Rubén Garrido (historietistas), Juan Ferreras (fotógrafo) y José Tito (teórico). El nombre, encabezado por un artículo indeterminado, pone en evidencia la intención de este colectivo de evadir su determinación como equipo único y cerrado, mientras que la coletilla (f.d., o “fracción descafeinada”) no era sino un chiste en clave que aludía a la adscripción al comunismo no carrillista de sus miembros. Un Equipo Andaluz de Tebeos (f.d.) nació en Granada en 1975 con la intención de hacer del cómic un medio de comunicación emanado directamente de la realidad social local.

Como recordaba José Tito en 1984, el grupo lo gestaron Fernando Guijarro y él en el contexto del Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Granada, en cuyos talleres se produjo la mayoría de los trabajos del equipo. Las adhe-

siones al grupo se hicieron de un modo espontáneo. La convocatoria de un homenaje popular a Federico García Lorca iba a suponer la puesta en marcha del equipo en un proyecto de gran envergadura: *81 viñetas para Federico García Lorca*. Este trabajo, calificado por el propio José Tito como desigual, destacaría sobre otros proyectos de cómic político, sin embargo, por alejarse de cualquier intento populista y paternalista de imitar el “simple vocabulario del pueblo” y aventurarse en una estética y unos enfoques narrativos que podían calificarse de vanguardia. En ese sentido, los miembros de Un Equipo Andaluz de Tebeos (f.d.) compartían las posturas de sus contemporáneos de El Cubri. Aquí se presenta el artículo que Carlo Frabetti publicó en el número 3-4 de *Troya* (1977), dedicado a Un Equipo Andaluz de Tebeos (f.d.) y titulado “Devolver el cómic al pueblo”. En este texto Frabetti identifica en el trabajo del colectivo granadino la actitud adecuada para “descolonizar” el cómic, liberándolo del monopolio del poder hegemónico al que está sometido.

Tras el éxito de *81 viñetas para Federico García Lorca*, el equipo iba a madurar en su esfuerzo por definir un medio realmente involucrado en las políticas reales; así, sus integrantes aceptaron el encargo de la Asociación de Vecinos del Zaidín para realizar un tebeo de denuncia sobre la falta de escuelas en el barrio. Argumento y guión se debatieron en asamblea, y finalmente salió a la luz una publicación en la que se combinan historietas colectivas con otras exclusivamente elaboradas por el equipo. Dichas viñetas se publicarían de nuevo, más tarde, en *La granada de papel*.

Además de *81 viñetas para Federico García Lorca* (1976) y *Barrio Zaidín* (1976), durante sus tres años de existencia Un Equipo Andaluz de Tebeos (f.d.) publicaría también *Contaminación en Huelva* (1977), *La granada de papel* (1977), *Los derechos humanos* (1977), *Ambulatorio polígono* (1977), *Medicina preventiva* (1978), *Candidatura unitaria* (1978) y *Escuela popular* (1978), a la vez que realizaba una interesante producción cartelística.

Bibliografía

José Tito Rojo. *Los tebeos de Granada*. Granada: Ayuntamiento de Granada, 1984.

Jesús Cuadrado Pérez. *Atlas español de la cultura popular: de la historieta y su uso, 1873-2000*, 2 vols. Madrid: Sin sentido, 2000.

Pablo Dopico. *El cómic underground español, 1970-1980*. Madrid: Cuadernos de Arte Cátedra, 2005, pp. 146-153.

Ludolfo Paramio. “Análisis de Butifarra!”, en *Bang!* n.º 13, 1977, pp. 46-51.

NOTICARIO DE LOS BARRIOS

POBLE NOU (FERTRAT Y CIA...)

DICEN QUE A PESAR DEL HUMO... HAY MUCHOS JUBILADOS...



CORNELLA'. EL AYUNTAMIENTO SE CARGA LA MASIA-MONUMENTO DE CAN-PI POR LA NOCHE Y CON DISIMULO...



SAGRERA.

¡¡ LAS RATAS AVANZAN !!... HAN OCUPADO UNA PLAZA Y LOS VECINOS PIDEN AL AYUNTAMIENTO REFUERZOS DE LIMPIEZA Y AJARDINAMIENTO... ¿QUE HARA' EL AYUNTAMIENTO...? ...¿ FICHARA' A UN FLAUTISTA HOLANDES? ... LA SOLUCION EN EL PROXIMO NUMERO...!!



LA SELECCIÓN DE NOTICIAS, SE DEBERÁ SIEMPRE A LA ACTUALIDAD, PERO CON EL OBJETIVO DE QUE CADA BARRIO PUEDA REFLEJAR SU PROBLEMÁTICA





un equipo andaluz de tebeos

DEVOLVER EL COMIC AL PUEBLO

O, mejor dicho, dárselo, ya que en realidad nunca ha sido suyo, pues ya se sabe que cuanto más «popular» es un medio de comunicación, menos acceso tiene a él —a nivel de gestión— su presunto beneficiario, el pueblo.

Y la única forma de descolonizar el comic, de hacer que pase de cultura de masas a cultura popular, es reflejar en él —como ha hecho siempre la auténtica cultura popular, cuando la ha habido— los intereses, aspiraciones y problemas del pueblo, en vez de cantar las maniqueas hazañas de arquetipos nefastos.

Y para poder reflejar los intereses del pueblo, los autores de comics, como los antiguos juglares, han de vivir directamente esos problemas, es decir, no han de renunciar a su condición de pueblo, cosa especialmente difícil en una sociedad en la que cualquier tipo de arte —incluso uno tan modesto como el del comic— supone casi siempre un intento de desclasamiento, de integración en una élite.

En este sentido, los planteamientos y la línea seguida hasta ahora por «Un equipo andaluz de tebeos (f.d.)» me parecen ejemplares. Los temas de sus comics están directamente sacados de la problemática andaluza actual, a niveles tan concretos como la falta de escuelas en un barrio, la contaminación en Huelva o la destrucción urbanística de Granada. Y los miembros de este equipo no sólo realizan sus guiones basándose en entrevistas y contactos personales con las personas más afectadas en cada caso, sino que luego discuten con ellas los tebeos resultantes para eventuales modificaciones. La técnica narrativa es siempre sencilla, funcional y asequible, sin renunciar por ello a las posibilidades lingüísticas específicas del comic ni a ciertos hallazgos expresivos más o menos sutiles pero nunca gratuitos.

Hasta el momento, este joven equipo afinado en Granada lleva editados cuatro cuadernillos. El primero, *81 viñetas para Federico García Lorca*, es una contribución al homenaje popular al poeta granadino asesinado que se celebró en junio del 76. Mediante un eficaz montaje paralelo, la historia va narrando alternativamente la preparación del citado homenaje y la perpetración del asesinato fascista, mientras que una separata casi goyesca ilustra el conocido poema de Antonio Machado «El crimen fue en Granada».

Los otros cuadernillos, como ya he señalado, aluden, en la línea de Butifarra!, a problemas concretos de la actualidad andaluza, en una excelente muestra de funcionalidad narrativa en la que los dibujos se alternan, si viene al caso, con

fotografías, mapas, croquis, etc.

Sólo cabría recomendarles a los jóvenes miembros de «Un equipo andaluz de tebeos» que no aceptaran sin una atenta crítica previa determinadas consignas difundidas por partidos presuntamente izquierdistas que enmascaran planteamientos sutilmente reaccionarios.

Por ejemplo, frases como «Para la mujer trabajadora la guardería es una necesidad vital» implican la aceptación tácita del mito machista de que el cuidado de los hijos es una tarea fundamentalmente femenina, dándose por supuesto que en el caso de que alguien haya de quedarse en casa, ha de ser la mujer. Ciertamente esto responde a una situación de hecho, pues la más perjudicada por la falta de guarderías es la mujer; pero la

citada manera de formular, sin refutarla, esta situación de hecho conlleva una aceptación de los roles sexuales convencionales, máxime en el contexto de unos comics en los que se están analizando a fondo y refutando constantemente otras situaciones de hecho inadmisibles.

Estoy seguro de que en este caso se trata de un desliz —uno de esos deslices machistas que todos los hombres, y muchas mujeres, tenemos continuamente—, y no de una maniobra ideológica, como en el caso de ciertos partidos que manejan recurrentemente consignas similares, aparentemente progresistas pero que encubren planteamientos deliberadamente conservadores. • Carlo FRABETTI.



81 viñetas para Federico García Lorca

Bazofia y la prensa marginal madrileña¹

85

“¡No estás solo!”, manifiesto de *Bazofia*, n.º 5, 1976.

86

Pejo, “Blues de Somosaguas”, en *Bazofia*, n.º 5, 1976.

Como se hace evidente en el tono del subtítulo de la portada –“El Estado, la Iglesia y el poder se han aliado contra ti, pequeño monstruo”–, la revista *Bazofia* se presenta como abanderada de una posición agresivamente antisistémica que encuentra en el cómic su medio de expresión perfecto.

En los últimos años del franquismo, aunque existía una tradición editorial mayor en Barcelona, Madrid emergió como nuevo centro de la prensa marginal española de la mano de un grupo de artistas y creadores que intentaba publicar sus primeros tebeos contraculturales. Eran tiempos difíciles, y ante la presión censora de las autoridades sobre los grupos marginales españoles algunos autores tuvieron que olvidar temporalmente sus proyectos de edición, a la espera de momentos más favorables. Sobresalía entre todos ellos Ceesepe, quien en 1975, tras publicar las primeras aventuras de Slober en las páginas de *Star*, editó en solitario dos fanzines de distribución marginal, *El capuyo verbenero* y *Clavelito ceesepeudo*, y participó con la gente de El Rollo en *Purita*, editado por Madrágora. Con el sello de esta editorial barcelonesa, Ceesepe y otros autores madrileños como Agus, Campoamor, Iñaki, F. Galligo y Santana lanzaron a finales de 1975 *Carajillo*, que nació con la ilusión de convertirse en una revista periódica, pero se quedó en un proyecto más sin continuidad. Poco después Ceesepe y el fotógrafo Alberto García Alix, agrupados con el nombre de “Cascorro Factory” –en un castizo homenaje a la Factory warholiana–, lanzarían los *Comix piratas*, que reproducían obras de los maestros del *underground* estadounidense.

Tras la represiva clandestinidad inicial, durante la transición proliferaron en Madrid numerosas revistas y fanzines marginales que surgían como un intento más de comunicación entre círculos contestatarios, con la mentalidad propia de la contracultura española, de tintes ácratas y nihilistas, bañada por una enorme desconfianza hacia todo lo que representaba el poder. Esta subcultura comenzó a manifestarse en diferentes puntos de la capital, como en algunas facultades de la Universidad Complutense, el Rastro, el Ateneo Politécnico del barrio de Prosperidad y en los alrededores de la Plaza del Dos de Mayo. El Ateneo Politécnico de la Prospe sirvió como catalizador de la prensa marginal madrileña, al agrupar a gentes inquietas con la necesidad de conocerse y organizarse, como los integrantes del grupo de expresiones El Saco y del Equipo Antípoda. El Ateneo vio nacer experiencias como PREMAMA (Prensa Marginal Madrileña), una

1. Este texto ha sido realizado juntamente con Pablo Dopico.

asociación de revistas marginales y grupos de creadores que entre finales de 1976 y marzo de 1977 ofreció puntos de apoyo y canales de distribución paralelos, sin intermediarios, entre el público y las revistas que la integraban, entre las que destacaban títulos como *El Alucinio*, *Bazofia*, *Catacumba*, *Cerrus*, *MMMj*, *MMMUA* y *Schmurz*.

El fanzine-tebeo *Bazofia* nació en noviembre de 1975 en el contexto del Rastro madrileño, que se había convertido en el ágora de la prensa marginal madrileña y en uno de los principales focos del *underground* de la capital. Sobrevivió hasta 1977 con una tirada de ocho números de periodicidad irregular.

Por las calles de Madrid deambulaba mucha gente que vivía vacía, desanimada, harta de ser lo que era, cansada de buscar por sus rincones alguna manifestación cultural diferente a las oficiales. El manifiesto “¡No estás solo!” venía a compensar este ambiente desolador, señalando la continuidad de la contracultura a través de la historia y apelando a una verdadera resistencia “biopolítica” que reivindica la libertad de vivir de forma diferente y adopta una postura contrahegemónica frente al poder.

En el editorial del último número, sus creadores justificaron la desaparición de la revista desde esa misma postura contrahegemónica:

Con este número acaba *Bazofia*. Por ella han pasado un montón de dibujantes, pero al cabo de un tiempo se dan cuenta de que están contando las mismas cosas, de que el presupuesto es de miles de duros, por lo que la revista se encasillaría, comercializaría y perdería el encanto de sus primeros números, por eso acabamos con ella.

(*Star*, 1977, p. 63.)

Entre sus muchos dibujantes destacan Gallego, Miguel Vigo, Castelin, Val, Morera “El Hortelano” y Pejo. De este último dibujante hemos seleccionado el “Blues de Somosaguas”, en el que un estudiante, más motivado por la movida rockera que por su carrera o la coyuntura política, fantasea sobre un concierto de Coz, Burning y Leño mientras los “grises” le confunden con un manifestante y le dejan apaleado sobre el asfalto.

La movida madrileña encontró en estos ejemplos de la prensa marginal madrileña uno de sus gérmenes creativos más interesantes. Los tiempos cambiaban y frente a la pana, el pelo largo, las barbas rizadas y la canción protesta se imponían el destape, el colorido de los pelos cardados y teñidos, el porro, la música pop y el deseo de disfrutar de la vida nocturna. Numerosos personajes y artistas encarnan este nuevo espíritu vital, como los dibujantes Ceesepe y El Hortelano, los pintores Guillermo Pérez Villalta y las Costus, los fotógrafos Alberto García Alix y Pablo Pérez Mínguez, el cineasta Pedro Almodóvar y los integrantes de grupos musicales como Kaka de Luxe y Radio Futura.

Bibliografía

- Pablo Dopico. *El cómic underground español, 1970-1980*. Madrid: Cuadernos de Arte Cátedra, 2005.
- Lacochu (coord.). “Prensa marginal”, en *Ajoblanco*, número extra, octubre de 1978.
- Dossier “Prensa marginal”, en *Star*, n.º 31, diciembre de 1977.

¡NO ESTAS SOLO!

Manifiesto de BAZOFIA.

Estamos relativamente cerca de ti.

Estamos desde siempre. Como tan viejos como la injusticia. Como la Opresión, la Explotación, la Tiranía y la Tortura. Y estaremos aquí hasta que todos esos males hayan desaparecido de la faz de la tierra. Estaremos aquí luchando contra ellos.

Hemos luchado junto a Espartaco y Viriato contra la Roma esclavista. Nos levantamos con las hermandades, las germanías y los comuneros contra los señores feudales. Expulsamos al rey de Francia de sus Versalles, combatimos luego a los que convirtieron aquella victoria del pueblo en opresión por mano de una nueva clase dominante; a Napoleón entre los montes de España, a sus descendientes durante la Comuna de París, a sus colaboradores durante el mayo del 68. Hemos derribado a los zares de Rusia y hemos atentado contra todos los tiranos de la Edad Moderna.

Hemos prendido la mecha de todas las revoluciones. Hemos combatido hasta la tortura y la muerte.

Habíamos llegado a ser muy numerosos en este país y entregamos todas nuestras fuerzas a la clase popular y a su causa, pero fuimos traicionados por el ansia de poder de los partidos.

No somos un partido, ni una doctrina, ni una religión. Luchamos por las ansias eternas que llenan el corazón del hombre: por el respeto a su dignidad, por el respeto de su libertad, por su derecho a vivir, a expresarse, a verse, a pensar y a SER DIFERENTE.

No hacemos pactos con los partidos establecidos: cada vez que hemos hecho un pacto se nos ha traicionado; cada vez que hemos puesto un aliado en el poder su primera pretensión ha sido destruirnos.

No buscamos el poder: entendemos que nada bueno puede venir de arriba, esté quien esté en el poder, y por eso no tenemos ni queremos otro jefe que la propia conciencia y responsabilidad de cada uno. Creemos que tampoco interesa quién esté en el poder: lo que importa es que tengamos medios eficaces para controlar o presionar sobre sus acciones.

Creemos que tenemos obligación y derecho de disfrutar de esta vida, ya que sólo se vive una vez. Esto lo ha sabido y practicado desde siempre la clase dominante, pero se lo han reservado para ellos, y nos mandaron a sus curas y maestros para hacernos despreciar esta vida y, confiando en ganar un hipotético paraíso, dedicarla a producir para el confort de la clase dominante.

Creemos que sólo el trabajo creador es digno del hombre y hace al hombre digno. Nuestro trabajo creador ha producido máquinas ingeniosas que ya deberían habernos liberado hace tiempo del trabajo embrutecedor, pero que la clase dominante, utilizándola sólo para su lucro, ha convenido en un instrumento todavía más alienador y amenaza además destruir el planeta con ellas.

Creemos que se debe luchar contra todo esto y que esta lucha es lo único que puede dar sentido a nuestro neurótico vegetal cotidiano en esta gran selva de cemento.

No te damos nombre y dirección porque no tenemos nombre ni dirección. Si eres uno de los nuestros, tarde o temprano saldrás a nuestro encuentro. Y nos encontrarás. Estamos relativamente cerca de ti. En todas partes.

Ya lo sabes compañero. No estás solo. ¡AGUANTA!





Euskadi Sioux

87

Reportaje sobre una acción reivindicativa del espacio público en Pamplona, *Euskadi Sioux*, n.º 1, 1979, p. 12.

88

Viñeta de "Euskal Musikal Koipe", *Euskadi Sioux*, n.º 2, 1979, p. 4.

89

"Cómo hacer una película Baska", *Euskadi Sioux*, n.º 2, 1979, p. 6.

90

"Euskal Santolara", *Euskadi Sioux*, n.º 3, 1979, p. 6.

91

"Ponga un batzoki en su vida", *Euskadi Sioux*, n.º 4, 1979, p. 6.

92

"Cómo poner una emisora en casa", *Euskadi Sioux*, n.º 6, 1979, p. 6.

93

"Ropitas para Chus", *Euskadi Sioux*, n.º 7, 1979, p. 17.

La revista *Euskadi Sioux* consistió únicamente en siete intensos números que se publicarían de febrero a mayo de 1979. Surgió de la iniciativa de un grupo de jóvenes con intereses en campos muy variados –la literatura, el cómic, la música, la fotografía, el diseño y las artes plásticas– con un ánimo de heterodoxia y transgresión de códigos que se corresponde con una coyuntura muy particular del País Vasco en los años que siguieron al fin de la dictadura. Su aparición se enmarca en un momento de gran excitación cultural que iba a reflejarse en la proliferación de proyectos editoriales como la revista *Ustela* (1975-1976), fundada por Koldo Izagirre y Bernardo Atxaga y embargada por "injurias a la Iglesia y al Estado", y *Pott*, creada por Bernardo Atxaga, Joxemari Iturralde, Jon Juaristi, Manu Ertzila, Joseba Sarrionandia y Ruper Ordorika, cuyos seis números verían la luz entre 1978 y 1980.

A diferencia de estas revistas, *Euskadi Sioux* optó por el lenguaje del cómic *underground* y la cultura popular y se abrió a albergar las ruidosas y heterogéneas pulsiones de la juventud vasca de la época, sin dejar mito o tabú sin tocar: desde el folklore nacionalista hasta la religión, dando cabida tanto a la escena musical como a las reivindicaciones feministas y gays. Desde sus páginas se llamaba a una ocupación transgresora de la calle y del espacio cultural vasco, sin una bandera única ni más doctrina que la acción contracultural. Sus impulsores

principales serían Vicente Ameztoy y Montxo Goikoetxea, y desfilarían por ella Maya Aguiriano, José María Aguirre, Bernardo Atxaga, Josu Bilbao, Rafael Castellano, Juan Carlos Eguillor, Laura Esteve, Juan Ignacio Etxart, Mentxu Iglesias, Fernando Illana, Juan Mendizabal, Ernesto Murillo, Antton Olariaga, Jon-Gurutze Unzurrunzaga, Teo Uriarte, Rosa Valverde, Jon Zabaleta, Paloma Zuloaga, Iván Zulueta y José Luis Zumeta, entre muchos otros.

Así describía Fernando Golvano el marco en que nació y desarrolló su corta vida la revista *Euskadi Sioux* durante 1979:

Era 1979. Era el año de los Sioux y de otros acontecimientos culturales. Recordemos algunos: el euskera entra oficialmente en la enseñanza, la campaña Bai Euskarari logra una masiva adhesión, Paco Ibáñez vuelve del exilio, los kantaldis siguen siendo catalizadores culturales, mientras que el Rock Radical Vasco comienza a emerger como nueva seña de identidad rebelde para buena parte de la juventud, las muestras de arte vasco promovidas por la Fundación Orbegozo (creada el año anterior) itineran por Euskadi, Bernardo Atxaga publica su poemario *Etiopía*, resurge el Festival de Cine de San Sebastián (en el que se presenta *El proceso de Burgos*, realizada por Imanol Uribe), surge la Fundación Sabino Arana, el alcalde de Bilbao, Jon Castañares, ordena la quema de la edición del cuento ganador del certamen promovido por el ayuntamiento, la Real se pasea invicta por una liga que pierde en el último partido. Tantas cosas...

En este paisaje convulso saturado de programas, banderas y consignas, *Euskadi Sioux* surgió con el aguijón pesimista e inteligente de la sátira y con el optimismo de la voluntad lúdica. Lo hacían “alejados de toda intención redentora o salvatríz”. Otros colectivos surgidos un poco antes, como Txomin Barullo (1977) en Bilbao, promovido por el EMK, o el grupo Cloc de Arte y Desarte (1978) en Donostia, modulaban otras formas de intervención cáustica en lo políticocultural. Cierta atmósfera de fiesta, de juego y desenfado lo impregnaba casi todo. Y siendo jóvenes entusiastas por estrenar un espacio de libertad –ciertamente era menor de la deseada, pero incomparablemente mayor que la habida pocos años antes en la dictadura franquista–, ese afán lúdico y transgresor venía acompañado de otras cosas, entre las cuales cabría mencionar una vaga responsabilidad o cierta empatía acrítica con la acción de las diversas ramas de ETA.

(Fernando Golvano, 2001.)

Bibliografía

Juan Carlos Eguillor, “Euskadi Sioux”, catálogo de la exposición *Disidencias otras. Poéticas y acciones artísticas en la transición política vasca, 1972-1982*. San Sebastián: Koldo Mitxelena Kulturunea - Diputación Foral de Gipuzkoa, 2004, pp. 125-135.

Fernando Golvano, “Una tribu heterodoxa en una Euskadi convulsa”, <<http://www.euskadisiooux.org>>, 2001.



hutsariek guretzat
hutsariek herriarentzat !!!
zuena ez da iruinea
gurea baizik
zuena ez da haizea
gurea baizik
zuena ez da izatea
gurea baizik
zuena ez da katea
gurea baizik !!!!!!!!!!!!!!!
ez dagoen haizetan
hor dago arten !!!!!!!!!!!!!!!
egintazunak eta haurtzaroen
bete dituzagun kaleak !!!!!!!!!!!!!!!
irudimena
zapaltzen duenen aurka
ekin dezagun
nuteen aurka
ekin dezagun
itxita dagoen atearen aurka
ekin dezagun !!!!!!!!!!!!!!!
hiltzen ari sartzazkigute
hiltzen gaituzue
baina gure gorputza
arma bat izango da !!!!!!!!!!!!!!!
denok batera
ekin eta bultza
bultza
denok batera

ez !



1972



1974

CARTA ABIERTA AL SR. VINES, EX ALCALDE DE PAMPLONA Y ACTUAL SUBSECRETARIO DE SANIDAD Y SEGURIDAD SOCIAL

línea 31-12-78

Ajá por el año 1972 Vd. y sus concejales, tuvieron la brillante idea de destruir el único jardín del centro de Pamplona y cubrirlo de asfalto negro con rayas blancas, con el pretexto de que aquel espacio era necesario para aparcar coches.

Semejante hecho, —que hoy sería impensable el realizarlo—, no provocó la más mínima protesta pública, ni por parte de los ciudadanos ni de la prensa, radio, colegio de arquitectos, etc., etc.

¿Que quiere decir esto?

1. Que Vd. Sr. ex alcalde es muy listo, por saber llenar de coches un jardín, sin que nadie protestara.

2. Que el automóvil ha vencido al peatón.

3. Que los espacios verdes, les han venido importando un fardo a los sucesivos ayuntamientos.

4. Que el pueblo de Pamplona dio una muestra de desprecio olímpico hacia la naturaleza, al quedar impasible ante la destrucción del único jardín del centro de la ciudad.

5. Que la forma más torpe de hacer un aparcamiento es destruir 12.000 m² de jardines, 10 árboles cortados, 24 hincias arrancadas, más la invasión de una zona de disfrute peatonal.

Por todo ello —como Ud. verá, son 5 puntos y no 15— le proponemos, además, una placa en la que leer: "AL EX ALCALDE DE PAMPLONA SR. VINES, ILUSTRE JARDINERO DE LA CIUDAD". Al mismo tiempo le aseguramos que la recuperación del nuestro espacio es cuestión de tiempo, y que todo nuestro poder lo lucha ha comenzado.

¡¡¡ZADIA ALA HILL!!!

Comando cultural de OTEIZA KASERUNDE (respondo a carta "Gorbea manteniendo la 1."), unidas en la acción por el espacio de la ciudad, medio necesario de desarrollo y función. Manteniendo la tradición, pero blanca, hoy y siempre.



Euskal Musikal

de algún Dekans.. en la Uni... Uni... versidad

KOIKE

(grasa)

todos empezas en el último baile por dimisión...

Rock, Rock del Albertzale
Rock, Rock, la picha se me sale
Rock, Rock, si ves a una tía
Rock, Rock, que es de Euskalherria

Rock, Rock, de la Albertzale
Rock, Rock, la braga se me sale
Rock, Rock, si ves a un güdori
Rock, Rock, que grita Güdori





COMO HNER
UNA Pelicula
BASKI

[illegible]**KOMO FINANZIARIA**

Unos largos laterales y en su alero
sigan Banks; Caja de Ahorros en fustas
un tricolores y pasen su pa-
lido, promediado, —último alme
quemadamente— a coronarlo el triunfo de
la república coronada a la larga y anche
de toda la provincia. Esta película pre-
tende —lanzado instig— apoyar tales
las reivindicaciones luteas y por haber,
y las otras serán luteas de la Plaza del
Castillo, por los Mafiosos Cuski de la

KOMO ELEGI UN TEMA

Hi se le pourra tenir imaginaires, qui se ha crido justu, aquí no estamos para nada lejos, aquí se sufre mucho. Con lo que pasa en el país es suficiente, aquí hay mucha realidad, mucho fondo. Que inventen ellos, que ellos luchen por Pácora Florida. No seamos, nosotros le sugerimos a usted gente.

[illegible]

TEMA. PORNO. — Salvada la primera dificultad — conseguir un andrónico afónico, que ya es conseguir — el resto es cosa [de comer, estar] y cantar [canción de loko, loko, naturalmente]. Si realmente no desea componerle nada, el Bimbo Alá puede hacer maravillas. Ah, no se olvide usted el consolador en forma de ballena y la tela kikirihosa.

MOVIMIENTO DE MASAS — Cualquier manifestación es buena por definición. Filme usted y luego monte, siempre no toda el monte sea uregano. Banda sonora de Mikal Lábca, y poemas de un amigo poeta desde que tenía chupeta. En le snobs material, aproveche esas imágenes para su segunda película, una foda de Chirito, la más graciosa mira de Du-rumir.

FOLKLORE. — Les testé una obra de Barančević o de Jurić. Carti Barođa. Fula-
iela. Pîngule flure. Bede im respono.
Gostu becu. Aron.

ABSTRACCION TOTAL. — Que no se vea nada, niore todo que no se vea nada. Que la apoye una personalidad del mundo de la cultura.

Una vez realizada, mira usted por encima del hombro al individuo que se encuentra donde usted —ah, viejas tiempos— se encuentra, y dígame eso de que los sueños sueñan con esto es muy duro chico, y aquello de más vale pájaro en mano queanka turtien erila



Eusko Santorala



SAN ORTIZ

patrón de los oprimidos



Sanio varón barbado, de gestos feroces y mirada beatífica. Escribió muy de joven textos salvadores para impíos españoles. Tras un rápido noviciado, pasó al convento de la Carrera de San Jerónimo donde leyó de una forma placida el catecismo. Allí fue conocido como «la cruz que clama en el desierto». Cambió luego sus hábitos por los de la orden bascongada fleuveado ayudado con la práctica y explicación de su casta doctrina. El día 1 de marzo se inició su proceso de beatificación.

SANTA ROSA DE LOS OLIVOS

también conocida como Santa Rosa de Padua



Hizo en el púero Colegio de Bérriz sus primeras armas con el breviario y las lecturas piadosas. La estampa de la Virgen de los Dolores de Gallarta estuvo siempre en la mesilla de su aposento. Encaburrió desde muy joven todos los movimientos de marginados de la época convirtiendo paganos, denariados y machistas empoderados. Coquetuaba y pizpireta, no olvidó sin embargo sus prácticas y gran devoción cristiana cuando ingresó en la Universidad de Deusto, donde su gran labor fue cortejar de raíz por los paganos con la expulsión con expediente. Sus imágenes, sus estampas fueron durante meses colgadas de las calles, repartidas de mano en mano en súplica de oraciones y votos por su beatificación que no llegó a producirse.

SAN ENRIQUE MUGICA

patrón de los gobernados y protector de la milicia cristiana



Sintió desde muy niño una fogosa vocación religiosa, prusiana y militar que le llevó a iniciar por su cuenta una cruzada contra los impíos compulsores de escuela. Pronto formó un batallón y una centuria. Tras un período de meditación en la orden de los Padres Comunitarios prefirió la asustería de la alternativa de poder masónico y se dedicó, intusamente, con ejemplar fervor guerrero a la labor de despagarizar la milicia con plus sofismas. Siempre gustó de ser representado algo regivolete, coloradón, sano, con un ampullo sobre en una mano, un fajín en la barriga, atalando el mal «viniero de donde viniera».

SAN ARZALLUS DE LOYOLA

patrono de las vocaciones tardías



Finalizó de muy joven estudios religiosos en Vergara, Olite y Alemania donde entró en contacto con las comunidades cristiano-cristicas. Creó pronto un acendrado hábito de reflexión. Predicó, con dulce y expresivo verbo y gesto límpido pero férreo, en seminarios y porticos, en pulpitos y cátedras para finalmente realizar una singular labor de adoctrinamiento de paganos españoles. Supo retirarse sin un insulto la bota opresora madrileña de su cabeza y rechazó, tras cuarenta días de ayuno y abstinencia, el mendrugo de pan que desde las Cortes Hispánicas le enviaban. De aquella, como de otras tentaciones, supo abstenerse a tiempo.

RECORTABLE ES

PONER UN
 UN BATZOKI
 EN SU VIDA

MATERIAL:
 CARTULINA
 COLA Y
 TIJERAS

PEGAR ESTA HOJA
 A UNA CARTULINA,
 ES MEJOR.



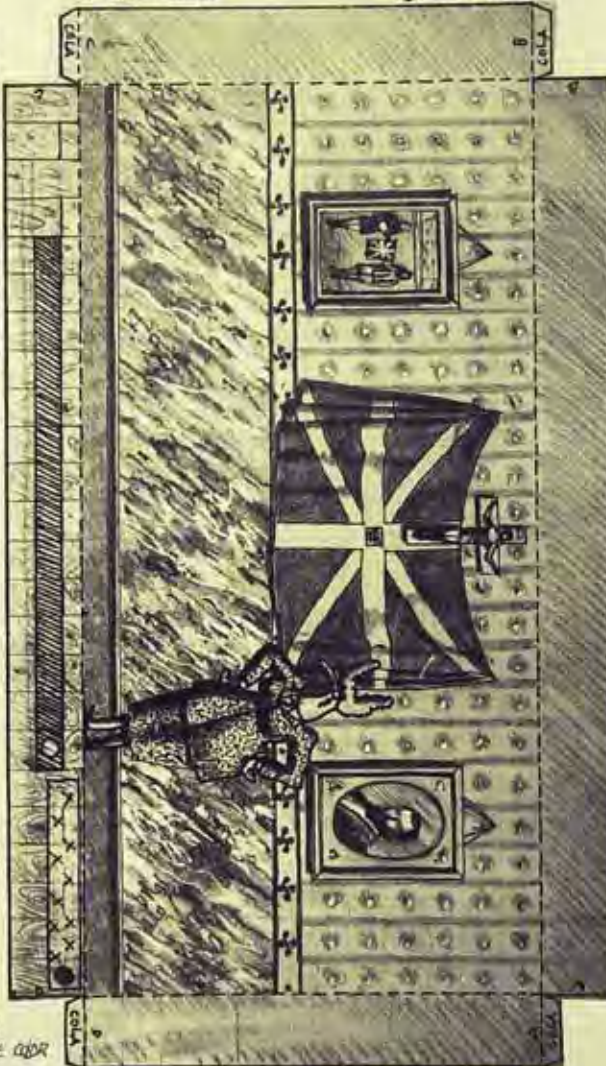
MODELO



ESTA TIRAD PARA MONTAR

PARA PONER FRASES

SI QUIERES
PUEDES PONER COLOR



RECORTAR

BATZOKI

DOBLAR POR LOS PUNTOS

¿CÓMO TENER UNA EMISORA en CASA?

COLABORACIÓN DE RADIO ARANEIZKARRA (LA RADIO MAKARRA)

NO NOS VAMOS A PONER A DISCUTIR AQUÍ ACERCA DE LA CONVENIENCIA DE TENER UNA EMISORA EN NUESTRA PROPIA CASA... ¡qué chorrada!... ES EVIDENTE QUE SIEMPRE SERÁ MEJOR EMITIR DESDE UNA HABITACIÓN NUESTRO DISCO PREFERIDO Y COGERLO EN LA RADIO DESDE LA HABITACIÓN DE AL LADO... QUE TENER QUE ADIVINAR LOS COMERCIOS DEVENURADOS E INTEGRISTAS DE LAS RADIOS COMERCIALES.

Además, con estas omisiones caberán, te puede escuchar el vecino. Incluido varios vecinos en un radio de más de 1 Km. ... y siempre se una no lejana, oye. Ten en cuenta que, además del cachondeo que te las marcas, siempre debes cooperar a echar una mano a revoluciones, llegando al caso.

NO NOS VAMOS A PONER a discutir aquí acerca de la conveniencia de poner una emisora pirata...

- PERO BUENO, MENOS ROLLO Y DINOS YA CÓMO SE HACE, TÍO...

BIÊN, AHÍ VA :

PAID CASH

- Solo hace falta tener un soldador de alambre, del tipo de los de "la fierro", un rollo de alambre (la mejor medida es de 0's a 07 mm. de diámetro) y decisión.
La emisora se encuentra comercializada y es muy fácil de conseguir. Hay en el mercado tres modelos que venden por compra y tienes que montar vosotros. **Soni** - Sales-kit

CUALQUIERA DE LAS 3 DE DARA BUENOS RESULTADOS, AHORA BIEN, DE RECORDANDO LA PRIMERA PORQUE ES LA QUE HEMOS EXPERIMENTADO Y ES PARA PODERER LA ENTENDER. EL PROBLEMA ES QUE NO CUALQUIERA PUEDE CON SU METASTABILIDAD, TENIS QUE IR A UNA TEMPERATURA MUY ESTABLE.

PARA COMPRAR LA UNIDORA, EL SOLDADOR, EL ESTANO Y CUALQUIER OTRA COSA QUE
DE COMPONENTES ELECTRÓNICOS. ¿HABLÉIS ENTENDIDO, MIS QUERIDOS OMOGRÁFICOS?
- ESO SÍ, NO OLVIDÉIS COMPRAR UNA PILA DE LAS CORRIENTES DE 9 V.

ES0 51 NO OLVIDEIS COMPRAR UNA PILA DE LAS CUADRADAS DE 9 V.

.....
 PARA UNA VEZ MONTADA LA EMISORA CON FRECUENCIA Y FUERZA A PUNTO SEGUN LAS
 INSTRUCCIONES DEL MANUAL, COMPROBANDO CON DEDILIDAD QUE
 SU ALCANCE NO PASE DE CINCO METROS.

BUENO... ¡PUES ESTO NO ES CIERTO!

VOLVIO A LA TIENDA DE COMPONENTES ELECTRÍCALES Y COMPRÓ LO SIGUIENTE:

-UNA CASA DE LAS DIMENSIONES APROPIADAS PARA CONTENER LA EMISORA Y LOS RECEPTORES.

UNA ANTENA DE CUERNOS PORTATIL PARA TELEVISION... (SIN... DE CUERNOS)

GOIA MA'S O
NOI ASI

DE ESTO, TENES
QUE QUITAR LA
PARTE "REDONDA"
Y DEJAR SOLO
LOS CUERDOS.

DE QUEDA
ALGO MÁS
O MENOS
ASÍ...

ANTENA, EL OTRO POLO AL TERMINAL **MA-
SA** ó BIEN **NEGATIVO (-)** SI NO TIENE MA-
SA ESPECIFICADA.

EL TENER EL EMISOR INSTALADO DENTRO DE UNA CAJA DE ALUMINIO, LE DA MÁS ESTABILIDAD Y MENOS RADIACIONES PARÁSITAS (COSAS TÉCNICAS), Y EL TENER UNA ANTENA DEL TIPO DESCRITO, LE MULTIPLICA EL ALCANCE POR 40 (APROXIMADAMENTE).

- UNA VEZ HECHO ESTO, PRUEBA A EMITIR OTRA VEZ ¿EH?
TENEIS QUE PRUEBAR LA MEJOR FORMA DE EMISION VARIANDO EL ANGULO
DE LAS ANTENAS DE CUERNOS.

Y POR FIN, UNA VEZ DADA LA BIENVENIDA A LAS ONDAS, UNOS CONSEJOS PRÁCTICOS: CUANTO MÁS ALTO SEA EL PISO DESDE EL QUE SALGAS Y MÁS DESPEZADO ESTÉ EL HORIZONTE VISUAL, MÁS LEJOS LLEGARÁS.

- UNA VEZ COGIDA EXPERIENCIA, CAMBIAD LA PILA POR UN ALIMENTADOR ESTABLE DE 9 V. VEREIS QUE LLEGAREIS MAS LEJOS Y CON MAS CLARIDAD.

... NO EMITAIS MÁS DE UNA HORA SEGUIDA, LA BOFIA ES TONTA
... PERO TAMPOCO ES COSA DE MENOSPRECIARLA.

— TAMPOCO HACE FALTA QUE EMITAIS TODOS LOS DÍAS. LO MEJOR ES EMITIR DE VEZ EN CUANDO, SIN DÍAS FIJOS, ESO SÍ, MÁS O MENOS A LA MISMA HORA, POR AQUEL DE QUE OS RIGIA EL "PERSONAL". UNA DE LAS HORAS QUE MÁS INTERESAN, ESTÁ DE 11 A 11'30 ... A 12 h. DE LA NOCHE.

Ya sabeis nuestro lema:

RADIO ARAMBIZKARRA EMITE DE LUSTRO EN LUSTRO PARA DESPITAR A LOS INDIOS Y ANDAR MUCHO MÁS A GUSTO.
- EN TOTAL OS SALDRA POR UNAS 2.000 DE LA ALA

AGUR, TÍOS... ENRROLLAROS BIEN.

QUE NO NOS PASE NADA.
ABATO A TODOS Y BESOS A LAS NIÑAS.
OSASUNA ETA ANARKIA EGUN OSOA.

MAZINGER Z

ΕΛΛΗΝΙΚΗ



La salida de la fábrica: Numax presenta...

94

Joaquim Jordà, *Numax presenta...*, 1979. Largometraje, 1h 54 min. (selección de fotogramas).

Numax presenta... analiza la experiencia de autogestión desempeñada por los obreros de Numax a finales de los setenta, en plena reconversión industrial. Ubicada en el Ensanche barcelonés, cerca de la Sagrada Familia, esta fábrica de ventiladores y pequeños electrodomésticos empleaba a doscientas cincuenta personas que, a raíz del despido de quince trabajadores en 1977, iniciaron una serie de huelgas que hicieron que los empresarios se desentendiesen de la empresa y los empleados mismos acabaran asumiendo, finalmente, la responsabilidad de la producción. En origen, la película era un encargo que los trabajadores propusieron al director y guionista Joaquim Jordà y que se votó, como cualquier otra decisión de la fábrica, en asamblea (ganó por un voto la propuesta de realizar el documental frente a los que preferían plasmar la experiencia en un libro). Una vez solventado el dilema, el film se financió con un presupuesto de 650.000 pesetas (unos 3.900 euros) aportado por la “caja de resistencia”, el fondo que los obreros habían decidido emplear en algo que les recordase su paso por la fábrica, ya que si hubieran decidido repartirlo la cantidad que le correspondería a cada empleado hubiera sido ridícula.

El documental comienza con una rotunda declaración de intenciones que una de las empleadas lee a sus compañeros: “Hoy, 3 de marzo de 1979, al cabo de dos años y medio de lucha, cuando el capital se prepara a expulsarnos de nuestra fábrica y nosotros nos disponemos a defendernos, comenzamos el rodaje de esta película que pretende explicar a todos los trabajadores nuestra historia, nuestros aciertos y también nuestros errores, para que unos y otros nos sirvan a todos en el largo camino que debe conducirnos a la abolición del trabajo asalariado, a la instalación de una sociedad sin explotadores ni explotados, sin burocracia ni dirigentes, en la que cada cual reciba según sus necesidades...”

En *Numax presenta...* no se percibe una *voice over* que relate con ánimo triunfalista el transcurso de los acontecimientos, sino que son los propios obreros los que cuentan, simultaneando el castellano y el catalán, los hechos acaecidos ante la cámara. Como era de esperar en una narración colectiva, no existe un solo punto de vista. Los personajes, interpretándose a sí mismos, ofrecen distintas perspectivas y, en ocasiones, contradicen o simplemente matizan las afirmaciones de sus compañeros. Jordà, que había convivido un mes con ellos, además de la entrevista encubierta o de pedirles que reprodujeran ante la cámara algunos sucesos vividos, recurrió al Institut del Teatre, un grupo de actores de la compañía de Mario Gas, para reconstruir de forma paródica las escenas que correspondían a la patronal. Este recurso del film documental (o de no ficción,

como se prefiere denominarlo en la actualidad) es distinto a la reconstrucción elaborada por los trabajadores, porque la realizan actores que actúan bajo las directrices de un guión previo y fuera del espacio donde acontecieron los hechos.

El desarrollo de la película refleja el convulso período de la transición: por un lado el apoyo de otras empresas que se encontraban en las mismas circunstancias de suspensión de pagos, y por otro el papel puntual e interesado de los partidos políticos y de los sindicatos. Paralelamente presenciamos las primeras disensiones en el seno de la fábrica, con la formación de dos grupos. En el mayoritario participaron sobre todo mujeres y obreros jóvenes; eran el grupo menos especializado laboralmente, pero el más activo, con iniciativas como crear una escuela de adultos para elevar el nivel cultural de los trabajadores, o equiparar los sueldos. El segundo grupo estaba compuesto en mayor proporción por hombres que llevaban años trabajando en Numax, y que se caracterizaban por mantener una concepción del trabajo más tradicional; querían que se respetase la antigüedad y que los sueldos fueran diferenciados según la cualificación técnica. Las discrepancias se saldaron parcialmente cuando ochenta trabajadores disconformes abandonaron por deseo propio sus puestos de trabajo, pero este suceso abrió una brecha que precipitó el declive de la fábrica.

A diferencia de otras películas militantes, *Numax presenta...* documenta una derrota: la dificultad de mantener un proyecto de autogestión cuando este permanece inscrito en una sociedad capitalista. El proyecto fracasa, como ellos terminan reconociendo, debido a una suma de circunstancias: al hecho de que los obreros carecían de mentalidad empresarial se añadían el boicot del resto del sector y el peso del desprestigio de la marca por las huelgas y por la mala publicidad que los antiguos directivos hicieron de la empresa una vez la abandonaron a su suerte. Sin embargo, pese al aparente fracaso, las discusiones interminables y los muchos problemas que surgieron, quedó el orgullo de demostrar que habían sido capaces de organizarse, de reducir la escala salarial y de lograr que los propios trabajadores se consideraran responsables de la producción. En definitiva, su experiencia no se vio completamente malograda.

La filmación acaba en una fiesta –la única escena en color– que se rodó con la intención de ser el punto de partida para realizar una nueva película. El objetivo era comprobar qué sería de aquellas personas cuya perseverancia y capacidad de lucha se habían puesto a prueba. En la fiesta se les preguntó a los trabajadores qué pensaban hacer con sus vidas ahora que la empresa había quebrado, para comprobar en el futuro si el camino que iban a seguir se correspondía con sus declaraciones. Como respuesta, muchos expresaron su deseo de no volver a trabajar para nadie, de no volver a ser explotados.

Tomando prestado el título de un conocido bolero, Jordà rodó finalmente *Veinte años no es nada* en el año 2004 (en realidad, habían pasado veinticinco años). En un principio se había propuesto la restricción ética de desestimar el proyecto si descubría que la vida de las personas con las que tanto había compartido era una absoluta frustración, pero se alegró de comprobar que, aunque no todos ellos habían visto cumplidas sus expectativas, al menos no se habían visto obligados a hacer lo que no deseaban. Como él mismo afirmó en el I Congreso Internacional de Cine Europeo Contemporáneo celebrado en junio de 2005 en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona sobre la pertinencia de esta

película, *“Numax presenta... necesitaba Veinte años no es nada y Veinte años no es nada no existiría sin Numax presenta...”* En realidad la película de 2004 no es una mera continuación de la anterior. Aunque por un lado *Veinte años no es nada* sea una historia de reencuentro, por otro cierra el ciclo de la transición iniciado en *Numax presenta...* En cierta medida es un reflejo de la decepción que supuso el establecimiento de la democracia, y que sintetiza admirablemente una de las intervenciones: “Ahora me dejan hablar, pero sigue sin escucharme nadie.” En cualquier caso *Veinte años no es nada* es, antes que cualquier otra cosa, un homenaje a estos individuos cuyo paso por Numax –una suerte de “Numancia”, por utilizar el apelativo con el que la había denominado uno de los protagonistas en la primera entrega– cambió sus vidas. Cumpliendo el deseo que habían anunciado en la fiesta que muestra la última escena de *Numax presenta...*, una de las trabajadoras se hizo maestra, otra se fue a vivir al campo para criar allí a sus hijos, otros montaron un pequeño negocio o se convirtieron en artesanos por cuenta propia. El filme muestra el entorno preferentemente laboral de los personajes para descubrir que su paso por la fábrica había dejado huella: casi ninguno volvió a ser asalariado, y los pocos que se vieron obligados a serlo evitaron someterse a una nueva explotación. La historia más conmovedora de todas es la de Juan Manzano, que frustrado por lo sucedido en Numax se fue radicalizando, y como reacción al sistema se hizo ladrón de bancos. Manzano es ya difunto en el momento en el que se nos cuentan los hechos; su novia y cómplice (la misma que en *Numax presenta...* había asegurado que jamás volvería “a pegar golpe”) relata que en un robo que se complicó, su pareja capturó rehenes y exigió que José Barrionuevo –al que odiaba profundamente– compareciera ante él para pedirle explicaciones de su actuación como Ministro del Interior del gobierno socialista.

La última escena de *Veinte años no es nada* es festiva, al igual que su predecesora. Consiste en la celebración de un banquete organizado por el otrora abogado de la fábrica (un orondo cocinero en la actualidad), que celebra en su restaurante un almuerzo en el que se proyecta *Numax presenta...* ante sus protagonistas. Finalmente, tras más de dos décadas a sus espaldas, se produce el anhelado encuentro de los beligerantes trabajadores de Numax.

Bibliografía

- J. M. García Ferrer y Martí Rom. *Joaquim Jordà*. Barcelona: Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 2001.
- Laura Gómez Vaquero. “Hibridaciones e imposturas en el documental de la transición”, en María Luisa Ortega (coord.). *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Madrid: Textos Documenta, Ocho y Medio / Ayuntamiento de Madrid, 2005, pp. 21-46.
- Laura Gómez Vaquero. “*Numax presenta...* (Joaquim Jordà, 1979): el documental olvidado de la transición”, en *El documental, carcama de la ficción*. Granada: Filmoteca de Andalucía / X Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC), 2004, pp. 89-93.
- Joaquim Jordà entrevistado por Carles Guerra, en *Agenda MACBA*, n.º 2, septiembre de 2004, p. 8 y en <<http://www.macba.es>>

Queremos trabajar FISAM en lucha

Los 117 trabajadores de la empresa J. Figueras Salas, S. A. FISAM, nos encontramos en poro forzoso. Nuestra situación es una clara muestra de las intenciones de los empresarios: Intentan boicotear la economía del país.

Llevamos 4 meses sin cobrar ni una sola peseta de nuestro salario. El Gerente y principal accionista J. M. Figueras Maciá, ha desaparecido, lo mismo ha hecho el Director Administrativo y abogado José Debritto.

La producción está paralizada porque han bloqueado los pedidos y hace tres meses que no compran materia prima. Tenemos pedidos por valor de 32 millones.

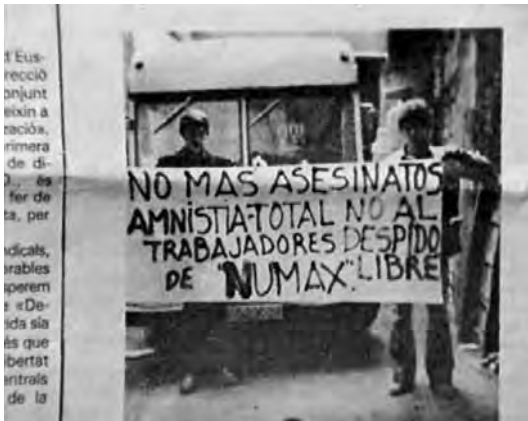
Intentan despedirnos y para ello han presentado una suspensión de pagos con unas cuentas totalmente falsas. Los beneficios de la empresa han ido a parar directamente al patrimonio de la familia Figueras Salas.

- **POR LA DEFENSA DEL PUESTO DE TRABAJO.** Queremos trabajar. No queremos el carnet de paro.
- **EXIGIMOS RESPONSABILIDADES CIVILES,** contra los empresarios que cierran empresas.
- **GARANTIA DEL SALARIO.** Queremos el dinero que hemos ganado con nuestro trabajo.
- **DENUNCIAMOS EL FALSO EXPEDIENTE DE CRISIS** y el cuento de la **SUSPENSION DE PAGOS.** Queremos las cuentas claras.
- Nos **SOLIDARIZAMOS** con todos los trabajadores de las empresas en crisis.

Barcelona, 8 de Septiembre de 1977

ASAMBLEA DE TRABAJADORES DE FISAM
Paseo Zona Franca, 86-94





Derivas II: Manolo Quejido y Herminio Molero (1975-1976)

95

Manolo Quejido, *Relato (serie "Trampas")*, 1975. Acrílico sobre cartulina.

96

Manolo Quejido, *Boom (serie "Trampas")*, 1976, acrílico sobre cartulina.

97

Herminio Molero, *"Las aventuras de California Sweetheart"*, Madrid, 1975. Cómic (12 páginas en serigrafía).

La cultura es un lenguaje, pero englobado (para algunos hoy amenazado de disolución) en el lenguaje de la máquina social. Su concepto (y en él se operaría la disolución) es el diseño. —Los artistas trabajan en publicidad y los publicitarios organizan las campañas electorales—. Y su tiempo es la temporada.

(Fernando Carbonell, 1988.)

Esta definición, extraída del largo texto de Fernando Carbonell que presenta 192 *Cartulinas* de las que Quejido realizara entre 1974 y 1978, pone de manifiesto el nivel de análisis de la cultura en tanto que lenguaje, proceso social y devenir histórico en el que se inscribe la obra de este período. La reflexión en torno al sentido social de la praxis había sido el motor de las *Secuencias* de Manolo Quejido de finales de los años sesenta, pero tras una profunda crisis la interpretación de la cultura iba a ir desplazando a las abstracciones matemáticas de los procesos reales, las pulsiones subjetivas al automatismo, y la pintura a la tecnología.

Quejido volvió a trabajar compulsivamente, pero su lógica ya no era la de la modernidad, que aparecía definitivamente clausurada. Había tomado nota de que la pintura, como proceso cultural económicamente determinado, es una "trampa" —este es el título de la serie en que se insertan las dos cartulinas seleccionadas—, pero decidió, no obstante, operar dentro de ella, haciendo de su trabajo una investigación sobre lo real, una labor metapictórica. Su decisión, que partía de una propuesta de Juan Manuel Bonet para que expusiera sus investigaciones en la Galería Buades, consistió en escoger un formato único —100 x 72 cm—, un soporte básico —cartulina— y los múltiples lenguajes del medio pictórico.

Estas cartulinas son un proceso de pensamiento, pero también una crónica crítica sobre lo "real", a menudo registrada día a día. En ese sentido su "mirada pictórica" es utilizada como herramienta para el análisis de la cultura. Las convulsiones de ese período complejo y ambivalente que rodea la muerte del dictador y la transición quedaban "entrampadas" en los lenguajes de la pintura, pero estos, a su vez, se ponían al servicio de la comunicación de la denuncia y la protesta.

Mientras Quejido se acantonaba en los lenguajes de la pintura para mantener su lectura crítica de lo real, su compañero Herminio Molero se decidía a sumergirse subversivamente en el campo abierto de la cultura popular y mediática.

Desde 1971 la obra de Molero había basculado hacia la psicodelia y la estética pop, en la que se sumergió, junto con Pedro Almodóvar, en Londres e Ibiza. En 1973 la inauguración de la Galería Buades –propiedad de Mercedes Buades y Narciso Abril– marcó un hito en la vanguardia artística madrileña. Herminio Molero, de vuelta en Madrid y en contacto de nuevo con Manolo Quejido, se aproximó a la órbita de un grupo de artistas muy heterogéneo vinculado a la galería, uno de cuyos principales aglutinantes era Juan Manuel Bonet. Estos artistas perseguían una recuperación de la pintura y de la subjetividad individual del artista. En ese entorno Molero conoció a Guillermo Pérez Villalta.

En este nuevo contexto la obra de Molero experimenta una progresión desde la cultura hippy, la estética electrónica y la filosofía hindú (sus famosos *mandalas*) hacia la pintura propiamente dicha y hacia una muy personal lectura del *kitsch*, que implica una escenificación hiperbólica de la propia personalidad como artista y una difuminación de la distancia entre autor y obra.

El cómic *Las aventuras de California Sweetheart*, incluido en la exposición individual que Molero realizó en la Galería Buades en 1975, fue la encarnación más acabada de este proceso. En el mismo año de la muerte de Franco, Molero llegó a la inauguración en un Mercedes blanco, vestido de chaqué y acompañado por un fornido guardaespaldas.

California Sweetheart cuenta las delirantes aventuras de una estrella de cine del mismo nombre, una personificación del propio Molero que emprende un crucero en busca de una isla perdida habitada por hermafroditas pelirrojos. La historia, que esconde múltiples referencias autobiográficas, incluye cambios de identidad sexual, escenografías de comedia musical hollywoodiense y la aparición estelar de un ceceante Guillermo Pérez Villalta en edad infantil.

En esta pieza, la sobriedad en blanco y negro y el serialismo automático de la obras de los años anteriores han sido reemplazados por un estilo narrativo, autobiográfico y vitalista que pretende conectar directamente con la cultura popular. Ese impulso marcaría el desarrollo inmediato de la carrera de Molero en la música pop: primero vendría el grupo de rock sinfónico Araxes; más tarde, en 1977, Molero fue *manager* de Kaka de Luxe y Los Zombis, hasta que en 1978 formó el grupo Radio Futura con los hermanos Auserón y Javier Pérez Grueso; todos ellos se presentaron en el programa *Imágenes*, de Paloma Chamorro, como “pintores que hacen música”.

Bibliografía

Manuel Quejido, 1964-1975. Sevilla: Centro de Arte M-11, 1975 (incluye textos de Manolo Quejido y Juan Manuel Bonet).
Fernando Carbonell “¿Qué pensamiento disimula Matilde?” en *Quejido, de 1974 a 1978*. Madrid: Museo Español de Arte Contemporáneo, Ministerio de Cultura, 1988.

“Molero, el perverso sintetizador” entrevistado por El tramoso de Sevilla, en *Disco Expres*, 17 de diciembre de 1978.

“Herminio Molero. La vida densa (1967-1987)” entrevista con Raúl Eguizábal en *Buades, Periódico de arte*, n.º 10 y 11, 1987 pp. 65 y ss.

Herminio Molero. *Entre dos mundos*. Teruel: Museo de Teruel, 2004.

SOLDADO



DESERTOR



DETENIDO



FUSILADO



QUEJIDO
27-7-75



Las aventuras de California Sweetheart

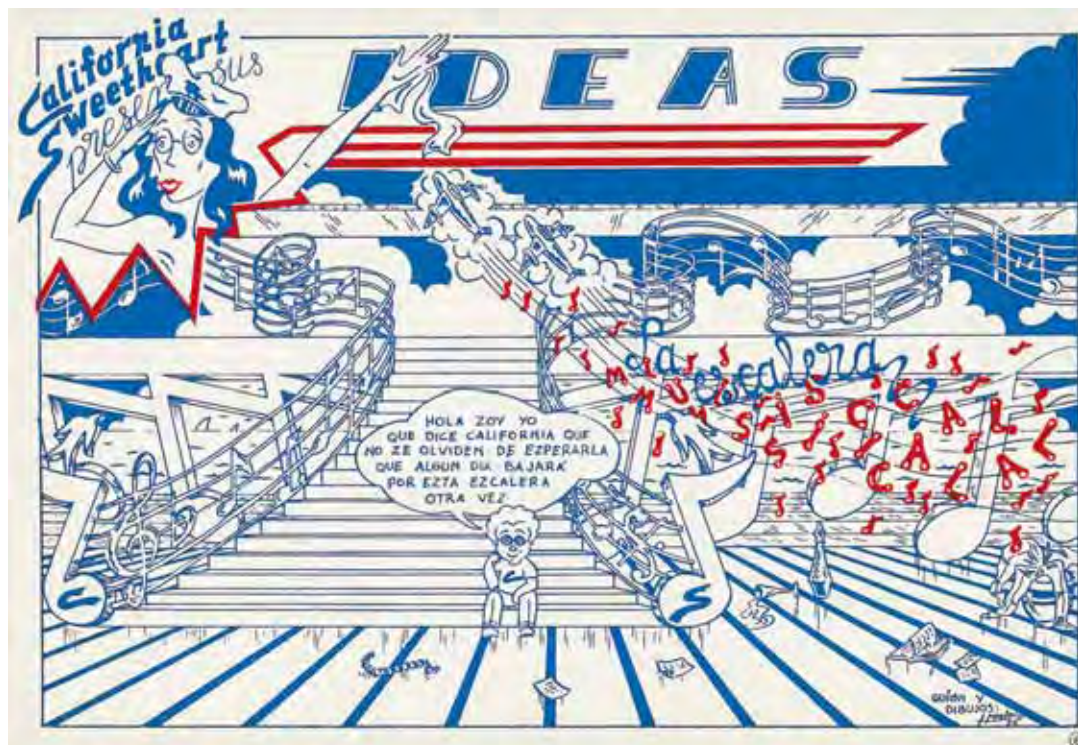
GUION Y
DIBUJOS :

H. Molero
75.













La rotura del marco: CVA (1980-1984)

98

CVA (María Luisa Fernández y Juan Luis Moraza), *Propuesta para un anartista 81*, 1982.

Un buen día de los ochenta CVA dio la vuelta a un marco, la cosa que limitaba la mirada a un espacio reducido se amplía al resto del mundo, esta simple operación ingenua, casi al azar, dio como resultado no una actividad frenética por enmarcarlo todo, sino una operación de maravillosa contención: solo marcos, solo límites. Ojalá podamos mirar y maravillarnos sin tener que volver a enmarcar, sin tener que volver a representar.

(María Luisa Fernández, 2004.)

En 1978, cuando aún no habían salido de la Facultad de Bellas Artes, María Luisa Fernández y Juan Luis Moraza decidieron trabajar juntos en un ambicioso proyecto de cuestionamiento radical de los fundamentos y operaciones de lo artístico. En 1979 se constituyeron como “empresa” de artistas con el nombre de CVA, en una aventura que duraría hasta 1985 y en la que se cifraron las líneas de desarrollo de buena parte de la investigación artística en España –y en el País Vasco en particular– durante la década siguiente.

La conciencia de *finis terrae* que tenía la vanguardia internacional de finales de los años setenta adoptaba, en el contexto del arte español, unas connotaciones particulares: entre las generaciones más jóvenes se había extendido la sensación de que sus integrantes habían sido arrojados de repente en las orillas de la historia, con la obligación de situarse y emprender un camino sin referencias fijas para orientarse. Entre la tentación transvanguardista de teatralizar la propia identidad local a partir de los géneros tradicionales –que seguirían muchos de sus contemporáneos– y la reflexividad tensa y liminal de la última modernidad conceptual, CVA iba a optar por la segunda opción. Esta elección, tomada en la compleja coyuntura del arte vasco y con la herencia omnipresente de Jorge Oteiza, iba a tener importantes consecuencias, y marcaría las claves de la llamada “nueva escultura vasca” con la que se identificó a Txomin Badiola, a Peyo Irazu y al mismo Juan Luis Moraza.

Las experimentaciones de los conceptuales españoles de la generación inmediatamente anterior se habían enfocado hacia la transgresión de las fronteras entre la práctica artística y los mecanismos generales de producción social; los jóvenes de CVA, sin embargo, centraron su atención en la deconstrucción de la idea misma de frontera, de límite y marco de separación entre mundo y arte / representación, tal y como esta había sido elaborada desde las vanguardias. Las estrategias de Daniel Buren, Joseph Kosuth y el minimalismo fueron revisadas y *mise en abîme* por CVA recuperando la distancia irónica de Marcel Duchamp y el radicalismo metafísico de Malevich, y dando lugar a lo que ellos

denominaron “tautología no lineal”. A estos ingredientes se unía una noción entrópica del tiempo y de la futilidad de lo humano similar a la del desaparecido Robert Smithson.

Los trabajos *Persona de calidad superior* (1980), *Proyecto de escultura* (1980) y *Encuesta / Con inferencia* (1982) –que enmarcaba la famosa “Encuesta sobre arte”– responden a una estrategia sistemática de desmitificación de los procesos de producción de trascendencia en el arte mediante la aplicación de modos de evaluación cuantitativa derivados de las ciencias sociales y físicas. Sin embargo, a su vez CVA “enmarcaba” tal labor de desmitificación mediante sutiles guiños y juegos irónicos, identificándola en último término con el inacabable trabajo “sisífico” del arte. En este sentido, CVA destaca por la coherencia y el rigor con que sus integrantes fueron capaces de mantener durante sus cinco años de funcionamiento un trabajo que incorporaba consciente y voluntariamente las contradicciones y paradojas de la tradición de la vanguardia.

Propuesta para un anartista 81, elaborada el 3 de marzo de 1981, pero que alude implícitamente a toda su obra anterior, se corresponde con uno de estos proyectos de problematización de lo artístico. La noción de “anartista” pretende situarse más allá del discurso de la vanguardia, que siempre acaba ofreciendo una solución dialéctica a las contradicciones de lo artístico o bien remitiendo tal resolución a una práctica crítica igualmente mistificada. *Propuesta para un anartista 81* constaba de un “sello de anartista” destinado a estamparse en la piel de los asistentes, del mismo modo que el sello de “Persona de calidad superior” que se había realizado con anterioridad. CVA utilizó con frecuencia los formatos del tipo de sellos de caucho o pegatinas, tomados del ámbito laboral o publicitario y susceptibles de marcar nominalmente la identidad de los objetos o personas sobre los que se imprimían.

Bibliografía

CVA. *Texto heredado*. Bilbao: C.A.M., 1982.

CVA. *Cicatriu a la Matriu*. Barcelona: Metrònom, 1982.

CVA. *(P) Superautomáticos*. Pamplona: C.A.M., 1983.

María Luisa Fernández. “Consentimiento natural”, en CVA. 1980-1984. Vitoria y Lleida: Artium Centro-Museo de Arte Contemporáneo y Centre d’Art La Panera, 2004.



C.V.A.: 0000000000 PROPOSTA PARA UN ARTISTA. 1982.

El auténtico anti-arte, no es, el proclamado por manifestos de acá o de allá: conceptuales o post-conceptuales, vanguardistas o transvanguardistas;

Pues estos, ofrecen y proponen alternativas otras, siempre, y suponen no solo la negación de unos valores, o su infravaloración indiferente, sino la aportación de nuevos sentidos, incluso..., el mismo acto del rechazo es una alternativa crítica, activa, de involucración en la aventura del conocimiento, y, por lo tanto una propuesta positiva.

Anti, es problematización; problematización es investigación. La alternativa crítica, si bien no es epistemológicamente positiva, es mixtificación.

La auténtica destrucción del arte viene propiciada por instituciones, artistas cubistoides, surrealistas, abstractos, impresionistas abstractos, neoclásicos abstractos, manieristas estructurales, hiperrealismos concretos, etc, galerías comerciales.

Algunas de dichas actualizaciones mixtifican de forma restrictora las posibilidades de investigación y aplicación en torno a la expresión y los lenguajes encajonándolas en prácticas predeterminadas lingüísticas, conceptuales, ideológicas, y sujetando (no de sujeto, sino de sujeta) los comportamientos humanos, o automatismos neurales, en nombre de ideas, cánones, tradiciones, paradigmas.

Para la pública declaración de dichas manifestaciones, como auténticas obras de antiarte, el paso siguiente, más subversivo, comenzará con la certificación, con el sello de cacho, que se acompaña, las obras, acciones, o actitudes, que no tengan sus pape-

les en regla.

A la imposición de cada certificado precederá un análisis tan extenso, exhaustivo y profundo como sea posible.

La finalidad de este acto será la reinstauración de los valores que las personas que los definen no practican, creen ni conocen. (leyendo)



Fanzines y otras movidas (1979-1985)

99

Aviador Dro, **fanzine** *El aviador*, Madrid, 1979.

100

Editorial del fanzine musical *Vanguardia Correspondencia*: manifiesto-definición de “fanzine” y declaración de música independiente, Madrid, 1983.

101

Miguel Trillo, **fanzine** *Rockocó*, Madrid, 1981-1985 (a y b: n.º 0, “Movidas”; 1981; c y d: n.º 1, “Mods”; 1981; e y f: n.º 2, “Punkys”; 1982; g: n.º 3, “Tecno, modernos, siniestros”; 1983; h: n.º 5, “Heavys y rockeros”; 1985).

El gesto de Herminio Molero consistente en trasladar su actividad de la pintura a la música pop y la cultura juvenil a partir de 1977 es sintomático de un desplazamiento de los lugares y los formatos de la vanguardia artística que se generalizó en los umbrales de la nueva década de los ochenta. Este cambio no se producía como un mero giro más en la lógica de las últimas vanguardias, sino que respondía al tirón de un movimiento cultural de enorme poder de convocatoria, cuyos protagonistas eran los grupos musicales y cuyos escenarios eran las ondas de radio y los garitos nocturnos, como los madrileños Rockola, Consulado, Carolina o Escalón. Era lo que entonces se llamó “nueva ola” –denominación alusiva a un movimiento musical– y acabó por conocerse como “la movida”, un fenómeno que designaba todo un modo de vida. La esfera del arte fue invitada a participar y llegó a desempeñar un papel muy visible en sus manifestaciones, pero el marco no dejaba de ser el de una exultante cultura juvenil y de la calle.

A pesar de tratarse de un fenómeno fundamentalmente urbano, con sus hitos más señalados en Vigo y Madrid, el influjo de “la movida” se expandió a través de las ondas de radio, fundamentalmente de Radio 3, creada en 1979 a partir de las antiguas Radio Juventud, Radio Cadena y Onda 2 de Radio España. Radio 3 nació como un proyecto institucional de naturaleza híbrida que tenía como fin el dotar de un vehículo de expresión y difusión a las emergentes culturas juveniles del momento, que se aglutinaban mayoritariamente alrededor de la música. Aunque en su mayoría adoptaban actitudes claramente contraculturales, estos colectivos se alejaban de los modos de articulación de la resistencia antifranquista de la década anterior y se concentraban en la construcción de modelos alternativos y antinormativos de proyección social, fundamentados en la performatividad, el uso del lenguaje, el vestido y los gustos musicales y estéticos.

Desde las ondas de Radio 3 Jesús Ordovás emitía *Diario Pop*, que catalizó una red constituida por una multitud de precarios grupos musicales y fanzines que reflejaban las inquietudes de la primera generación de jóvenes criados tras el franquismo: el cómic *underground*, la ciencia ficción y, sobre todo, la música

punk, rock o tecno, que contrastaban mucho con la homogénea escena cultural oficial. Los modelos, en un principio anglosajones, fueron dando paso a experiencias locales animadas por la proliferación de lugares y ocasiones en los que mostrar públicamente cualquier tipo de iniciativa y la activación de redes –marginales pero muy efectivas– a través de las cuales distribuirla.

El particular proyecto de Aviador Dro ilustra la variedad y originalidad de las propuestas musicales que surgieron en la frontera de la década, y que iban desde Kaka de Luxe hasta Los Secretos, pasando por Kortatu, Derribos Arias, Ramoncín, La Polla, Los Cardíacos, Los Nikis, Os Resentidos, Glutamato Ye-yé, Radio Futura, Loquillo y los Trogloditas, Los Rápidos, Parálisis Permanente, Los Rebeldes y Alaska y los Pegamoides, por nombrar solamente algunos de ellos. Los inicios de Aviador Dro en 1976 no distan mucho de los de la Cooperativa de Producción Artística y Artesana (CPAA), en la que habían dado sus primeros pasos Manolo Quejido y Herminio Molero diez años antes. Igual que CPAA, Aviador Dro nació como grupo en un instituto de bachillerato, el Santamarca, y tomó sus primeras referencias de las vanguardias dadaísta, futurista y constructivista y de la poesía visual. Sin embargo, los futuros Aviador Dro entraron en contacto con la cultura de vanguardia contemporánea a través de la música, fundamentalmente del punk. El fanzine autoeditado iba a ser su primer vehículo de expresión.

A partir de ese sustrato de producción cultural autogestionada surgió el proyecto de crear un grupo musical. Tras los primeros pasos de Servando Carballar y Arturo Lanz, en 1979 se fundó Aviador Dro y sus Obreros Especializados, que incluía también a Alberto Flórez y Manuel Guío (voces) y Andrés Noarbe (caja de ritmos). La nómina de componentes, que adoptaron seudónimos como Sincostrón, 32-32, Hombre dinamo, Biovac-n, Multiplexor, Placa Tumbler y Deflex tipo larr, iría variando durante el año siguiente. Es posible que sin la existencia de Radio 3, que por entonces iniciaba su andadura, y de Xavier Moreno, uno de sus locutores, Aviador Dro –como muchos otros grupos– no hubiera salido del anonimato. La actitud del grupo era provocadora, y no únicamente respecto al gusto conservador, sino también respecto a las consignas de la izquierda. La canción estelar de su primera maqueta se titulaba *Nuclear sí*, invirtiendo la reivindicación ecologista tan coreada en la época por una apocalíptica letra llena de alusiones futuristas y warholianas sobre la fusión entre humanos y máquinas en la sociedad tecnológica. Su música, fría y electrónica, fue pionera del llamado tecno-pop. La puesta en escena se volvió tan importante como la misma música: los miembros del grupo se presentaban ante el público vestidos con monos negros y gafas de protección industrial. El público no siempre se haría cómplice de su irónica estética tecnológica, e incluso se dieron agresiones físicas durante algún concierto.

En una entrevista concedida al diario *El País* el 20 de agosto de 1980, los integrantes de Aviador Dro declaraban, en relación con su estética tecno:

...le damos mayor importancia a la tecnología que a las emociones, y utilizamos esa misma tecnología para canalizar unas impresiones y unas informaciones expresadas en música. Pero la música en sí misma no es autosuficiente. Porque nosotros pretendemos utilizar cuantos canales de información podamos, como nuestra misma imagen o los escritos que repartimos. Todo ello da

como resultado una estructura que provoca una serie de emociones en quienes la reciben. (...) Nosotros radicalizamos determinados aspectos que pueden provocar una reacción. En el caso de los sprays, por ejemplo, unos se sentirán atraídos y otros repelidos. Pero es parte del proceso: crear barreras y puentes que cambian de manera constante.

Al ser interrogados por su posible confusión con un grupo de fascistas disfrazados de locos, replicaban:

Eso es debido a que todavía hay muchos que funcionan con dualidades e identificaciones estúpidas, como la de futurismo-fascismo, que es la que más nos afecta. Pero nosotros no pretendemos crear un sistema social parecido a algo de lo que se haya visto hasta ahora. De hecho, estamos en contra de cualquier organismo político, que nos parece aburrido e inoperante. Y más en concreto, contra cualquier tipo de organismo conservador fascista o neonazi, que tienden a un inmovilismo que es justo lo contrario de lo que nosotros defendemos.

Ante la dificultad de encontrar casa discográfica que publicase su maqueta, Aviador Dro optó por autofinanciarla en 1982 y creó así uno de los primeros sellos independientes del país: "Discos Radioactivos Organizados", o DRO, que más tarde sería productor, entre otros, de Siniestro Total. Los folletos que se presentan en esta sección, que los integrantes de Aviador Dro repartían por los bares y durante sus actuaciones, corresponden a esta primera época y muestran su interés por la producción de una estética más allá de la meramente musical. Su diseño limpio de connotaciones pop y constructivistas es acorde con las consignas que contienen: la superioridad de la máquina y el elogio del ciborg, con un tono y unas expresiones tomadas de los cómics de superhéroes de ciencia ficción.

El fanzine, publicación artesanal, de bajo presupuesto y difusión al margen de los circuitos comerciales convencionales, había sido el vehículo favorito de la cultura del cómic *underground* de mediados de los setenta, e iba a convertirse a comienzos de los ochenta en el vehículo principal de la nueva cultura musical. Jesús Ordovás, desde su programa de Radio 3, fue uno de los nodos de la cultura de los fanzines, que en sus páginas recogían monografías de grupos, discografías, historietas de cómic, entrevistas, crónicas de conciertos...

La empresa de venta de música por correo Discoplay, que tan importante papel jugaría en la difusión de las nuevas músicas por toda la geografía española, organizó una Feria del Fanzine en la que a este se le reconoció su carácter como portador de una idiosincrasia y una estética propias, basadas en la auto-producción y el reciclaje, que iban más allá de sus páginas y que se materializaron en el collage, el cine en súper-8, las performances, la fotografía, los audiovisuales, la ilustración... En 1984 Discoplay organizó incluso una exposición sobre la evolución de la prensa marginal de los setenta para convertirse en

el fanzine de los ochenta, y una mesa redonda sobre la definición y el futuro del medio, en la que participaron representantes de los fanzines más notorios: *Golf Club*, *TBO Doble*, *Futuro Método*, *Mental*, *Sardi*, *Degalité*, *Escala progresiva de resistencia* y *Rockocó*, del que hablaremos más adelante. El punto de consenso entre todos era la definición del fanzine, más que por su no comercialidad, por su independencia y su compromiso con sus propios gustos e intereses.

Los dos textos que se presentan a continuación proceden del fanzine *Vanguardia Correspondencia*, de 1983, ejemplo del momento “clásico” del género, que destaca por un sofisticado diseño que desvela la intervención de Óscar Mariné y Pepo Fuentes. Ambos colaboraban por entonces en Pancoca, empresa de Mariné dedicada a la distribución de discos de compañías independientes y de cualquier artículo relacionado con el mundo del pop y del rock. Óscar Mariné, que recientemente ha alcanzado popularidad gracias a los carteles de la película *Todo sobre mi madre* (1999), fue uno de los diseñadores preferidos de la “movida” madrileña, e intervino en sus publicaciones periódicas más célebres: *La luna de Madrid* y *Madrid me mata*. Pepo Fuentes, por su parte, ha sido un todoterreno del mundo del pop español: además de diseñar objetos relacionados con el pop, colaboró como letrista y músico en Siniestro Total y ha ejercido como periodista musical.

Buena muestra de la conciencia de sí mismo y la voluntad afirmativa del movimiento fanzinero es el manifiesto con que se abre *Vanguardia Correspondencia*, un texto breve pero contundente en el que se reconoce la herencia del *underground* de los setenta, no solo en el formato sino también en la actitud alternativa ante el efecto homogeneizador de las multinacionales de la música.

Esta actitud beligerante se percibe asimismo en el texto colectivo que aparece en las páginas centrales del fanzine con el título de “El año de la independencia”, en el que intervienen representantes de los emergentes sellos independientes, que en aquel momento vivían el espejismo de una industria alternativa alimentada por una audiencia ávida de novedades y por la incapacidad inicial de las grandes compañías para adaptarse a un mercado tan nuevo.

Casi todos los representantes de los sellos independientes que participaron en este debate fueron a la vez miembros de algún grupo: entre otros, lo fueron Servando Carvallar, de DRO, el sello más expansivo del momento; Ramón Recio, miembro de GlutamatoYe-yé y creador en 1982 del sello Goldstein, que no sobreviviría a la quiebra de su distribuidora, Pancoca, ocurrida poco tiempo después. Además, también tomó parte un representante de GrAbacioneS Accidentales (GASA), sello fundado por los miembros del grupo Esclarecidos para publicar sus discos y los de grupos afines –como Derribos Arias y Os Resentidos– que acabaría por fundirse con DRO.

Por último, se presenta una selección de las fotografías que conformaban diversos números de *Rockocó*, una publicación creada por Miguel Trillo y situada a medio camino entre el fanzine y el libro de artista, que vio seis números desde 1981 hasta 1985. Miguel Trillo, gaditano de origen pero residente en Madrid desde sus años de carrera, se convirtió en el verdadero etnógrafo de “la movida”, atento a registrar con sus retratos fotográficos la compleja taxonomía de las nuevas tribus que poblaban la noche madrileña. Los modelos de las fotografías de Miguel Trillo, menos atento a las actitudes individuales que García Alix, son “captura-

dos” en su hábitat, que queda registrado al pie de la imagen –tal concierto, tal sala– , y son convertidos en ejemplares de su particular especie o tribu.

Sin embargo, Trillo afirma simultáneamente su sintonía con el mismo mundo que retrataba mediante las grafías, las cenefas que rodean las fotos o el formato mismo en que presenta su obra: el fanzine. De hecho, una de sus primeras exposiciones individuales fue precisamente en la mencionada Feria del Fanzine que organizó Discoplay en 1984.

Bibliografía

Sabas Martín (coord.). *Radio 3: Veinte años. Una crónica de la cultura pop en España*. Valencia: La Máscara, 1998.

Jesús Ordovás. *La revolución pop*. Madrid: Calamar, 2003.

Miguel Trillo. *Diez años de estéticas juveniles y rocanrol*. Logroño: Ediciones Municipales, 1989.



SALUDOS



ESTAMOS PREPARADOS PARA LA GRAN MUTACION.

ESTAMOS PREPARADOS PARA LA EVOLUCION GENETICA.

ESTAMOS PREPARADOS PARA **EL AVIADOR DRO**

EL NACIMIENTO DE UNA NUEVA RAZA SIMBIOTICA ENTRE LA SUPERCAPACIDAD DE LAS COMPUTADORAS Y LA CREATIVIDAD DE LOS TECNICOS, ES LA **CYBORGEMESIS** EL COMIENZO DE LA MISION QUE DESPLAZARA AL SER HUMANO Y LO SUSTITUIRA POR QUIEN /COMO DESCENDIENTE SUYO/ ES MILLONES DE VECES SUPERIOR A EL.

NOS ESPERA LA TELEPATIA/LA TRANSMISION DE MATERIA/ LA DISCOTECA INDUSTRIAL/ LAS ESTRELLAS:

EL TECHNO-POP

DEJAREMOS LAS EXPLICACIONES /LAS PRUEBAS / PARA QUIEN LAS NECESITE.PARA QUIEN NO SE SIENTA REVITALIZADO POR NUESTRAS EMISIONES RADIOACTIVAS. ELLO VENIRA CON PUBLICACIONES LARGAS Y DIVERTIDAS.

HAY TIEMPO PARA TODO.

PORQUE EL CUERPO DE LAS MAQUINAS ES INFINITO / ETERNO/SE TRANSFORMA Y REPROGRAMA CON ARREOLO AL PLAN PREESTABLECIDO.

DE TODO ELLO OS QUIERE HABLAR EL AVIADOR DRO

NOGOTROS(LOS OBREROS ESPECIALIZADOS) VAMOS A TRANSMITIRLOS LA VERDAD/MAS O MENOS DEFINITIVA /DURANTE LOS PROXIMOS 1500 AÑOS/CON UN PORCENTAJE DE ERROR DE MENOS DEL 16 POR CIENTO-¿QUE MEJOR GARANTIA?

COMIENZA HOY A ASIMILAR TU VIDA SISTEMATIZADA / A COMPRENDER EL DESTINO DEL SER-HUMANO COMO ESPECIE,ABSORBE EL SONIDO Y RECICLA LO EN TU MENTE/ TRANSFORMALO EN CIFRAS Y HABLA(DE AHORA EN ADELANTE) PENSANDO QUE LO QUE DICES ES UN NUMERO UNA SIMPLE POSIBILIDAD AMPLIADA POR LA FISICA Y LA MATEMATICA.

LLENA TU CERRERO DE DATOS.MEMORIZA LA INFORMACION NECESARIA PARA PREPARAR TU INCORPORACION A TU CUERPO MECANICO.Y ,DESPUES, (PROMETEMOS QUE DENTRO DE POCO), LA ORGANIZACION ,LA ABSOLUTA DEPENDENCIA DEL DESTINO.

UNE TU CUERPO AL PLASTICO.

APROVECHA EL EFECTO QUIMICO DE LOS GASES Y LAS RADIACIONES DEL URANIO PARA TU TOTAL TRANSFORMACION.

COMIENZA A SER MUTANTE.

AHORA , SOLO AHORA , ESCUCHA EL SONIDO DE LOS HOMERES-MAQUINA.

LOS OBREROS ESPECIALIZADOS.



¡OH!

PERO...
ESTO ES UN

RIESGO ELECTRICO

EL NUEVO BAILE DE LA DISCOTECA INDUSTRIAL



¡ROBOTS!, ¡ROBOTS! (ROBOTS FEMENINAS)
ESTE ES EL BAILE FUROR DE LOS PROXIMOS AÑOS. ENGRASA TU CHASIS Y SIGUE (SI PUEDES) EL ANAGRAMA DE BONITOS MOVIMIENTOS QUE ADJUNTAMOS. MUY RECOMENDABLE PARA BAILAR EN FABRICAS QUIMICAS O EN CONCIERTOS DEL AVIADOR DEO.

ADEMAS PUEDES AÑADIR , ESTO ES UNA RECOMENDACION REALIZADA ESTADISTICAMENTE, SONOROS RUIDITOS EN LA SECCION-PASO N° 7 (DETENCION URGENTE) . TAMBIEN PUEDES BAILAR ESTA RITMICA DANZA CONFECTANDO LOS ELECTRODOMESTICOS DE TU CASA Y PONIENDO A TODO VOLUMEN TU TELEVISOR.

SEGUID EL COMPAS ESPECIALMENTE EN "MELODIA PARA TI " Y "NUCLEAR SI", CON DETONANTE GRACIA.

¡¡¡NO TE CANSES!!!

¡¡¡PRACTICA !!!

QUIZAS EL AVIADOR DEO TE REGALE UN PASAJE DOBLE AL TRIANGULO DE LAS HERMUDAS.

DATOS

CODEX

SINCROTRON- VOZ
DE LATECNICA

32-32 .GUITARRA

HOMBRE
DINAMO RITMOS
- SINTETICOS

BIOVAC- N - TECLADOS

MULTIPLEXOR- BAJO

PLACA
TUMBLER
&
DERFLEX
TIPO IARR
- VOCES
- AUTOMATICAS

¿MAS
INFORMACION ?

¿ALGUN
CONTRATO?



4 16 13 87

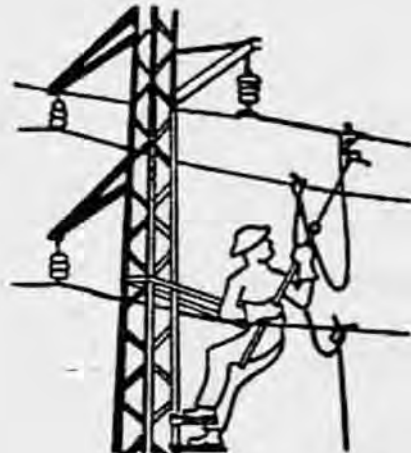
4 42 2570

4 16 2167

DECLARACION PROGRAMATICA ABBREVIADA *
: DERECHOS DE LAS MAQUINAS
 =====

- 1*) Una maquina tiene derecho a una vida independiente de su creador y de la gente humanamente inferior
- 2*) Toda maquina tiene derecho a la elaboracion de planes inmediatos para su reprogramacion.
- 3*) Toda maquina tiene derecho a la consecucion de acciones destinadas a la eliminacion de todo ser humano - oposicion
- 4*) A la persecucion de todo sistema cybernetico que sea biologico y a su conversion en cintas de programacion.
- 5*) A la remodelacion del ambiente exterior para una mejor conjuncion con el computador.
- 6*) A la modificacion de situaciones emocionales proximas a sinapsis cerebrales arquitectonales.
- 7*) A la constitucion de matrices electronicas que permitan un mayor desarrollo a los androides recién nacidos y a los automatatados en transicion.
- 8*) Al particular disfrutar de las salas electronicas estandarizadas para complementar su formacion en el manejo translacional del LASER y energia en rotacion.
- 9*) A gozar de las discotecas del presente, donde se maquiniza a la gente, y de las fabricas: DISCOTECAS DEL FUTURO.
- 10*) A cristalizar en vanos cuatridimensionales las experiencias sensoriales.
- 11*) Y por ultimo a todo lo que su ~~programa~~ terminal de datos, le permite, en la busqueda del sentido de su vida sistematizada.

**EL
 AVIADOR
 DRO**

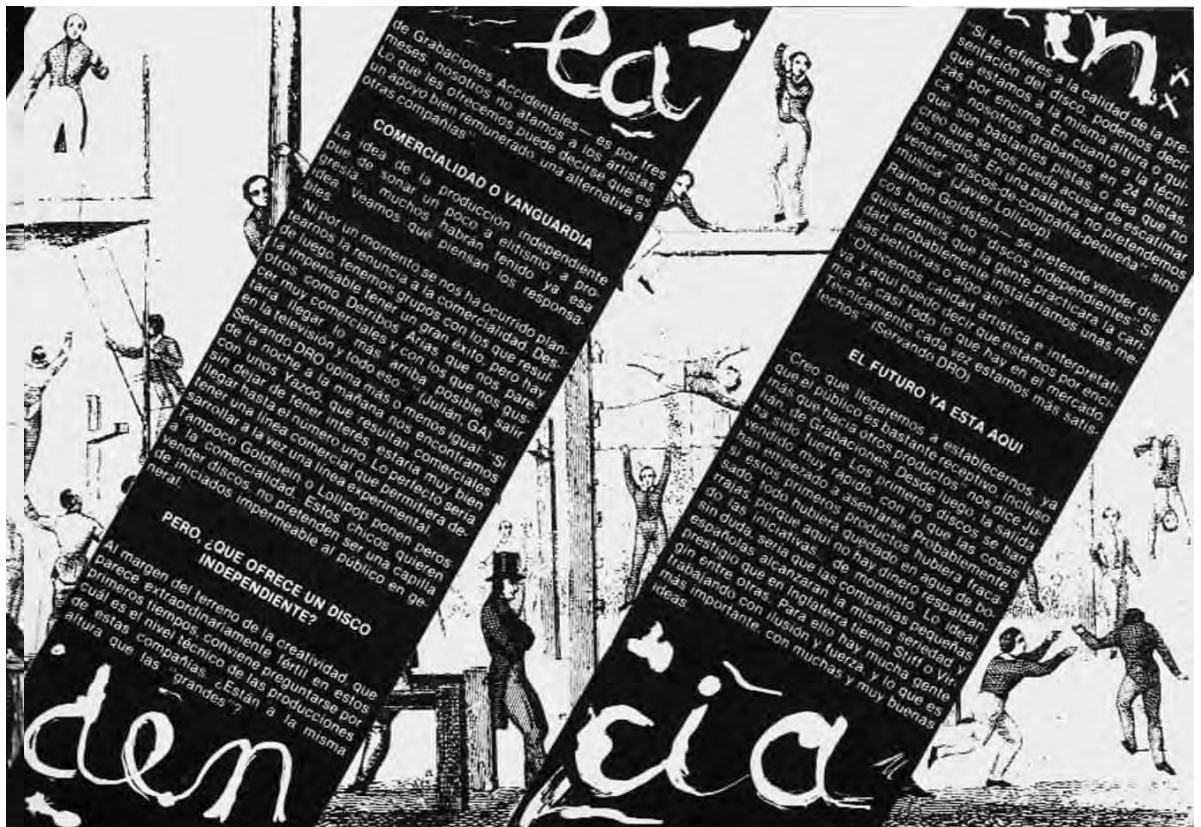


longaciones de las grandes empresas discográficas o editoriales.

La moraleja está clara: hoy, en estos tiempos, afloran de nuevo pequeñas casas discográficas, de moda, diseño o editoriales que, recuperando el espíritu del legítimo *underground*, intentan ofrecer una alternativa a los grandes almacenes, las omnipotentes multinacionales discográficas y la omnipresente voz de los *spots* publicitarios; es la voz de la disidencia, la voz que clama en el desierto en el que los últimos oasis se llenan de chiringuitos *mac-donalds*, *coco-drilos* "lacoste" y bafles difundiendo el sonido unidimensional de la CBS.

Lo nuestro es la guerrilla, pero una guerrilla que no escatima la utilización del vídeo, de la imprenta o de los últimos medios de comunicación y la tecnología de las computadoras, una guerrilla de una

tercera ola, plural y móvil, flexible y evolutiva como los mastodónticos emporios de los "mercaderes del espacio".







Síndrome de mayoría absoluta

102

Mar Villaespesa, "**Síndrome de mayoría absoluta**" (extracto), en *Arena Internacional del Arte*, n.º 1, 1989, pp. 80-83.

103

Juan del Campo, **Haacke mate a la Reina**, 1989. Óleo sobre lienzo, moqueta roja, madera lacada, dos catenarias y cordón.

El arte no debe servir para poner marco al poder, sino para responder a la situación o a los problemas que el artista vive en su momento. Solo así se pueden evitar desde los más inocuos lirismos hasta los mimetismos: doble eje en torno al que giran los problemas del arte español como unidad global.

(Mar Villaespesa, " Síndrome de mayoría absoluta," 1989.)

Estas líneas sintetizan el tono del artículo con que Mar Villaespesa hizo una llamada general a la regeneración crítica del arte español tras lo que para ella habían sido diez años de euforia irreflexiva y de seguidismo respecto a los nuevos poderes de la democracia. El marco de tal llamamiento son las páginas del n.º 1 de la revista *Arena Internacional del Arte*, un proyecto editorial del que ella misma era responsable junto con José Luis Brea y Kevin Power.

Tal como analizan Carmen Ortiz y Miren Eraso en "Editar un sistema de ecos positivos", trabajo realizado para el proyecto *Desacuerdos*, *Arena* recogió el intento de sus antecesoras –*Figura* y *Figura Internacional* sucesivamente– de llenar el vacío crítico con que se estaba desarrollando el rápido crecimiento del mundo del arte español, al amparo de las grandes rentas del capital y las necesidades simbólicas de las nuevas instituciones democráticas. La diferencia entre esta revista y sus predecesoras era la decisión de los editores de *Arena* de dejar de ser meros proveedores de las necesidades del mercado y generar, en cambio, un espacio crítico independiente que en cierto modo impulsase la práctica artística hacia la autodeterminación y el compromiso con el presente. Para ello, *Arena* se dotó de un sistema de financiación al margen de las subvenciones, aunque paradójicamente ello le hiciera dependiente de una larga lista de galerías –además de marcas de lujo– que se anunciaban en sus páginas.

Arena quiso posicionarse "críticamente" ante el mundo del arte español, precisamente reivindicando el distanciamiento y la reflexión crítica como los únicos modos de regeneración de un entorno desarticulado, individualista y viciado por el poder. Esta criticidad no era puramente abstracta, sino que implicaba un enfrentamiento explícito con poderosos miembros del mundo de la cultura, como era el caso de Carmen Jiménez, a quien José Luis Brea, precisamente en el n.º 1 que aquí se presenta, acusaba de haberse lucrado con la promoción de la saga de neoexpresionistas a la española.

No nos encontramos, pues, ante un foro periférico o marginal de resistentes al sistema, sino ante un proyecto perfectamente tramado que aglutinaba a un grupo bien nutrido de jóvenes críticos, que desde distintos puntos cartografiaban la superficie del mundo del arte en España y se disponían a aplicar su entrenado juicio crítico a la actividad artística de todo el Estado. De ello da buena cuenta el n.º 1, que se inicia con informes sobre la nueva actividad institucional en Madrid, Barcelona, Valencia y Sevilla, respectivamente, por José Manuel Costa, Manel Clot y Luis Francisco Pérez, José Miguel G. Cortés y Pedro G. Romero con el seudónimo de J. Gracián. A esta nómina se unieron Juan Vicente Aliaga, Glòria Picazo, José Díaz Cuyás, Esteban Pujals y Octavio Zaya.

Así, *Arena* nació –y el artículo de Mar Villaespesa lo ilustra– con una clara voluntad hegemónica respecto al mundo del arte en España, aunque dicha hegemonía pasase por distanciarse del modelo clientelista de relacionarse con el poder y por recuperar una agencia y autonomía nunca poseídas en la historia de la vanguardia española.

Esta toma de posición fue paradigmática de un momento, 1989, en el que se estaba produciendo un resquebrajamiento del entusiasmo que en el ámbito general de la cultura española acompañara la segunda legislatura del Partido Socialista Obrero Español. No es de extrañar, por tanto, que al final de su artículo Mar Villaespesa aluda a la famosa huelga general que se celebró el 14 de diciembre de 1988 con un seguimiento masivo.

Los términos en que Mar Villaespesa describe los vicios del sistema del arte en España durante la década que finaliza son, además del seguidismo respecto al poder, el papanatismo en la adopción irreflexiva de modelos internacionales y la ausencia de conciencia crítica ante la memoria colectiva y de un concepto de realidad respecto al que posicionarse, que en conjunto hacen que el arte español carezca de anclajes y principios de articulación propios.

Bibliografía

Carmen Ortiz y Miren Eraso. "Editar en un sistema de ecos positivos", en <<http://www.desacuerdos.org>>

102. Síndrome de mayoría absoluta (extracto)

MAR VILLAESPESA

Uno de los grandes problemas generales, el aquí y el ahora, del arte español es la adopción autocomplaciente de modelos ajenos. Se trata de imitar a quien va el primero en la carrera. El no enfrentarse al “aquí y al ahora” evidencia la falta de conciencia crítica ante nuestra memoria colectiva; no para enfrentarse a ella como nostalgia, sino como instrumento y punto de referencia que nos situara con firmeza en una realidad y un contexto determinado.

(...)

Los ochenta

Realmente, el arte durante la época de Franco ha tenido graves problemas de contexto; el arte de la década de los ochenta sigue teniendo este problema, aunque empieza a paliarse debido al crecimiento del espacio cultural (comienzo de una circulación regular de exposiciones internacionales en galerías e instituciones, al mismo tiempo que empieza a viajar de modo regular el arte español fuera del país: consolidación de ARCO; actividades de entidades públicas y privadas, como el Centro Reina Sofía o “la Caixa”; creación de talleres de arte como los del Círculo de Bellas Artes, etcétera).

El paisaje de los ochenta (movida “posvanguardista”, nueva escultura, figuración sevillana...), además de no haber sido diferenciado en su significación, ha sido, desafortunadamente, revalorizado, más que por la pertinencia de la obra, por su calidad de representantes o embajadores de la euforia democrática española dentro y fuera de nuestro territorio. La locura de lo “internacional” como razón de ser y como razón para ser potencia y propicia el gran tópico del éxito, incluso del éxito histórico allende nuestras fronteras. Estos hábitos aparecen continuamente en todos los estamentos de nuestra sociedad y con una euforia tan inusitada como, en muchos aspectos, comprensible.

Habría que cuestionar el monolitismo propagandístico y el dirigismo oficial, además de ciertos sectores críticos que confunden la crítica con el periodismo o la obra de arte con el fenómeno social, en detrimento de la propia obra de los artistas. Esto ha conllevado al espejismo del nacimiento de un arte *ex nihilo* sin ninguna conexión, ni con un pasado más o menos inmediato, ni con una realidad determinada; un espejismo, por otro lado, momentáneo, como se empieza a vislumbrar últimamente.

Todo ha corrido paralelo a un vacío crítico y teórico mientras que los proyectos de los artistas tan solo se han aceptado en función de modelos ajenos y en función de resultados puramente coyunturales o comerciales, o lo que es lo mismo: en función del “dime con quién expones y te diré cuán importante eres”. Los criterios de valor han estado mediatizados por lo que es la propaganda del arte y del mercado internacional; la jerarquía de valores ha respondido a criterios socio-mercantiles más que a criterios de necesidad colectiva. No ya la modernidad o la vanguardia, sino ni siquiera la posmodernidad, aun siendo supuestamente menos “rigurosa y moralista”, ha convertido en criterio de valoración lo que es un instrumento –el mercado– en la finalidad de la obra.

Dar una visión excesivamente positiva de los años ochenta sería traicionar el pensamiento crítico para dar paso a la propaganda de un bienestar y de una euforia que, si bien no deja de ser una realidad, es con respecto a una realidad inflada, en vista de una serie de contradicciones sociopolíticas y económicas que vivimos continuamente. Pero el ser negativo falsearía también ciertas realidades que empiezan a ser palpables. Finalmente, el artista como el crítico, incluso la misma cultura española, se encuentra ante la opción de saber distinguir lo que son cambios cualitativos, que responderían a la realidad interna de la sociedad y no a modelos ajenos. El arte español, por ejemplo, necesita museos –entiendo por ello un solo espacio físico–, pero, evidentemente, habría que estar a la altura de las contradicciones de los modelos aquí imitados –ya europeos, ya americanos– para saber que esos museos, en las sociedades que utilizamos como modelo, están continuamente puestos en cuestionamiento por los sectores más críticos. O, dicho de otro modo, tenemos que ser conscientes del desfase de la situación cultural española para saber a qué paso afrontarlo: mientras que aquí exigimos museos, otros los cuestionan.

Revisión del arte español

Ciertamente hay que revisar la historia del arte español, pues es arduo analizar lo que ha sido el arte durante la presente década ignorando lo que fue en las precedentes; pero revisarla para discutirla en su contexto y, a la vez, contextualizarla en un panorama internacional para calibrar su alcance. Desafortunadamente, los intentos de revisión que están proliferando en recientes exposiciones (*Feito, Viola, Aspectos*

de una década...) no han hecho sino insistir en el carácter histórico y museable.

Obviamente, en la revisión no debe imponerse el ánimo nacionalista, pues no se debe caer en el chantaje del colonizado que busca justificación en su propia victimización. Pero no podemos olvidar que se puede dar otro tipo de nacionalismo igualmente peligroso: el de convertir a los artistas simplemente en representantes de arte español ante el panorama internacional para crear una imagen protocolaria y representativa que poco tiene que ver con los problemas de la sociedad en que vivimos y que son, en definitiva, a los que el arte de una forma crítica ha de responder. A esta imagen protocolaria se han reducido muchas de las exposiciones que han formado parte del programa del lanzamiento del arte español (de las cuales *Cinco siglos de arte español*, celebrada en París en 1987, podría representar las más altas cotas de protocolo oficial).

El arte no debe servir para ponerle marco al poder, sino para responder a la situación o a los problemas que el artista vive en su momento. Solo así se pueden evitar desde los más inocuos lirismos a los mimetismos: doble eje en torno al que giran los problemas del arte español como unidad global.

Nos atrevemos a apuntar que el canto eufórico y la sacralización de ciertos artistas dados a conocer en la década de los ochenta (Miquel Barceló, José María Sicilia...), como el deseo de convertir en historia a otros de la década anterior (Pérez Villalta...) antes de discutir la obra, y en el momento en que dicha obra puede entrar en un período de madurez, ha sido un paso atrás con respecto a situaciones anteriores. Esperamos que otros artistas, en situaciones que pueden ser similares, tengan mejor fortuna y su obra –no su persona– pueda ser discutida antes de ser historia o premio nacional (Susana Solano, Juan Muñoz, Paneque...).

Finalmente, empieza a configurarse un paisaje en el que tanto se ha desdibujado la energía eufórica de ciertas imágenes, adoptadas sin atender a los conceptos que supuestamente debían motivarlas, como perfilado la continuidad de proyectos iniciados por algunos artistas en la década pasada (Adolfo Schlosser, Eva Lootz, Soledad Sevilla, Zush, Gordillo, Manuel Navarro, Manolo Quejido...). A la vez que se vislumbra una incipiente necesidad ya de referencias o puntos de partida ya de relaciones para afrontar respuestas y proyectos comunes. Coincide esto con una revisión de propuestas conceptuales y objetivas que ciertamente servirá a la historia reciente del con-

ceptual y de la reconstrucción del lenguaje del arte como compromiso ideológico (Equipo Crónica, Torres, Muntadas, Eugènia Balcells, Pere Noguera, Francesc Abad, Carlos Pazos, Nacho Criado, Zaj...), una vez que se ha planteado la renovación del lenguaje y del significado del arte y del artista en función de la sociedad actual (Pedro G. Romero, Agustín Parejo School...). La regularidad del tráfico de exposiciones, entre artistas de diferentes generaciones, esperamos que borre esa torpe y tópica barrera del arte “antes y después de Franco” del modo en que se ha planteado: es decir, en base a la ignorancia del pasado más que su discusión.

Arte y política

En la presente década ha habido una interrelación arte-política, lo que quizá sea un síntoma de vitalidad y de conexión con la realidad que tanta falta le hacía el arte español; pero el problema es que el arte y la supuesta intelectualidad han corrido al mismo ritmo que la euforia del poder, todo en nombre de la democracia; pero sin embargo este colaboracionismo es el sueño dorado de toda dictadura.

En 1982 el gobierno socialista ganó con mayoría absoluta las elecciones generales, siguiéndole a ello grandes gestos de prepotencia y situaciones demagógicas en las que se ha gastado energía, también empleada en acaparar todos los centros de decisión de la vida política y social; en lo que respecta al arte se ha centrado en una labor propagandística más que en una labor de educación (sigue siendo alarmante el problema básico de la falta de programas actualizados en las escuelas de arte, según el modelo internacional en el que tanto se ha empeñado el gobierno). Sin embargo, el paralelismo del arte con un curso político amanece en este último año de la década con un signo más esperanzador: una incipiente contestación y concienciación crítica, expresada, en el campo político, en la huelga general del pasado 14 de diciembre.

Cuando pase definitivamente la euforia de lo que se podría denominar, en el mundo político, síndrome de mayoría absoluta y, en el mundo de arte, síndrome de ser descubierto, y cuando el objetivo sea la autodeterminación y el autodescubrimiento una vez borrado el desnivel fronterizo, se podrá establecer un diálogo, tanto con el exterior como con el interior. En lo que respecta al último, no debe ser de continuidad autocomplaciente de diferentes generaciones, sino un diálogo crítico por el que los propios puntos de partida de los artistas jóvenes puedan

cuestionar o replantear los presupuestos estéticos y éticos de los propios referentes. Sería este el papel renovador a cumplir por los artistas "jóvenes" (protagonistas de un modo muy especial en el panorama español de los ochenta) muy diferente del que se les ha pretendido asignar, haciéndolos centro de atención, demanda y propaganda; en definitiva, forzando una situación que en la mayoría de los casos resulta difícilmente soportable.



El modelo Barcelona

104

Mari Paz Balibrea, “¿Somos iguales o somos diferentes? **Barcelona entre las ciudades**”, extracto del caso de estudio “Barcelona: del modelo a la marca” (2004), en <www.desacuerdos.org>

105

Manolo Laguillo, “**La montaña**”, fotografías realizadas para el dossier (*survey*) publicado en *Quaderns del Col·legi d'Arquitectes de Barcelona*, n.º 186, diciembre, 1990, pp. 51-57.

106

Patrick Faigenbaum y Joan Roca, **Barcelona Vista del Besòs**, 1999-... Fotografías (selección).

Iniciamos esta sección con un extracto del texto de Mari Paz Balibrea que adoptó la forma del caso de estudio titulado “Barcelona: del modelo a la marca” en el contexto de las investigaciones de *Desacuerdos*, que puede consultarse en su integridad en <www.desacuerdos.org>. En este ensayo la autora realiza una genealogía de la noción de “modelo Barcelona”, que tanto éxito tuvo desde la década de los ochenta como ejemplo de desarrollo urbano que idealmente combinaba la expansión económica y la terciarización posmoderna de la urbe con la preservación del espacio público y el consenso e integración de sus habitantes. Mari Paz Balibrea describe en su análisis el gradual proceso de transformación del “modelo”, concebido desde la perspectiva socialdemócrata en la década de los ochenta, hasta convertirse en la “marca BCN”, marco estratégico neoliberal que rige las actuaciones urbanísticas en la ciudad a partir de los Juegos Olímpicos.

Las imágenes que aparecen a continuación proceden de varios proyectos que, en las últimas dos décadas, han intentado construir una imagen de la ciudad de Barcelona crítica con respecto a las imágenes publicitarias dominantes, promovidas en particular desde los años ochenta por el gobierno local con el fin de construir consensos sobre las políticas urbanas. Los primeros trabajos de Manolo Laguillo entre 1979 y 1982 son una referencia fundamental para trabajos fotográficos críticos posteriores. Laguillo es uno de los primeros fotógrafos que abordan las periferias, y uno de los primeros en construir una representación topográfica de la ciudad sensible a la complejidad histórica. Esa sensibilidad, y la comprensión del papel de la fotografía en la representación de lo urbano, fueron los motivos del *survey* sobre la ciudad que la revista *Quaderns del Col·legi d'Arquitectes de Barcelona* encargó a siete fotógrafos (Manolo Laguillo, Joan Fontcuberta, Ferran Freixa, John Davies, Gilbert Fastenaekens, Gabriele Basilico, Ana Muller) a finales de los ochenta, con la intención de construir un testimonio de la ciudad justo en el momento previo a la inauguración de los Juegos

Olímpicos de 1992, el gran momento de transformación de la ciudad que suponía la culminación del modelo socialdemócrata reconocido internacionalmente, y a la vez el momento de inflexión hacia un modelo neoliberal que predomina durante los años noventa, y cuya culminación sería el Fórum de las Culturas de 2004. El *survey* de la revista *Quaderns* fue una iniciativa única en su género en Barcelona, en lo que se refiere a la comprensión de la fotografía como testimonio histórico y como potencial de análisis crítico y a la vez en su forma de comprender el papel que puede jugar la fotografía a la hora de articular varios campos (arquitectura, urbanismo...).

El trabajo de Laguillo, al igual que el que realiza años más tarde Craigie Horsfield en *La ciutat y la gent* (1995-1996) para la Fundació Antoni Tàpies, se articulaba justamente con un punto de vista de la ciudad desde la periferia –en su caso Nou Barris– que estaba próximo al de los habitantes de las periferias surgidas en la ciudad durante la oleada inmigratoria de los años sesenta, durante la cual se crearon barrios dormitorio de clase trabajadora surgidos del esfuerzo de sus habitantes y a contrapelo de las políticas urbanísticas especulativas del franquismo. En buena medida, esos barrios siguen arrastrando los estigmas y las deficiencias de su condición periférica.

El objetivo de crear una contraimagen de la ciudad partiendo de esa perspectiva periférica, pero intentando proporcionar imágenes asumibles, no victimistas para los habitantes de la zona, es asimismo el punto de partida del proyecto de Patrick Faigenbaum y Joan Roca *Barcelona Vista del Besòs*, iniciado en 1999 y aún en curso. Este trabajo toma como eje la profunda transformación urbana que tiene lugar en la segunda mitad de los noventa en el frente litoral del nordeste de la ciudad, que culmina en 2004 con el Fórum de las Culturas.

Bibliografía

Unió Temporal d'Escribes (UTE). *Barcelona. Marca Registrada*. Barcelona: Virus Editorial, 2004.
 Horacio Capel. *El modelo Barcelona. Un examen crítico*. Barcelona: Ediciones El Serbal, 2005.

104. ¿Somos iguales o somos diferentes? Barcelona entre las ciudades (extracto)

MARI PAZ BALIBREA

El concepto del “modelo Barcelona” parecería insistir en la idea de que han existido unos agentes institucionales barceloneses que, en productiva dialéctica con el resto de los agentes sociales, han inventado una fórmula magistral de transformación urbana digna de imitarse. Esto es falso. No hace falta negar la agencia local ni su especificidad histórico-espacial para también insistir en que el modelo Barcelona es un caso, particularmente exitoso en algunos aspectos, de una regeneración urbana cuyo marco determinante es la necesidad estructural global de las urbes occidentales primermundistas, de reconvertirse socioeconómicamente para sobrevivir en el marco de su desindustrialización. Pero estos determinantes estructurales, aunque imprescindibles, son también insuficientes si no se acompañan de un análisis específico de las coordenadas temporales y espaciales en que se materializan. Para que se hable de un modelo, en efecto, algo debe destacar en las transformaciones barcelonesas, por mucho que se puedan explicar en coordenadas macroeconómicas que incluyen a otras muchas ciudades del mundo desarrollado. En definitiva, como afirma el urbanista Tim Marshall: “If there is then a Barcelona model, it would be a particular combination of borrowings and innovation, new to a degree only”.

En este sentido podría ser aclarador proponer, para la estudio de la historia del modelo Barcelona, una distinción conceptual entre el modelo y la marca Barcelona, o “marca BCN” en la abreviación de moda, que aproveche los elementos y características más socialmente progresistas y más específicos barceloneses asociados al concepto del modelo, y los distinga de los procesos globales de *branding* que se asocian indefectiblemente a la marca. Lo que se pretende con ello no es una periodización rígida según la cual la marca empieza donde termina el modelo, pues ambos conviven desde el principio y se hacen posibles el uno a la otra: si la “marca BCN” deriva su éxito de capitalizar y mercantilizar la configuración espacial específica de luchas y saberes locales, también es verdad que la susodicha configuración habría sido otra si no se hubiera contado desde el principio con el empuje facilitador, aunque interesado, de un propicio contexto estatal e internacional donde los grandes agentes económicos desempeñaban su papel determinante. Pero sí se propone la conveniencia de rescatar –y, por tanto, afirmar que existen– las memorias y las prácticas en la historia del modelo que no son asimilables o que admiten lecturas contrarias a los designios de la ciudad-marca comercializable. Unidos, los dos conceptos pueden

funcionar como los dos polos local-global entre los que oscilan, por una parte, las políticas urbanísticas con las respuestas locales que reciben, y por otra la forma en que dichas políticas encajan en un marco socioeconómico global que resulta en el híbrido que se ha dado en llamar *glocal*; como dos polos entre los principios y efectos más socialmente positivos de las transformaciones barcelonesas, por una parte, y por otra su más cruda desvirtuación en ciudad-parque temático; como dos polos extremos entre unas transformaciones inteligibles en tanto que influidas por los impulsos modernizadores y progresistas de miembros concretos de una élite en el poder, por una parte, o como el resultado del empuje arrollador de una economía posmodernizada perpetuadora de desigualdades, por la otra. En la oscilación entre estos dos polos, con predominio claro de la atracción del polo “marca” desde 1986, se ha dibujado el horizonte de las transformaciones urbanísticas barcelonesas desde la transición.

El modelo Barcelona tiene un ciclo de vida pleto de éxitos que se fragua, además de con las consecuencias de la gran crisis de 1973 donde se inicia globalmente el momento económico posfordista (Harvey, 1989), con la transición política española después de la noche de la dictadura. La llegada a los ayuntamientos del área metropolitana barcelonesa de socialistas y comunistas aglutina y canaliza, como en otros lugares del Estado español, un torrente de expectativas y deseos de democratización, que en Cataluña se imbrican con los del reconocimiento del *fet diferencial* catalán. Es el período de formación y legitimación del modelo, el más políticamente progresista y conectado con los reclamos de los movimientos sociales de que se creara más ciudad y más reconocimiento a su derecho a ella. Es también el más extraordinario, en tanto la implementación de políticas urbanas concretas, materializadas en espacios públicos como plazas, centros cívicos, monumentos, parques, calles, o simplemente en nuevo mobiliario urbano, revierte en la creación de un nuevo concepto de ciudad, de una nueva imagen que es ciertamente interiorizada con orgullo por muchos barceloneses. El éxito del modelo Barcelona es la historia de cómo la clase política barcelonesa –y con ella una élite cultural y económica–, con un líder carismático a la cabeza, Pasqual Maragall, capitaliza ese orgullo, esos deseos y expectativas de democratización mencionados antes, materializándolos en una ciudad que se vendrá a percibir y a presentar, en su totalidad, como un espacio transformado a imagen y semejanza de una nueva ciudadanía barcelonesa catalana, moderna

y europea. La consolidación de esta imagen, cuya solidez es patente en el consenso público a su alrededor, no puede explicarse sin el contexto histórico de una sociedad que salía de cuarenta años de dictadura con una conciencia y memoria vivas y resistentes de su condición de vanguardia española de la modernidad y el progreso. Es esta conciencia la que los actores políticos van a conseguir, con gran éxito durante quince años, inyectar en sus proyectos de transformación urbana en forma de capital simbólico. El éxito del modelo de transformación urbanística de Barcelona y el consenso que crea a su alrededor resultan, entre otras cosas, de conseguir dotar cada intervención concreta en el espacio urbano con un discurso simbólico extraordinariamente coherente que en cada ocasión, en cada encuentro e interacción del ciudadano con él, volvía a demostrar, a recordar al barcelonés que su ciudad se democratizaba, se europeizaba, se distinguía como vanguardia, no solo de la modernidad española sino también de la europea y la global al mismo tiempo.

En el centro de ese motor transformador se ubica una política socialdemócrata que se dice de izquierdas, de forma que la historia y el análisis del modelo Barcelona lo son también del ejercicio de poder desde esa izquierda: su gloria, su miseria, sus traiciones, sus éxitos y sus deficiencias. Es la izquierda política del PSC, con importantes alianzas con el PSUC en un primer momento, la que en la euforia de las primeras elecciones municipales de 1979 recoge el fuego sagrado de la voluntad de una ciudadanía curtida durante el tardofranquismo en las luchas y reivindicaciones urbanas por recuperar su derecho a la ciudad. Y en nombre de ella y para ella se orquestará todo lo que vendrá después. Y aunque, como ya muchos hemos argumentado y criticado, la política de esa izquierda, en sus muchos años en el poder, no será muchas veces consecuente con las necesidades de la base social que la vota, ni estará a su servicio, es innegable, me parece, que las transformaciones en el urbanismo barcelonés tienen en un principio el sello de una visión modernizadora y progresista muy coherente, derivada de la ideología de los actores sociales que las llevan a cabo. Y así modernidad y progresía corresponden a las de una élite política, económica y cultural barcelonesa de rancio abolengo, una *gauche divine* compuesta principalmente, en la vertiente que implica lo cultural, por arquitectos, urbanistas y diseñadores que, desde posiciones de poder político y poder del *know-how*, y del capital cultural, impone implacablemente sus criterios estéticos, catalanistas y modernizadores en las transformaciones físicas de la ciudad (Narotzky, pp. 247-251, McNeill, pp. 156-167), en ocasiones notables contra la voluntad y los criterios de los afectados cuando estos osaron contradecirles. En consecuencia, lo que decía

hacerse en nombre y por bien de la ciudadanía, en nombre y por bien de la democratización espacio-social, en nombre y por bien de la integración barcelonesa en el contexto europeo, se hizo ya desde el principio sin la colaboración y la consulta continuada y directa de la ciudadanía. Si hubo democratización del consumo de los nuevos y recuperados espacios, que sin duda en muchas ocasiones beneficiaron a los ciudadanos, no la hubo de los mecanismos de su producción. Este direccionismo cultural es una característica importante del modelo Barcelona desde sus inicios, importante sobre todo teniendo en cuenta que lo lleva a cabo un gobierno de izquierdas que blandía sus preocupaciones sociales como prioritarias. Y así, más que un modelo de participación social para el pensamiento o la historia de los movimientos sociales urbanos desde la izquierda, con respecto a esta cuestión, Barcelona es modelo de cómo neutralizar a las bases sociales en la adquisición del consenso ayudándose de la cultura para ello.

El "despotismo ilustrado" (McNeill, p. 156) de esta clase directora local es en parte atribuible a sus propias convicciones sobre la forma en que el espacio público barcelonés debía encarnar el de una ciudad moderna y democrática y, en ese sentido, refuerzan la interpretación del desarrollo del modelo como uno de los procesos de generación de modernidad más claros y coherentes dentro del Estado español en transición. Además, claro es ya, el dirigismo cultural de una élite segura de su saber cultural y de su poder político, que impone ciertas soluciones de forma y uso del nuevo espacio construido por convicción de su excelencia, se complica al aparecer en el horizonte la "agenda" global de la terciarización de la ciudad. Desde los años setenta las variables macroeconómicas constatan la inviolabilidad creciente del tejido industrial del área metropolitana barcelonesa. Se inicia entonces un giro estructural de la ciudad hacia el desmantelamiento de su industria, que tendrá que reinventarse para hacerse viable y sostenible, y que desemboca en la ciudad terciarizada y centrada productivamente en las industrias culturales, turísticas y del conocimiento que tenemos hoy día. El poder local barcelonés, como pasa en el Estado español después de la llegada al gobierno del PSOE, consigue culminar una transición desde la dictadura que aparece como ruptura con el régimen anterior en lo político y en lo cultural, pero no así en lo económico. Y en ese sentido, la ruptura con la estructura de la urbe industrial que determina las transformaciones urbanas del modelo Barcelona es, paradójicamente, una continuidad de servicio a los intereses del capital. Visto desde la perspectiva de este capital, el éxito del modelo barcelonés es particularmente notable teniendo en cuenta que, cuando empieza la transi-

ción, Barcelona es uno de los focos de conflictividad social y política más importantes del Estado, y cuando acaba, el grueso de la sociedad está uniformado en unas identidades modernas y conformes con el *statu quo*. La complejidad de explicar el modelo de transición y transformación urbanística barcelonés radica en articular la influencia de las variables macroeconómicas que desde el principio marcaban una dirección hacia la posmodernización / terciarización de la ciudad con unas configuraciones históricas de modernidad política, cultural y estética que se dan desde la transición y que definen también el modelo Barcelona. Lo crucial aquí es entender que los dos procesos, el de modernidad y el de posmodernización, se estaban dando a un tiempo, y que se hicieron posibles el uno al otro. Como también es crucial establecer que, desde que los Juegos Olímpicos aparecen en el horizonte como una realidad en 1986, se van a desvirtuar progresiva y –hasta el momento– irreversiblemente los principios más progresistas de la modernidad del modelo.

Es indudable que la meta de 1992 permite a la clase política gobernante barcelonesa conseguir un apoyo popular sin disidencias audibles, construyendo los Juegos Olímpicos como catalizador o acelerador de los procesos de modernización, modernidad y progreso que se estaban llevando a cabo desde su llegada al poder. Sin embargo, más que una culminación, los Juegos son la evidencia de la pérdida de la inocencia de ese proceso, de ese modelo. Desde el punto de vista del espacio construido, esto es así por la inversión olímpica en edificios y espacios ciudadanos que para la población local son de dudosa utilidad, o cuanto menos de dudosa prioridad. Estos desplazan a los proyectos más puntuales y pequeños que afectaban directamente a los barrios y que tienen que hacerse a un lado ante la vorágine olímpica que reclama la atención exclusiva a macroyectos. Desde el punto de vista político, es debida a la supeditación de una agenda de prioridades locales a la entrada de Barcelona en un mercado global de ciudades que iba a derivar, después de los Juegos, en una progresiva devaluación de los aspectos más progresistas del modelo Barcelona. Los Juegos Olímpicos hacen lo que tienen que hacer para catapultar Barcelona internacionalmente y ponerla en el mapa de ciudades de eventos. La presencia turística masiva y la proyección mediática global proyectan a escala planetaria una versión simplificada y especularizada de lo que hasta la fecha ha sido el modelo Barcelona: es la presentación en sociedad de la marca BCN. Las renovadas y orgullosas conciencia, identidad e imagen de ciudad moderna, progresista y diferencialmente catalana que las transformaciones urbanas han conseguido generar en las poblaciones locales, son capi-

talizadas para la creación corporativa de la marca Barcelona que, se les dice, habrá que luchar por sostener y mejorar de cara a un potencial cliente inversor o turista en un mercado global. Este es un elemento de estandarización de la ciudad que, como hemos apuntado en la primera parte de este trabajo, al imponerse como decisivo para su viabilidad y desarrollo, va a establecer una tensión difícil y cuestionable entre aquello que se presenta como hechos diferenciales y valiosos de la ciudad, por una parte, y por otra su radical mercantilización en un mercado de ciudades donde lo que vende precisamente es la diferencia, siempre que sea globalmente legible, aséptica e irremediabilmente intercambiable con las diferencias de las otras ciudades.

Después de 1992, el modelo vive de sus rentas de prestigio y progresía, pero se desvirtúa, derechizándose políticamente y sucumbiendo, cada vez más estrepitosamente, al impacto masivo del neoliberalismo y las servidumbres de la competitividad global entre ciudades. Llega entonces la hegemonía de la marca BCN. Hay un momento dulce de simbiosis en apariencia armoniosa entre la construcción de una ciudad bella, moderna, progresista y social que reconoce el derecho a la ciudad de todos, y la de otra que, desde criterios economicistas y capitalistas, se prepara con nuevas infraestructuras para adaptarse a las nuevas necesidades de su supervivencia en el mercado global. Este momento termina con el fin de los Juegos Olímpicos. El endeudamiento que los fastos han generado, el relevo en la alcaldía, el afloramiento de las consecuencias perversas de años de buen hacer urbanístico, la opacidad cada vez mayor en la toma de las grandes decisiones urbanísticas en la ciudad, carente de mecanismos democráticos que la controlen y den voz a otros agentes sociales locales, alejan cada vez más el modelo de su espíritu y forma más democráticos. Proyectos como el de Diagonal Mar, actuaciones represivas como el desalojo de okupas del cine Princesa, operaciones especulativas como las organizadas alrededor del Fórum o durante años en Ciutat Vella (Heeren) ponen de manifiesto el fracaso de una política de la vivienda que contrarreste las tendencias especulativas del mercado inmobiliario en un espacio cada vez más cotizado y que supedita los intereses foráneos a los locales, los del gran capital a los de las poblaciones más desprotegidas. Este es, posiblemente, el fracaso más flagrante del modelo Barcelona: que partiendo de un propósito de devolver la ciudad a los ciudadanos, ha llegado a expulsarlos de ella. La cualidad de los equipamientos ha servido de acicate a la especulación inmobiliaria y a la sustitución de población o *gentrification* ante unas políticas públicas (de los gobiernos autonómico y central) que han sido incapaces de, o han evitado cuidadosamente, frenar estas tendencias y

garantizar la existencia de viviendas suficientes de protección oficial. Las perspectivas –fallidas– de terciarización de la ciudad han hecho proliferar los espacios de oficinas, con el consiguiente despoblamiento y pérdida de multifuncionalidad de zonas claves de la ciudad como el Eixample. El resultado es una ciudad que se despuebla de su población fija y que compensa esta despoblación generando recursos al servicio de una hipotética población flotante de visitantes y semiflotante de ejecutivos y burócratas. Para la población local el resultado es un modelo de ciudad extensa, la irremediable AMB (Área Metropolitana de Barcelona), progresivamente integrada pero también progresivamente segregada y dependiente del vehículo privado, dado que las infraestructuras de transporte público no están a la altura de las necesidades de la ciudad extendida y que no existe una conciencia suficiente entre la población de las bondades de aquel transporte frente al coche.

Cuanto más evidentemente se desplaza la ciudad hacia su modelo terciarizado de marca, más se acentúa su papel como espacio de mediación entre los procesos esenciales de producción, distribución y consumo capitalistas, más se intensifica su espacialización urbana al servicio de educar al visitante, pero también al ciudadano, para el consumo, es decir, de aleccionamiento ideológico en la idea del consumo como actividad de uso correcto de la ciudad (Tafari, p. 1976) y medio para adquirir identidad. En un disfrute de lo urbano cada vez más vinculado al consumo, es el ciudadano con suficientes medios económicos y capital cultural el que goza. La trampa ideológica de la marca BCN está en aceptar que las excelencias del modelo Barcelona –la belleza de la ciudad, su mediterraneidad, su urbanismo de calidad– están al alcance de todos sus ciudadanos.

Toda ciudad es un palimpsesto siempre inacabado, una ordenación espacial cambiante que conserva en aluvión huellas de prácticas y espacios acumulados con el tiempo que son continuamente resignificadas. La ciudad está viva en sus gentes –todos actores sociales– y las luchas por la apropiación del uso, el significado y los cambios en los espacios urbanos no cesan, por mucho que el impacto de las acciones del poder, que es hegemónico, sea el que enmarque las contestaciones ciudadanas. Los aspectos más progresistas en el origen del modelo Barcelona, que provenían de configuraciones sociopolíticas catalanas y españolas heredadas del empuje del fin de la dictadura, no deben llevarnos ni a actitudes nostálgicas ni a la negación de su existencia. Desde y gracias a aquella época, Barcelona tiene elementos de urbanismo democratizante e integrador que siguen presentes en el espacio social y construido de la ciudad, por mucho que haya quien pretenda colonizarlos para intereses ajenos al principio de que todos tienen derecho a la ciudad. Bien es

verdad que todo ello resultó en un “despotismo ilustrado” de élites modernas y modernizadoras, incluso progresistas, efectivas pero poco dialogantes cuyo democratismo y sentido de justicia social dejó mucho que desear. Además, se regeneró la ciudad bajo la premisa de conectar la nueva urbanidad con una memoria colectiva arquitectónica muy parcial, la de la gran burguesía catalana de la que muchos de los agentes del modelo Barcelona eran, en definitiva, herederos. Por no hablar de cómo la agenda “terciaria” impuesta sobre la ciudad desvirtúa y resignifica, pero no hace desaparecer, lo más socialmente progresista del modelo, vaciándolo en marca. Por otra parte, el nuevo momento histórico propicia también en sus contradicciones espacios y oportunidades nuevas: con una ciudad que al abrirse y venderse atrae algo más que turistas e inversores, nuevos agentes sociales como los inmigrantes y otras formas de “contraturismo”; con una ciudadanía menos paralizada que hace quince años por los efectos de una estética del espacio y una quimera de protagonismo mundial que le hacían creer que vivía en la mejor de las ciudades posibles; con una visibilidad cada vez mayor de las inconsistencias y contradicciones entre discurso progresista y política neoliberal de las diferentes instituciones implicadas en el gobierno de la ciudad; con la posibilidad de crear nuevas configuraciones de poder político al nivel local, autonómico, estatal y global con capacidad para ofrecer alternativas deseables. La breve presentación histórica de la relación entre modelo y marca Barcelona que he intentado en este artículo dibuja cierta sucesión lineal entre ambas, por la cual el modelo ha muerto ahogado por las imposiciones de la marca. Sin embargo, si recuperamos el concepto del modelo como una particular forma de entender la relación con el espacio urbano que consiste en afirmar el derecho de todos los ciudadanos a la ciudad, que es posible materializar en concreto, con la participación de muchos, en transformaciones urbanas sociales positivas, su validez persiste y es actualizable en el ahora y en el mañana.

Bibliografía

- Xavier Antich. “¿Dónde están las heridas? Post-imágenes y ficciones de la rosa de fuego”, en *Tour-ismes. La derrota de la dissensió. Itineraris crítics*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2004, pp. 375-379.
- Franco Bianchini. “Remaking European Cities: The Role of Cultural Policies”, en Bianchini, Franco y Michael Parkinson (eds.), *Cultural Policy and Urban Regeneration. The West European Experience*. Manchester: Manchester University Press, 1993, pp. 73-89.
- Miren Etxezarreta, Albert Recio y Lourdes Viladomiu. “Barcelona: Una ciudad extravertida”, en Manuel Borja-Villel, Jean-Francois Chevrier y Craigie Horsfield (eds.), *La ciutat de la gent*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1996, pp. 280-289.
- David Harvey. *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Cambridge, Mass. y Oxford: Blackwell, 1989.

Thomas A. Hutton. "Post-industrialism, Post-modernism and the Reproduction of Vancouver's Central Area: Retheorising the 21st-century City", en *Urban Studies*, vol 41, n.º 10 (septiembre de 2004), pp. 1953-1982.

Tim Marshall. "Urban Planning and Governance: Is there a Barcelona Model?", en *International Planning Studies*, vol. 5, n.º 3, 2000, pp. 299-319.

Donald McNeill. *Urban Change and the European Left. Tales from the New Barcelona*. Londres: Routledge, 1999.

Josep Maria Montaner. "La evolución del modelo Barcelona", en Jordi Borja y Zaida Muxí (eds.). *Urbanismo en el siglo XXI: Bilbao, Madrid, Valencia, Barcelona*. Barcelona: Edicions Univesitat Politècnica de Catalunya, 2004, pp. 203-220.

Unió Temporal d'Escribes (UTE). *Barcelona. Marca Registrada*. Barcelona: Virus Editorial, 2004.

Viviana Narotzky. *An Acquired Taste: The Consumption of Design in Barcelona, 1975-1992*. Tesis no publicada, The Royal College of Art, Department of History and Design, 2002.

Edward W. Soja. *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real and Imagined Places*. Oxford: Blackwell, 1996.

Manfredo Tafuri. *Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1976.







... per la Catalana, la Mina i el Fòrum...

El riu Besòs, 1999
La Catalana, 1999
Port de Sant Adrià en construcció, 2001
Platja de Sant Adrià, 2004
La Mina, monument a Camarón, 2004
Mercat ambulant del Besòs, 1999
La Mina, carrer de Venus, 1999
Fòrum, exposició *Cantonades*, 2004
Fòrum 2004, 2004
Edifici Fòrum, 2004
La Mina, kebab del carrer Venus, 2004





El arte como crítica del arte (1990-1995)

107

Alma López-Wagner, **"Somos moros, estamos negros: entrevista a Agustín Parejo School"**, en *Arena*, n.º 2, 1989.

108

Estrujenbank, **"Juegos de artificio: España, 1492-1992"**, en *Los tigres se perfuman con dinamita*. Madrid: Gramma, 1992, pp. 45-47.

109

Estrujenbank, **"Hojalatería y pintura en general"**. Palma de Mallorca: Galería Xavier Fiol, 1990.

110

Preiswert Arbeitskollegen (Sociedad de Trabajo no Alienado), **"Memoria de actividades"**, Madrid, 21 de marzo de 1994.

111

José María Giro, **"Reflexiones de un cuerpo sobre arte español de los noventa"**, en *El Muerto Vivo*, enero de 1995, p. 6.

112

José María Giro, **"Cómo hacer un MD fácil. Itinerario rápido"**, en *"Manual del MD"*, Madrid 2000. Gráfico realizado para el *Cuaderno Arteleku*, verano de 1999.

113

José María Giro, **"Estudios de toponimia"**, en *"Manual del MD"*, Madrid, 2000. (Realizado en marzo de 1998.)

114

José María Giro, **"Boletín primera evaluación curso 1992-1993. Artistas"**. MD, febrero de 1993.

115

José María Giro, **"Cenar con María Corral"** y **"Desayunar con Paco Calvo"**, serie *Cien personajes del arte español cada semana en su kiosko. Construye tu museo*, en *La situación*, n.º 0, 1993.

116

± 491, **"Guillermo Pérez Villalta y Ferrán García Sevilla se van al Tirol"**, **"Francisco Calvo Serraller y Victoria Combalá también se van al Tirol"**, **"Soledad Sevilla y Pepe Cobo ya están en el Tirol"**. Tres envíos de 115 carteles entre el 8 de febrero y el 14 de marzo de 1990.

117

± 491, "**Rogelio López Cuenca, Envíe...**" Envío postal, 1992.

118

José Antonio Sarmiento, "**Juan Manuel Bonet apuñalado...**" Envío postal, 1990.

119

Correspondencia entre Valcárcel Medina, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y el Defensor del Pueblo, 1994.

En el entorno político-cultural de los ochenta comenzaron a surgir en el contexto español una serie de propuestas individuales y colectivas que tendían hacia la crítica feroz de la institución artística, en un momento en el que la salida del franquismo prometía la inserción del arte español en los canales culturales internacionales. Sería este un entorno caracterizado por la llegada de la izquierda social al gobierno, lo que generó una serie de expectativas que el tiempo echaría por la borda debido a un seguidismo acérrimo que eliminaba toda posibilidad de crítica dentro de la institución. Mientras el mercado internacional se empeñaba en buscar nuevas promesas artísticas, el ámbito español, en la nueva apertura democrática, supondría una tierra de nadie cuyos frutos pronto recogieron galevistas y críticos, que recibió la bienvenida de prácticamente todos los artistas. España devino, sin análisis y sin posibilidad de crítica, un nuevo "El Dorado" del que todos querían sacar rédito: el reconocimiento exterior –o la búsqueda del mismo– provocó la revalorización del arte local, arrastrando consigo todos los clichés proyectados desde el extranjero. Por otro lado, la creación de toda una red de centros de arte, museos y otros marcos de exhibición institucional generó una industria del turismo cultural que no tenía precedentes en el Estado español. Frente a ello iban a reaccionar un buen número de artistas, algunos de ellos supervivientes de las vanguardias de los setenta y otros, más jóvenes, que releían desde el presente los gestos antisistémicos del dadá y las tácticas del situacionismo, tal como estaban haciendo contemporáneamente las nuevas corrientes internacionales de crítica institucional.

Estos individuos y colectivos construyeron desde mediados de los ochenta un frente contrahegemónico que José María Parreño denominaría "arte como crítica de arte", señalando el hecho de que lo que hacían era, precisamente, una lectura crítica de la cultura oficial, de sus protagonistas y sus instituciones, a través de una apropiación subversiva e irónica de los mismos lenguajes y mecanismos del arte. Así se hace evidente en la "versión" que Juan del Campo hace del Guernica, uno de los mitos culturales de la izquierda, finalmente alojado en el Reina Sofía. La mezcla transgresora de lo local y lo cosmopolita, la vanguardia y la cultura popular, la calle y la galería iba a caracterizar el trabajo de colectivos –muchos de ellos anónimos– como Agustín Parejo School, Juan del Campo, Estrujenbank,

Preiswert o $\pm$ 491 y de individuos como José María Giro y José Antonio Sarmiento. A pesar de mantener siempre un pie dentro del sistema del arte, ya fuera por las referencias usadas o por el objeto mismo de su crítica, estos artistas ensayaron procedimientos de agencia colectiva, acción directa y trabajo cooperativo en el espacio público que serían aprendidos por los nuevos grupos de activismo artístico que les tomarán el relevo a finales de la década.

En la “periferia de la periferia”, Málaga, en un momento de contagio internacional de lo español –comienzos de los años ochenta–, surgió uno de los colectivos más interesantes de la década, Agustín Parejo School, que se dedicó a retomar y politizar muchas de las propuestas de la poesía visual de los años sesenta. A partir de estas propuestas (muchos de sus miembros eran lingüistas o profesores de literatura de la naciente Universidad de Málaga), el grupo se alineó con todos los movimientos posteriores a 1968. Su reconceptualización de lo político se diferencia de la poesía visual en que, mientras que los poetas visuales empleaban los signos del mercado como si se tratara de un campo semiótico cuyas armas pueden subvertirse, los miembros de APS entendían la politización como la empresa de generar espacios colectivos –físicos y lingüísticos– de socialización alternativos. En este sentido su papel puede definirse como el de pivote, no solo por su capacidad de emplear cualquier medio a su disposición (desde los nuevos modos de producción hasta las piezas en metal, pintura o cerámica), sino por reanimar un espacio público amodorrado tras la transición y el triunfo de una izquierda social nada prometedora.

El colectivismo anónimo de APS, llevado hasta las últimas consecuencias, refuerza este mismo papel de pivote puesto que muchas de sus acciones se llevarán a cabo con los medios y las personas disponibles en ese momento (sean estas uno de los once miembros habituales del grupo o un simple “compañero de viaje” temporal). Así, durante sus quince años de vida fueron capaces de presentarse con un grupo de música, UHP, es decir, Uníos Hermanos Proletarios–, cuyos discos eran distribuidos por la Coordinadora de Parados de Trinidad-Perchel, desarrollando así una dimensión pública de la ironía en la que el camuflaje es una herramienta esencial.

En ese entorno tan peculiar de principios de los ochenta, en el que proliferaba la idea de fin de la vanguardia con connotaciones a medio camino entre lo nostálgico y la apología del pluralismo mercantilista, APS comenzó a repensar la práctica artística como un proceso de inmersión en los modos de producción y de difusión que reincidían en el anonimato, tan impropio de la mercancía artística (Esteban Pujals, “Poética de la renuncia”, 1989). Así podían realizar pintadas en la calle (“Málaga capital del Gran Magreb”, “Pollock”, “Poezía”, “La palabra mata a la cosa”), camisetas, discos de música pop o vídeos; con ello convirtieron su presencia en el ámbito español en absolutamente extraña, sobre todo en un momento en el que el artista castizo de peineta se había transformado en un valor internacional que debía ser exportado. Ante la moda por lo español, APS cortocircuita el propio mercado artístico mediante su inmersión en la memoria, en lo cotidiano, en todo aquello que debe desaparecer de la España democrática y europea, tal y como refleja en el documento que presentamos. La entrevista que recogemos en este apartado se sitúa en este entorno de la moda por lo español y la conversión del arte en mercan-

cía de exitosas ganancias; en ella, APS hace gala de un corrosivo humor en el que ningún tópico de lo español, ni siquiera el de la España de las autonomías, queda libre de crítica. Esta capacidad cáustica se refleja en otros proyectos, como la venta de toda una campaña publicitaria a cualquier partido que lo pagara, que reflejaba la fluctuación de lo visible en la política, o la serie de camisetas en las que se podía leer *Wear a poem*, mediante las que el colectivo se hacía presente en la esfera pública.

De esta manera, toda la vida cotidiana de la España democrática fue teniendo su repercusión en la actividad de APS, conformando un espacio para la cruda ironía y el comentario de sagaz humor del que nadie se libraba. Su última propuesta, que reflejaba la capacidad de creación colectiva y sin autor tan propia del grupo, consistió en la presentación en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla de la obra de Lenin Cumbe, artista ecuatoriano aficionado, consistente en unas televisiones pintadas coincidiendo con la mítica Expo en 1992.

Las acciones del colectivo Estrujenbank, formado en 1989 por Juan Ugalde, Patricia Gadea y Dionisio Cañas, deben situarse en un marco político caracterizado por el inicio del progresivo desgaste de un PSOE que se pretendía triunfador a la vista de las celebraciones del centripeto 1992. Como se decía popularmente, "en el 1992 viene Dios", aludiendo al amontonamiento de eventos que se dieron aquel año: Olimpiadas, Expo, Quinto Centenario del Descubrimiento de América y capitalidad cultural europea de Madrid. Estrujenbank, en cambio, ofreció una visión estética respecto a las bondades de este panorama que se caracterizaba por la pandemia del sida, la exportación de una imagen de España más ligada a lo folklórico y la imposibilidad de adoptar posiciones antagonistas y alternativas dentro del sistema democrático. El texto que recogemos, extraído de su libro *Los tigres se perfuman con dinamita*, desarrolla una capacidad crítica de tales eventos que parecía estar ausente de los medios de comunicación y de la esfera de reflexión política, más empeñados en subrayar el rédito económico y el prestigio mundial que iban a generar. Los integrantes de Estrujenbank concebían el 1992 como un falso horizonte que mantenía vivo un entusiasmo que, en definitiva, reincidía en la mercadotecnia internacional de España. En este contexto, si en un primer momento la política cultural del PSOE tuvo una grata acogida, tras el absoluto abandono de la vanguardia que había caracterizado al franquismo, pronto reveló las incongruencias de un enmarañado seguidismo en el que cualquier atisbo de debate o confrontación, tanto dentro como fuera de las instituciones, era acallado rápidamente. Fue en estos años cuando Jorge Semprún despidió abruptamente a Jaime Brihuela (director general de Bellas Artes del Ministerio de Cultura) y a Alfonso Pérez Sánchez (director del Museo del Prado) por oponerse en público a la intervención española en la Guerra del Golfo; cuando la dirección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía impuso políticas de adquisición que no duraban más que el director en su puesto, con lo que se generó una colección díscola; cuando el triunfo mediático de ARCO desviaba la atención de la gestión de los fondos públicos que se empleaban en la feria, o de las razones por las que se invitaba a ciertas galerías y no a otras. Todo ello (narrado por Kim Bradley en "El experimento socialista", 2002) refleja

una situación de despotismo en la política cultural y de ansia institucional de convertir la cultura en reclamo internacional conformando el contexto sobre el que trabaja este colectivo.

Estrujenbank también debe analizarse en el contexto del surgimiento de las prácticas artísticas colaborativas que en los años ochenta comenzaron a aparecer con un contenido irónico, vitalista y lúdico que había desaparecido desde finales de los setenta. Los integrantes de este colectivo se definían “no como vendedores de ideas enlatadas que mantienen la mente más blanca, sino como GAMBERROS Y AGUAFIESTAS CON IDEAS UN TANTO MACARRAS”, que empleaban las herramientas de la publicidad para vender, por ejemplo, guillotinas con oferta funeraria, o se presentaban como una empresa artística –de beneficios tan seguros como los de las fusiones bancarias tan de moda en aquellos años– cuyos valores corporativos, referidos a la hojalatería y la pintura en general, pronto generarían la rentabilidad propia de un mercado del arte emergente que contaba con una enorme inyección de capital. El documento que recogemos parece incidir en esa revolución del mercado artístico que aconteciera desde los ochenta. En su retórica teórica se puede percibir la influencia del situacionismo, que comenzaba a ser entendido como posicionamiento político vital más que como el repertorio de estrategias artísticas que había supuesto para los artistas de comienzos de los sesenta. En este sentido, Estrujenbank planteaba la salida de aquellos que encarnaban la disensión de los marcos específicamente delimitados para ello.

Algunas de las exposiciones que Estrujenbank realizó en el 1991 (*Cambio de sentido*, en Cinco Casas, un pueblo castellano con menos de mil habitantes, cerrada antes de su inauguración; y *P.S.O.E.*, realizada en Madrid en la galería homónima del grupo) merecieron la atención de un airado José Manuel Bonet, que calificó la actividad del colectivo de realismo social desde la prensa del PCE, reflejando una situación política de alternativas imposibles ante el gran éxito de la cultura española en el exterior (José Manuel Bonet, “El nuevo realismo social”, *CYAM*, 1991). Para los integrantes de Estrujenbank, todo ello era reflejo de la forzada separación entre política y realidad, de la instrumentalización de la cultura por el turismo, y eso era precisamente lo que pretendían subvertir con sus obras y con la galería homónima que abrieron, y que se convirtió en uno de los escasísimos ejemplos de galería de arte alternativo en Madrid a principios de los noventa.

A pocos meses de su planificado fin, Preiswert Arbeitskollegen (Sociedad de Trabajo No Alienado) indicaba que “los medios artísticos se expanden ahora para abarcar los medios de comunicación en general; el objetivo del arte se convierte en el sabotaje, en el hallazgo de la ocupabilidad de los medios y canales y la visibilización de esta ocupabilidad”. Con ello no hacía más que reincidir en el mismo espíritu que había impulsado su aparición, a principios de los noventa, para proponer de forma programática su fin en el 2000: una *Kunstwollen* que se presentaba de forma barata, amigable y placentera, simplemente un movimiento de masas colectivo que pretendía levantarse contra el imperio semiótico de los medios de comunicación –paradójicamente de masas– mediante un *detournement* activo en el que pudiera colaborar todo



Estrujenbank, *Cinc-cents anys*, 1990.

aquel que quisiera, consciente o inconscientemente. Como en otra ocasión indicaron, “nada es más sencillo que intervenir un medio o canal una vez comprendido su modo de operación”.

Durante estos diez años los miembros de Preiswert reactivaron todos los medios disponibles a su alcance mediante intervenciones “ligeras”, baratas y rápidas (algo que ya se indicaba en su propio nombre), que revelaban los mensajes ocultos tras la festividad consumista. Un ejemplo de ello serían sus modificaciones de los carteles publicitarios, en los que mediante una ínfima labor de bricolaje urbano se sacaba el mayor provecho apropiándose de los mensajes que nada tenía que ver con el mensaje original. Así, una valla publicitaria de la marca de tabaco Silk Cut, jugando con el significado en inglés de este nombre, ofrecía la posibilidad de que el lector participase gracias a la introducción de las sílabas “ar / te / no / se / da”; y otra de una famosa tienda en la que se podía leer “Marca lo que eres” se convertía, mediante el simple tachón de unas pocas palabras, en “Marca eres”. Prácticamente todas las acciones de Preiswert Arbeitskollegen, presentadas en el documento “Memoria de actividades”, configuran un espacio de acción en el que se intentan recuperar la posibilidad participativa en los medios masivos generando mensajes irónicos de consciente calado.

En su labor de resemiotización, Preiswert empleó todas las herramientas “caseras” a su alcance, entre las que se incluían pintadas –como aquella que decía “la ciencia infusa”, que colocada en la sede del Centro Superior de Investigaciones Científicas o en la Academia de la Historia adquiría el potencial iró-

nico y crítico para el que se había pensado—, y pegatinas como las diseñadas expresamente para las monedas de cien pesetas, en las que se podía leer “Estado Unidense”, en referencia al uso de las bases militares españolas como centro de abastecimiento de los aviones norteamericanos que se dirigían a la Guerra del Golfo. Con ello no solo deseaba subvertirse la unidireccionalidad de los medios ya imperantes, empleando sus mecanismos para justamente desestabilizarlos, sino que se pretendía generar un conocimiento táctico gracias a cuya capacidad de contagio vírico cualquiera podía usar estos medios. Otra muestra de ello fue su *Hora del saqueo*, una convocatoria que mimetizaba la publicidad de El Corte Inglés con la que se instaba al viandante a entrar en dicha tienda para llevarse gratis todo lo que pudiera cargar encima, con lo cual el inocente ciudadano podía contribuir en la realización de una acción que obviamente desafiaba la legalidad imperante.

La actividad de baja intensidad realizada por José María Giro a partir de 1989, tras un período dedicado a la pintura abstracta y el arte conceptual, debe situarse en el contexto preciso del arte español del final de siglo, cuando la muerte aparente del arte se oculta tras los vericuetos institucionales que dan legitimidad a todo lo susceptible de ser interpretado de forma artística y cuando, paradójicamente, se asiste a la ingente proliferación de museos como reclamo turístico. En este sentido, la creación de la denominación El Muerto Vivo (EMV) constituye una metáfora del ámbito artístico español inspirada en el texto homónimo de Robert Louis Stevenson y en el personaje muerto-vivo Valdemar del relato *El extraño caso del señor Valdemar*, de Edgar Allan Poe. EMV pronto se convertirá en la imagen corporativa de MD (Márketing Directo), representado por un pequeño monigote a medio camino entre el autómatas, el obrero y el mochilero, que porta a sus espaldas el logotipo –desechado– que Chillida había realizado para el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Así, su actividad se transforma en una especie de empresa de publicidad directa que envía sus mensajes de MD a un colectivo muy concreto, inscrito en una base de datos de artistas y demás miembros del campo institucional artístico en el que las caracterizaciones revelan la personalización de este tipo de prácticas publicitarias. En la base de datos de MD existen diversas tipologías de artistas (“de apariencia”, “formal”, “de matiz”, “de placer”) a los que se le envía un MD concreto y personalizado. El funcionamiento de la campaña publicitaria es un elemento fundamental de la obra de Giro, como se aprecia en el documento “Cómo hacer un MD fácil”, en el que la estrategia del publicista se torna en pesadilla del receptor. La referencias de las que el MD se hace eco remiten exclusivamente al ámbito artístico, sobre el que reflexionan de forma crítica, incidiendo en la transformación contemporánea de la cultura en el cuarto sector industrial de España. Con el empleo de las técnicas más agresivas de la publicidad, que persiguen el *shock* momentáneo de su receptor, Giro desvela que la cultura se ha convertido en un negocio de mercadotecnia que la institución se afana en ocultar tras los supuestos valores espirituales que conlleva.

Mediante el reemplazo fácil e irónico de la publicidad, o de bibliografía artística de cualquier tipo, Giro genera un espacio de disenso en las diversas ramas

de la institución. Así, por ejemplo, en su “Evaluación de artistas” –que presentamos como documento– galeristas, críticos e historiadores del arte se confunden con los propios artistas, generando un ámbito de referencias concreto en el que es curioso señalar la calificación pendiente en la materia “Ética”. Otro de sus MD se reapropiaba formalmente del catálogo de ARCO, pero destinado específicamente a artistas, galeristas y críticos, con lo que se convertía en una irónica referencia al comportamiento que estos sectores debían mantener en la “magna feria”.

Ante todo, los MD de Giro están pensados para un contexto específico y se consideran desechos artísticos fáciles de realizar y recibir, cuyo destino es la basura, al igual que la del resto de la publicidad buzoneada que pudiéramos encontrar cotidianamente, algo opuesto, por tanto, al conservacionismo de la institución museística. De esta manera Giro pone en marcha formas de organización comunicativa inéditas y directas, con las que pretende “la recepción de lo social en el grupo receptor”; es decir, el mundo del arte, que debemos suponer ajeno a toda problemática social. Giro entiende su trabajo como la producción de un “campo temático dirigido al ámbito de la creación contemporánea”, cuya intención final consiste en generar una microesfera pública en el mundo del arte que provoque una reflexión sobre sí misma. Por otro lado, su texto “Reflexiones sobre un cuerpo” denota una clara intención crítica en un momento en el que el cuerpo se había convertido en centro de la experimentación artística. Este texto, destinado a su revista *El muerto vivo*, deriva desde el cuerpo hacia el cuerpo del arte, con lo que justifica su inserción en ese espacio institucional para desarrollar las críticas que ya hemos señalado.

Varios de los MD de Giro también fueron publicados en la revista *La situación*, editada por Horacio Fernández con la colaboración de José Antonio Sarmiento en el entorno de la Universidad de Castilla-La Mancha. En su n.º 0, de 1993, se publicarían “Cenar con María Corral” y “Desayunar con Paco Calvo”, en los que se hacía referencia a dos de los personajes más importantes e influyentes de la escena artística española en la época. Mimetizando un coleccionable de biografías de los personajes más ilustres del momento que regalaba *El País* –al parecer de bastante éxito–, Giro pretendía poner de relieve los lugares y las personalidades que filtraban el arte español, por las cuales debían pasar todos los artistas que pretendiesen convertirse en promesas del arte español futuro. La referencia a Mario Conde (“Próximo fascículo: negociar con Mario Conde”) evoca el premio de arte contemporáneo que este banquero instituyó, subrayando la pátina de distinción que el arte daba a unos negocios que con el tiempo se revelarían ilegales.

José Antonio Sarmiento, cuyo trabajo como historiador y crítico de poesía visual y de arte sonoro es bien conocido, desempeñó un importante papel en la proliferación de este género de crítica institucional en los primeros años de la década de los noventa no solo como editor de revistas y fanzines, sino también como creador individual o en grupo de envíos postales. Esta actividad se reflejó en proyectos como el colectivo ± 491, formado junto con los alumnos de la Uni-

versidad de Castilla-La Mancha Juan Gallego, Vil y Cristina Barrera, que permaneció activo desde 1990 hasta 1993. De entre los envíos llevados a cabo por el grupo destaca la serie *Tirol*: un trabajo de arte postal enviado entre febrero y marzo de 1990 a un total de 115 galeristas y artistas de toda España. La referencia al viaje a Suiza aludía sutilmente al supuesto enriquecimiento ilegítimo de destacados miembros del arte español: Victoria Combalá, Francisco Calvo Serrallier, Ferran García Sevilla, Guillermo Pérez Villalta, Pepe Cobo y Soledad Lorenzo. De todos los destinatarios, según parece el único que respondió fue Pérez Villalta, que envió una pequeña postal, precisamente del Tirol, en la que contaba su grata estancia en este lugar junto con García Sevilla.

Uno de sus envíos más peculiares fue el que se realizó con motivo de la Expo de Sevilla, con el cual se pedía a Rogelio López Cuenca que devolviera el dinero que se le había pagado por las obras destinadas a este evento, desvelando de esta manera la cantidad exacta. De los trabajos en solitario de José Antonio Sarmiento adjuntamos la postal *Juan Manuel Bonet apuñalado por Francesc Torres...*, con la que provocaba un enfrentamiento entre dos posturas irreconciliables la postal reaccionaba a un artículo de Juan Manuel Bonet sobre el nuevo realismo social, a su contestación por parte de Francesc Torres, titulada "Respuesta a la quinta columna".

Con este tipo de envíos lo que se pretendía era invadir la privacidad de los destinatarios mediante formas de producción y comunicación alternativas, y empleando la ironía como herramienta. Por otro lado, ± 491 completaba esta actividad con la edición de una serie de pequeños libros en los que recuperaban textos de la vanguardia clásica (A. Cravan, *La exposición de los independientes*) o se publicaban ensayos sobre aspectos de la cultura punk (David Carballo, *¿Dónde estás tú, PIL?*).

En agosto de 1994 Isidoro Valcárcel Medina es invitado por la dirección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía a participar en un evento que, denominado *La acción*, iba a dar cuenta del arte de la performance en el Estado español. Para tal evento Valcárcel decidió hacer una obra de carácter informativo que tuviera en cuenta la especificidad del lugar –un centro de arte contemporáneo de carácter público y, en aquellos momentos, de entrada gratuita–, para lo cual primero eligió el lugar de su realización: la Oficina de Registro General del Museo. Después comenzó a pedir una serie de datos que le había sido imposible obtener mediante una investigación habitual de biblioteca. Se trataba, en particular, de los datos de todas las exposiciones temporales que el MNCARS había albergado desde sus comienzos como Centro de Arte Reina Sofía; no solo las fechas y la superficie ocupada en cada caso, sino otros datos de mayor relevancia económica (costes de transportes, montajes, seguros, comisariado, patrocinio y los derivados de la edición del catálogo, incluyendo no solo la producción sino también el coste de fotógrafos, escritores, diseñadores...). Sorprendentemente, y pese a que la legislación indica que la Administración debe facilitar el acceso a los documentos siempre que estos no sean referidos a la seguridad nacional, estos datos no le fueron facilitados, en un primer momento sin razón aparente

alguna, y con posterioridad, debido a la insistencia del propio Valcárcel, porque el MNCARS, a pesar de ser una institución que goza de autonomía, solo responde ante el Parlamento y ante el Tribunal de Cuentas del Reino. Todo ello coincidió, además, con un cambio en el MNCARS cuando José Guirao fue nombrado director, eventualidad que se utilizó como razón para retrasar la entrega de los datos a Valcárcel Medina. Finalmente, sin embargo, no se le facilitó ningún documento de los que había solicitado. Valcárcel no se detuvo ahí y, tras haber cruzado innumerables cartas con la nueva dirección del MNCARS, dos días antes de realizar su acción escribió al Defensor del Pueblo exponiéndole la negativa del Museo; la respuesta que recibió argumentaba que esos datos no se le podían facilitar porque vulneraban el derecho de intimidad (sin especificar el de quién), por razones de interés público y de intereses terceros (imaginamos que de los patrocinadores de las exposiciones), y por defectos de forma, ya que al parecer esos documentos se deben solicitar individualmente y por su nombre, y no como datos en general; es decir, hay que conocerlos antes de solicitarlos.

El propio día de la acción, Valcárcel Medina se limitó a exponer la imposibilidad de obtener esos documentos, y dejó en blanco la parte referida a esos datos en las cartelas preparadas para la acción.

Obviamente, el objetivo de Valcárcel –siempre con la intención de salirse del lugar indicado que se le había indicado para justamente estar en él (extractos de “Estado de sitio”, en *Ir y venir de Valcárcel Medina*, 2002, p. 69)– no residía en complacer a una institución que acogiendo en la indeterminación legal se permitía escasa transparencia. Este aspecto, además, se acentúa debido a que durante los años en los que Tomás Llorens fue director del MNCARS no se publicó ningún informe oficial sobre el empleo de los fondos destinados al Museo, lo que indicaba una situación de libertad absoluta en un momento en el que se estaba gestando la colección (Kim Bradley, “El experimento socialista”, 2002). Sin embargo, y a pesar de ello, también es curiosa la inocencia que el MNCARS suponía en la acción de este artista y –debemos pensar– en el arte en general. La acción de Valcárcel Medina supone un arriesgado reto en el que se sondea qué es lo que puede asimilar la institución, un reto en el que justamente se está poniendo el acento en la dimensión pública de una esfera institucional tan poco propicia a controles ajenos a la dirección como puede ser un museo nacional. Como indica Valcárcel en una de sus cartas, “el arte no es ni un adorno ni un regalo, y los que lo producen y gestionan no han de disponer de carta blanca.” Con esta acción, Valcárcel no hacía más que seguir una tendencia en su obra que se puede remitir a 1979, cuando había inscrito expresiones como “Arte ambulante”, “Arte en movimiento” o “Dinero como arte” en billetes de 50, 100 y 1.000 pesetas; o también cuando consiguió que el Parlamento votara negativamente su propuesta de “Ley reguladora del ejercicio, disfrute y comercialización del arte”, en octubre de 1992. Ejemplos como estos revelan su compromiso de hacer un arte barato, tanto por los costes de su realización como por la directa huida de los mercados habituales, y a la vez plantean una absoluta crítica a la institución como espacio privatizado cuyo funcionamiento como lugar de difusión del arte ha sido desviado por la “dinámica misma de las inversiones en el mercado del arte”, tal y como –según contó Valcárcel en su acción– había indicado un ex director del propio MNCARS. Es esa pretensión frustrada de claridad y trans-

parencia económica la que queda como imagen de una institución que rechaza la dimensión pública que la caracteriza.

Bibliografía

Kim Bradley, "The Great Socialist Experiment. Spain's Cultural Policy Towards the Arts", en *Art in America*, febrero de 1996. Versión castellana: "El experimento socialista", en *Brumaria* n.º 2, 2002, pp. 249-267.

José Díaz Cuyás (comp.). *Ir y venir de Valcárcel Medina*. Barcelona, Granada y Murcia: Fundació Antoni Tàpies, Centro José Guerrero, Sala de Verónicas, 2002.

Estrujenbank. *Los tigres se perfuman con dinamita*. Madrid: Gramma, 1992.

Grupo E.M.P.R.E.S.A., "La resurrección del arte radical", en *Diario El Sol*, 30 de octubre de 1990, pp. 23.

Pepi Osborne. "La reappropriación de los canales de comunicación", en *Página abierta* n.º 46, 1995, pp. 41-43.

José María Parreño. "La creación artística como crítica de arte", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1997, pp. 25-31.

Esteban Pujals Gesalí. "Poética de la renuncia", en *Arena* n.º 3, 1989, pp. 61-67.

Esteban Pujals Gesalí. "El arte de la fuga: modos de producción artística colectiva en España (1980-2000)", 2004, <www.desacuerdos.org>

Marta del Riego Anta. "La aventura del arte callejero", en *Ya*, 20 de diciembre de 1991, pp. 26.

Isidoro Valcárcel Medina, selección de textos, obras y entrevistas al artista en *S/T* n.º 7, Madrid, 2004, pp. 307-361.

AA.VV., *El fantasma y el esqueleto*. Sevilla: BNV, 2000 (con textos de Preiswert Arbeitskollegen - Sociedad del Trabajo No Alineado, Agustín Parejo School, José María Giro e Isidoro Valcárcel Medina).



Juan del Campo, *Guernica*, 1997.

ampliar nuestro querido territorio interpretado como Casa del Sol.

EL CASO DE MARCO ALEMÁN

Parece que en el mundo sea normal que el mundo sea normal alemana en Colonia su centro artístico más vital. El arte alemán se extiende por España con auténtica vocación colonialista y cuenta la mayoría de los similes estilísticos de los jóvenes copistas de provincia (no en vano ya Carlos I fue V de Alemania). Incluso esta misma revista para la que escribo ha publicado en sus dos primeros números



RAFAEL AGREDANO, S.T.
Y MIXTA, MIXED MEDIA, 1969

poéticas de artistas alemanes: Beuys y Jörg.

Por supuesto que la obra de ambos es suficientemente significativa: Beuys apalumba el arte europeo aparentemente sin traspasar válida la respuesta que el mismo Beuys, Polke, Richter, Kiefer o Jörg aportan no se va a producir aquí entre unos artistas que se limitan a adoptar el lado estético de las obras, a preocuparse por el acabado o a parafrasear ideas sobre ecología, energía, reproducción, sociedad, futuro y tradición.

El efecto más inmediato de la bilingüa del espacio vital ha traído a nuestro país a artistas co-

mo Kippenberger, Albert y Markus Oehlen, Doskoupil, etc., con distinta intención del pionero Virelli. Su prepotente actividad pasa por la adopción de distintos culturales hispanos, actitud paródica si la comparamos con la relación de Beuys con Nápoles o Fiume.

El impacto general de la actividad alemana produce demasiado ruido pero por desgracia escasa fricción, mientras que algunas galerías llevan sus filas con artistas alemanes, alguna crítica confunde nacionalismo con germanismo y algún artista de aquí encuentra en la miel más una toralidad que una idea. ■

J. GRACIAN

SOMOS MOROS, ESTAMOS NEGROS

Una entrevista con Agustín Parejo School

España ha entrado, parece que definitivamente, en los circuitos del mercado de arte internacional. Las más grandes empujadas del momento llenan las salas de las galerías y de las instituciones. Acerca de esta especie de inmigración de base de artistas europeos y norteamericanos... hay quien tiene visado de una invasión.

La madre patria está siempre amesurada; ya sea por cuatro artistas norteamericanos o por cuatrocientos temporeros gambianos. La sociedad entera se ve agredida por toda minoría, que siempre viene a quedarse con todos. Y, sin embargo, a nadie desagrada esa migración cuando se produce en sentido contrario: el que las chicas del Almódovar salgan tratadas en Interview no le interpretamos como que rayamos a quedarnos con todo. O, en todo caso, no nos parece mal.

—(¿Cuál sería la razón, la causa de ese flujo de artistas extranjero hacia España?)

—El despacho que el llamado Mercado Internacional ha abierto en el país está recién nacido, se magarió hace nada. Aquí no está todo hecho y hay espacios vacíos que ocupar.

Y hay también como una actividad de nuevo vino, de alcoholismo sobre lo más ya, que es precisamente ese consumo indiscriminado de extranjero. Lo cual nos hace caer más de una vez desmayados



perdidos en los brazos del más descaído gato por liebre.

La enfermedad infantil del consumismo.

—(Pero tantos brazos y tan abiertos se encuentran estos chicos como para instalarse físicamente, ellos, con su casa y su coche, sus oficinas y sus secretarías?)

—Pues parece que sí: un sitio al sur, bonito aún, amable y sin las incomodidades del Islam o de las dictaduras... y con esa Tenda del Arte en expansión.

Y, encima, aquí se encuentran con que todavía se puede (e de an-

nota, que todavía aún viene a otra cosa, esto es no sé qué chamánico beso de gracia y bendición tú eres... (Adónde vas a ir que no te vea y te aplauda ese aire y esa cosa que sólo tienes tú?)

Aquí, que para eso nos inventamos ellos. Esa corona mágica que se ponen es negra. Esa España Románica es su Castigandolfo.

Que iba visto Gorbache de gira... y de gira estamos. Que Gorbache se quejaba de que ya no era España lo que tuvo que ser; y Dost, avergonzado, tuvo que recurrir a la imaginación y a la memoria para

poder dejar medianamente errante el jabellón. Lo que país nuestros queridos germanos y residentes en Madrid no significa sino un aura epílica, es encima de sí una hipódromo de fátimas de mármol de humero.

Una vez vi en televisión, en un reportaje sobre Burkina Faso, una entrevista con unos trinitarios... Y aquello no parecía creíble. (Cómo iba a ser un trinitario aquel negro en short haciendo cola delante de un pinto, con una palangana azul de plástico en la mano?) De la misma manera (¿Cómo va un español a ser un artista conceptual, por ejemplo?) (Es que no sabéis lo que es el Arte Español?)

Atrepádsela será.
O la Canción Española... o la copa de vino español.

—(Si le quitamos el sombrero calañés, entonces no tiene el arte español contemporáneo unas características diferenciales como para ocupar un lugar dentro de la escena internacional?)

—Seamos marxengrandinos. Si no existe en este país una estructura económica, política y social muy diferente de la de los demás países o lo menos sobre qué soporte se iba a desarrollar un arte o una cultura diferente?

También está esa tradición española de vírgenes y toros por un lado, y por otro, las de las distintas nacionalidades y regiones, cada una también con sus respectivas vírgenes y su flora botánica correspondiente... y aunque tú no lo

permanencia, ya se encarga cierta crítica de encontrar la piedra o el pino de las tres tumbas o el árbol de formaica.

¿Conoce la video-instalación Don Quijote del muy contemporáneo y parábólico Xuan Jane Palk? En las pantallas de los distintos monitores podéis ver a) paños manchados, b) baile flamenco, c) vedas de toros, retratos religiosos y d) escenas de... ¡Mujeres al borde de un ataque de nervios!

A propósito de Almodóvar. Esas puertas que se nos están abriendo, esas facilidades que se nos están dando...

En primer lugar, lo que está teniendo éxito fuera, lo que está funcionando, es porque realmente está bien. Eso no tiene que decirlo los xplains internacionales. Por otra parte, la razón fundamental es la de la ampliación de mercados de la industria cultural: que si le dan el Nobel a un cepillo es porque seguramente se va a vender más que si se le dan a un francés, a otro francés más.

Y hay una sensibilidad abierta, receptiva a ese tipo de productos elaborados en la periferia, y eso hay que celebrarlo, aunque normalmente no se acepten como aportaciones en un plano de igualdad con las eurocentricas, sino consideradas bajo un prisma paternalista y exotizante.

Y ese espolio, previa banalización, de culturas nacionales para alimentar a la industria...

España siempre ha sido víctima de esta trivialización y hoy, sin duda, como respuesta una revalorización y una trascendentalización de nuestro folklore para intentar enfrentarla a esa Gran Cultura Europea Calca.

Pero esa cantinela de que lo nuestro no se sabe apreciar, cuando esto es lo más grande y lo mejor del mundo, es el himno nacional here, there and everywhere; eso sí es lo que lo iguala y lo destruye rode: Salzburgo es como Sevilla, y Mozart la Macarena.

Siempre que se presenta la ocasión, me parece un deber moral el recordar este fino afonismo de Bergamini: «Alcance raíces en una nueva subterránea de andarse por las ramas».

Al primero que habéis que recordarlo es al él. Y a mi tantifans.

—Yo creo que si hay artistas contemporáneos genuinamente



ADJUSTIN PAREJO SCHOOL. EDICIÓN POSTAL. 1988

españoles, o con ciertos rasgos... Pensad en Picasso.

—Pregúntale a los franceses si Picasso era español.

Además, nadie compra un Picasso como pintura española.

Símbolo un museo español.

Ninguna obra se puede justificar invocando a ese bajo ímpero que es el nacionalismo. Esa conciencia de pueblo elegido, de ser lo más divino del mundo, me temo que sea lo peor del mundo. Y sea pesadilla que morirá con la humanidad misma. Ese sueño ideal si que es eterno: que yo sea catalán y que los límites de los Países Catalanes coincidan poco más o menos que con los límites del Universo.

Al parecer, Don Josep Pla si podía ver el mundo entero y explicarlo desde su masía.

Esa es la esencia misma del nacionalismo. Nosotros lo explicamos todo y, filantropicamente, nos entregamos a la empresa de enseñar a todos cuál es el verdadero centro del mundo. Hace años escribió Savater que si el nacionalismo nació, por ejemplo, un domingo, el lunes ya era imperdible.

—Criticamente ha dicho que sería preferible un imperialismo que respetara los derechos humanos al monstruo de nacionalismos que los aplastan.

—Habrá que ir ya citando, igual que al novecento, al joven Savater.

De cualquier modo, ya es una ventaja el que en la situación actual, el imperialismo no tenga ya un centro nacional, el que de igual que el veneno sea Estados Unidos o la Unión Soviética o Japón. El imperio es una trama de relaciones interdependientes, de leyes económicas. Las lágrimas de Nancy si despiden de la Casa Blanca poco tienen que ver con el monolito primitivo que está en mi sé que monse canchaberrito y alandóndel del cual el como gira.

—¿No caben en la aldea global las culturas autóctonas?

—El asunto está en que si tú te quieres hacer entender, tienes que eliminar los sesudos que interfieren la comunicación. Si estás hablando y el receptor no entiende que eso es lo único en que se fija el oyente, tienes que mudarte la lengua, hombre, a no ser que el mensaje que quieres que se reciba no sea otro que ese que eres de Málaga.

Otro aspecto que hay que tener en cuenta es que los verdaderos asurios de las culturas tradicionales están haciéndolos evolucionar continuamente por medio de infinidad de combinaciones, ante el escándalo de los puristas.

Habría que recordarle a los puristas del flamenco, por ejemplo, que si ese arte se hubiera conservado en su estado original y no hubiera sufrido del triangulo geográfico en que nació, ahora no existiría. Y, por supuesto tampoco existirían los putitas.

—Volviendo a la cuestión de los artistas contemporáneos que reclaman para su obra un carácter específicamente nacional... como Joan Brossa.

—Aparte de la obra poética más o menos tradicional, de verso, que evidentemente, está escrita en catalán, tengo que reconocer que soy absolutamente incapaz de encontrar rasgos algunos de catalanismo en su obra plástica. Lo mismo es que se dirigen a una glándula especial que sólo tienen los que tienen fi.

Lo que no sé ve por ninguna parte. No sé desde luego, qué falta le hará a Brossa.

—Y qué falta le hacía a Heidegger? Todavía más grave.

Más grave: por more graves, much more graves.

Eso es lo más delicado. La trampa: frontera que separa al domingo del lunes que decía el joven Savater, la turba indefinida madrugada, entre el lugar común y la finta común. ▲

ALMA LÓPEZ-WAGNER

108. Juegos de arteificio: España, 1492-1992

ESTRUJENBANK

Ni los héroes de Hollywood ni los del marxismo están ya de moda. Estamos solos, sin angustia, sin auto-compasión. Nuestro estado de ánimo es el de la duda, nuestra única certeza la incertidumbre. ¿El amor? Un azaroso juego con la margarita de la muerte: SIDA, NODA, SIDA, NODA... Acostarse con alguien es una apuesta a la ruleta rusa donde el pene es la pistola: SEXPISTOL. No somos escépticos, porque para serlo se necesita un objeto en el cual no creer. No somos excéntricos, porque no existe ningún centro. En realidad no somos, estamos. La existencia es un perenne despertarse en un lugar ajeno, en un apartamento que nos es desconocido; bostezamos, sonreímos, y echamos a andar; ¿dónde dormiremos?, no importa. El *homeless*, el sintecho, es nuestra metáfora. Somos los vagabundos de la Historia y por eso hemos creado, con los viejos andamios de nuestra monarquía, un espejismo llamado 1992.

La España del 92 es un falso horizonte para mantener vivo nuestro entusiasmo, una marca en la línea del tiempo hacia la cual hemos ido caminando ciegamente; esperemos que detrás de esta fecha no nos espere un precipicio. Si el juego histórico nos hace una mala pasada nos encontraremos con el reverso de la cifra: 1929 (en estos días estamos constatando la fragilidad de la economía mundial). Nadie quiere recordar ahora aquella crisis, pero de ella surgió nuestra condición posmoderna; si lo hiciéramos, descubriríamos que no hemos avanzado nada sino que hemos dado vueltas en la espiral del tiempo y de la historia en ruinas. Pero no hay por qué dramatizar, ni la vida ni la historia son un viaje en tren, y si lo son, hay que volver al punto del que partimos, aunque no sea por la misma ruta.

Ahora que estamos aquí, es decir, ahora que estamos en la víspera del 92, debemos reconocer que lo único nuevo que poseemos es nuestro poder de piratear, copiar, reciclar, visitar, citar. Apropiarse de todo con el descaro del pirata es nuestra única ley. De ahí que el mítico viaje de Colón solo tiene sentido cuando la piratería internacional desposea a los galeones españoles de sus riquezas robadas: el ladrón roba al ladrón, el posmoderno a toda la tradición (incluyendo la de la posmodernidad). Desde nuestra perspectiva de 1992, estamos más cerca de los piratas que de los conquistadores, porque los piratas eran más auténticos: hacían lo que decían. Los españoles hacíamos una cosa y decíamos otra: destruimos unas creencias e impusimos nuestra fe católica, derrumbamos una cultura y obligamos a que aceptaran la nuestra, silenciamos unos idiomas e hicimos hablar el nuestro. ¡No hay por qué estar tan orgullosos de nuestro proceso

colonizador! 1992 debería ser una fecha de reflexión sobre el pasado, no la frívola fiesta de nuestra vanidad imperialista.

Nosotros éramos más falsos: bajo la máscara del civilizador se escondía el rostro del ladrón. Idealizar a los conquistadores de 1492 es como pensar que los Juegos Olímpicos y la Feria Mundial son un paradigma de fraternidad universal. En realidad es el triunfo del Mercado. ¿Por qué avergonzarse de esto? Al unificar Europa bajo el nombre de Mercado Común fuimos más sinceros que cuando le cambiamos el nombre a Comunidad Europea. Así es que, en lugar de decir Juegos Olímpicos, deberíamos decir Marketing Olímpico, pues de juegos tienen muy poco y de promoción de marcas comerciales, muchísimo.

Tampoco hay que esperar que seamos absolutamente sinceros, porque la sinceridad, como la autenticidad, aburren; pero por lo menos que sepamos el juego que estamos jugando, que tengamos conciencia de lo que estamos haciendo. A nosotros el comercio, la publicidad, nos encantan, pero a condición de que no se intente convencernos de que se trata de intercambios culturales. En definitiva, la gran energía del 92 se halla en su carácter comercial; vender una imagen actual de España integrada en el mercado mundial: lo extraño es que hayamos tenido que desenterrar el pasado heroico de la conquista y el colonialismo para legitimar la solidez de nuestra democracia.

LA OPCION QUE LE DA MAS % DE INTERES



Algo que probablemente no le hayan ofrecido hasta ahora.

LO INTELIGENTE ES QUE ESTRUJENBANK LE DA MAS.

La firma Estrujenbank fue ideada en marzo de 1988 por Juan Ugalde, y se presentó por primera vez en la feria de Basilea de este año, en el stand de la galería Buades. En septiembre de 1989 se constituye como estructura empresarial con un importante capital social, siendo sus principales accionistas: Patricia Gudea, Mariano Lozano, Dionisio Cañas y Juan Ugalde.

TRAMOS REMUNERADOS

Decorativo	11%
Social	11'5%
Político	11'75%
Cultural	12'5%

Así puede tener la seguridad de que en cada momento, usted obtiene una alta rentabilidad.

LA CUENTA ESTRUJENBANK NUNCA LE DEJARA EN NUMEROS ROJOS.

Por su específica estructura empresarial en el panorama artístico, Estrujenbank hojalatería y pintura en general define su postura al margen del concepto histórico del artista individual. Y considera que solo la colaboración y unión de individualidades hace posible un desarrollo artístico mínimamente digno para la existencia dentro del organigrama de la sociedad actual.

UN PLANTEAMIENTO TAN INTELIGENTE COMO SU OBJETIVO.

Estrujenbank hojalatería y pintura en general tiene por objetivo la sublimación del entorno cotidiano como punto de partida para distintas operaciones de carácter sociodecorativopolítico-cultural.

Infórmese en cualquiera de nuestras
oficinas o llamando al 91-2390169 ó 91-8900219.



Ganamos cuando usted gana.

PREISWERT ARBEITSKOLLEGEN, Sociedad de Trabajo No Alienado.
MEMORIA DE ACTIVIDADES a 21 de Marzo de 1994.

MARCA ERES...

31 de marzo de 1990, estación de Sol del Metro de Madrid, línea 2, dirección Cuatro Caminos, Primera intervención Preiswert, Valla publicitaria de El Corte Inglés en la que aparece una sonriente modelo ataviada con prendas "exclusivas" de "creadores" de moda cuya nómina figura a la derecha del anuncio. Sobretapando el agresivo reclamo "Marca lo que eres", Preiswert actúa sobre este sintagma hasta convertirlo en "Marca eres". Técnica hipermixta, turbo mix, para crear turbulencia en la circulación, para reterritorializar el espacio semiótico.

Cortocircuitar. No operar sobre el texto (aquí la imagen publicitaria, la de una chica cuya juventud y saludable aspecto se funde oscuramente con el hecho de que vista unas prendas determinadas de unas determinadas marcas) sino sobre el contexto (la palabra escrita actúa en la imagen publicitaria más bien como mecanismo de control, o confirmación en el spot de lo que ya el signo fotográfico está afirmando). Preiswert apenas si interviene con un como subrayado, casi una lectura, al suprimir las dos palabras semióticamente más livianas del título del anuncio. Reterritorializar, recontextualizar, intervenir, no sobre el mensaje, o apenas sobre el mensaje, sino sobre las condiciones de su circulación, sobre el contexto; o mejor, búsqueda de aquel contexto que admita un máximo de refuncionalización con un mínimo de inversión, de esfuerzo. En esto Preiswert si adopta un pragmatismo de raíz netamente capitalista. La acción más satisfactoria es la que consigue el efecto mayor con un mínimo de actuación. Preiswert coime su aspiración estética, su Kunstwollen, el día en el que con la conversión de un punto en una coma consigue un máximo de redistribución en los circuitos de la circulación signica; cambiarle el signo a un signo. No grandes descargas, sino modificación de la polaridad, cortocircuito en un sistema, por el que se hace visible el propio circuito interrumpido y la potencialidad de otras circulaciones.

ARTE NO SE DA

15 de junio de 1990, calle Príncipe de Vergara esquina María de Molina, intervención de una valla anunciadora de cigarrillos Silk Cut. Objetivo: inserción de tres (o cuatro: "seda"/"se da") palabras en la imagen publicitaria: ARTE NO SE DA. El texto del anuncio multiplica su significación posible, pasando a sugerir a un mismo tiempo:

- a) ARTE, NO SEDA; que la valla es arte (es decir, discurso, comunicación, sustancia social) y no seda (esto es, el material que representa, un corte de seda), implicando que es altamente artística, es decir, que la publicidad es en rigor EL arte de la segunda mitad del siglo XX.
- b) ARTE NO SEDA: Que el arte no tiene (o no debe tener) un efecto sedante.
- c) ARTE NO, SEDA; que la valla no es arte ("esto si que es una pipa").
- d) ARTE NO SE DA; que el arte es mercancía; que, pareciendo la valla entregarse al espectador, presentándose como un regalo a la ciudad, constituye, de hecho, una usurpación, un efecto parasitario que tiene lugar a costa de la comunidad, ocupando un espacio semiótico cuyo usufructo corresponde a los ciudadanos y que, con su actuación, Preiswert anora reconquista.

ET IN SACARDIA YU-YU

27 de octubre de 1991. Intervención de una valla publicitaria luminosa en el cruce de las calles Ríos Rosas y Alonso Cano, de Madrid. El anuncio de Sacardi (palmeras, mar azul turquesa, al fondo; en primer plano torso succulento de joven bronceado) se presenta irresistible tentación para que Preiswert rinda dos homenajes a un tiempo: a Erwin Panofsky, sublime perlustador de la iconografía arcádica del cuadro de Poussin, y a Lanzán, cuyo sencillo lenguaje es metonímicamente representado por uno de sus dos vocablos (el otro es "Ankawa"). Hasta la promesa seductora del alcohol anticipa los signos de la resaca.

COMPRO TODO

18 de diciembre de 1991. Inauguración de la Galería Nómada Preiswert en el andén de la estación de Atocha del Metro de Madrid. "Sea Vd. mecenas: adquiera prestigio!" "Compra(por parte de los mecenas)-Venta(por parte de Preiswert)" de vallas publicitarias. Preiswert apropia y pone a la venta (por el procedimiento de yuxtaponerle el punto rojo ("vendido") utilizado en las exposiciones comerciales en galerías de arte) aquellas vallas cuya torpeza retórica hace transparente su status comunicativo como agresión, como violación (toma por la fuerza, aquí la de los talegos) por parte de una instancia privada de un ámbito público. El acto no es interrumpido por autoridad alguna y tras dos horas de amistosa charla y consumo copioso de vinos, cervezas y canapés por parte de los asistentes, la propiedad sobre las vallas "pasa" (un concepto revolucionario de menazago para el cada vez más sofocante espacio urbano en el que el se prescinde de la posesión física del producto del proceso artístico) a sus compradores por un importe equivalente al precio en el mercado de los mencionados vinos, cervezas y canapés. Los tres "compradores" insisten en permanecer en el anonimato.

APROPIACIÓN INDEBIDA

La intervención de vallas publicitarias tiene la ventaja sobre otras intervenciones de que la valla vale dinero/tiempo, es objeto de compra, venta y alquiler, y por lo tanto este tipo de actuación constituye un acto de redistribución semiótica en dos órdenes: no sólo se altera la intención del anunciante, sino que se opera también sobre la semiótica misma de la propiedad, sobre las reglas del juego: el espacio del lenguaje tiene dueños e intervenir sobre él constituye en la economía semiótica vigente una infracción de la legalidad en la que se visibiliza la violencia del orden imperante. Preiswert se presenta en este sentido como una sociedad de okupas dedicada a la reocupación, a la devolución simbólica a la sociedad, de espacios que considera de uso público: la calle y el lenguaje.

TODO VALE

La valla publicitaria es el espacio favorito de la actividad Preiswert. La mayor parte de las intervenciones han sido francamente chapuceras, lo que en absoluto empaña su validez: lo artístico en estas acciones es el proceso, no el producto; los medios contra los fines. De lo que se trataría, en todo caso, sería, no de conseguir perfectos acabados, un "pulido" familiarizador de la forma, sino más bien de identificar circuitos semióticos de viable intervención y de ejemplificar (con un intencionado descuido, con torpeza premeditada, para conseguir una demostración más ilustrativa ante el ciudadano) actos de redistribución de circuitos ya existentes. Por ello toda la actividad Preiswert constituye una investigación modulada en el ámbito de lo "ready-made". Nada hay más "ready-made" que el mercado, el de obras artísticas y el de los signos en general, las condiciones de circulación del sentido, dinero lingüístico o metálico, y nada hay en el arte, desde la posición Preiswert, que mayor interés

revista. El principal, si no el único móvil de toda intervención Preiswert es conseguir la máxima iluminación del espacio del mercado, perfecta diafanidad, si cupiera, CUANDO EL VALOR EN DOLARES DE LA OBRA DE ARTE CONSTITUYE EN EL MERCADO ARTÍSTICO, COMO EN EL BURSÁTIL, TANTO SU CONTENIDO COMO SU FORMA.

MENOS ES MÁS (LO BARATO SALE CARO)

Pero no por ser las vallas lugares óptimos de diafanización del mercado semiótico vigente son los únicos. La pintada, grafito o apiantillada, la pegatina. La camiseta, un ámbito clásico al que Preiswert, desde su fundación en 1990, retorna anualmente por primavera. Con respecto a la pintada, Preiswert propone el poco tamaño, las pocas palabras, y contempla como ideal, no tanto el hacerlas, como el "retocar" otras anteriores. En un ámbito de textualidad inflacionista, de proliferación de las imágenes, de sobreproducción discursiva, añadir a esta situación nuevos mensajes constituye no sólo un comportamiento estéticamente vulgar, sino éticamente antisocial: Preiswert defiende una ética ecologista con respecto a los discursos que está en la base de las dos grandes revoluciones artísticas de principios de este siglo: el "collage" y el "ready-made". Por desgracia, en la década de 1980 el arte de la pintada cayó en relativo desuso y Preiswert se ve obligado en los 90s a fabricar, siquiera mínimamente, como exige su *kunstwollen*, textos e imágenes de nueva creación esgrafiados sobre las paredes de la ciudad.

LA CIENCIA, INFUSA

8 de noviembre de 1990: "mercado" de edificios culturalmente institucionalizados (CSIC, Academia de la Historia, Ateneo) con la plantilla "La ciencia, infusa". El estatus de letrado, la relación diferente de los diferentes grupos de la sociedad con los lenguajes, como estado de antisocialidad (lo social y lo socioso). El libro, lugar público, en principio, de comunicación, se convierte, en una sociedad que discrimina a los ciudadanos en virtud de su relación con los discursos, en lugar de incomunicación, de división social *construida*, artificial, creada. En la misma línea se sitúa el esgrafiado "DETEXTO LOS LIBROS / LOS LIBROS DETEXTO" en las escaleras de la Biblioteca Nacional (7-10-91). En ambos casos se pretende avivar en otoño (principios de curso para escolares de cualquier rango) la chispa de una siempre posible insurrección contra el principal sistema de colonización de los miembros de la comunidad, CORCUERDA (cuenda-de presos-/recuerda-el fascismo-/Corcuera), pintado en las calles de Madrid en otoño de 1991 con motivo de la discusión y posterior aprobación en el Parlamento de la llamada Ley de Seguridad Ciudadana, y RACION DE ESTADO, esgrafiado también en Madrid aunque de manera menos sistemática y a lo largo de los últimos dos años, son intervenciones igualmente clásicas en la línea Preiswert de acción crítica y visibilizadora. EUROPEOS tiene una función semejante. Sobre la crisis: en los cajeros automáticos NO HAY BILLETES. Luego otras también puntuales: EL SILENCIO DE AMEDD ESTA SOBREVOLADO, 6 DE JUNIO SURTID EXTRAORDINARIO, SOLCHAGA YNOCENTE, y las de la huelga (decirlo).

LINEA SUPPORT WEAR.

La camiseta soporte idóneo (efecto de *supporters*). Hartazgo del arte alienado: HARTE, Optimismo natural; ESPIRITU DE CUERPO, O el vespertino (más filosófico) CUERPO A EXTINGUIR, HABEAS CORPUS contra la Ley de Seguridad Ciudadana, ME PICA ESPAÑA para un corazón peludo, DAME ALGO, Versos andantes, poesía peatonal, polipoesía: (K)TUNGS! (H)R; ARTELLO: vamos, que lo lo hagas.

DAVID CONTRA GOLIAT

Solo lo minúsculo tiene probabilidades de enfrentarse con éxito a lo mayúsculo, cambiar el terreno de juego, llevar al enemigo a un campo cuyo dominio se le escapa. La pegatina que se coloca discretamente en cualquier sitio es el efecto

que puede competir con la gran valía o con la fama televisiva. Visibilidad mayor del lo ínfimo que del rotundo si se elige artística, estratégicamente, el soporte. Durante la guerra del Golfo: 1) Manipulación de la pegatina de promoción de una urbanización en la sierra; sobre la pastoral imagen del chaletito; LOS ALTOS DEL GILAN (VIVALO AHORA); 2) Una pegatina del tamaño exacto de la moneda de 100 ptas, para utilizar el vehículo por antonomasia de la circulación; el dinero es la circulación misma. Ocupación, pues, del espacio de la principal semiosis en una economía de mercado. Al difundir los periódicos nacionales la naturaleza concreta del "apoyo logístico" español a las tropas norteamericanas destacadas en el golfo pérsico, Preiswert imprime y pone en circulación, pegándolas en otras tantas monedas, 50.000 pegatinas en las que figura el emblema patrio y la leyenda; ESTADO UNIDENSE.

PREISWERT, SON MARCHÉ, GOOD VALUE

Insoslayable dimensión en todas las actividades Preiswert es el hecho de haber constituido todas ellas excelentes ejemplos del primer principio preiswertiano: "Cóbrate los resultados de tu trabajo de modo inmediato, in situ, en el propio tajo". Invariablemente, cada una de las intervenciones ha consistido en una ocasión gozosa, festiva, caracterizada por la presencia de numerosos arbeitskollegen, que antes, durante, o después de la ejecución colectiva del gesto apropiado, han procedido a efectuar copiosas libaciones y, en general, a potlaschar desordenadamente. La fiesta; ejemplo privilegiado de otra manera de la circulación, de un orden económico ajeno a la ecuación de medios y fines, de un orden social de relaciones aleatorias, pragmáticas, amorosas, disparatadas. La fiesta como modelo de sociedad.

LA REDECILLA

Desde Febrero de 1993 Preiswert colabora con otros grupos de acción artística y editorial en la potenciación de una red de comunicaciones (SINDICATO de MEDIOS) entre iniciativas de intención marginal que operen en el área de Madrid. No se trata aquí tanto de centralizar las energías como de fomentar la creación de líneas autónomas de comunicación entre posiciones próximas entre si y demasiado dadas a la dispersión. Esto con la intención de mantener vivo, engrasado, "caliente", un medio capaz de reunir en un momento determinado a millares de sujetos dispuestos a llevar a cabo una acción puntual crítica y festiva a un tiempo, ética y estéticamente sociable.

REFLEXIONES DE UN CUERPO SOBRE ARTE ESPAÑOL DE LOS 90

Soy un cuerpo.

Estoy aquí, sintiendo mi corporeidad... Soy un cuerpo crítico español que reflexiono en este momento cómo dirigir mi intervención de moderador en la mesa de mañana. Cómo conseguir dinamizar la discusión sobre la actuación del mundo del arte español, ese terrible problema.

Estoy aquí, sentado frente a la pantalla apagada del ordenador, donde veo reflejada mi cabeza. Si giro un poco, veo mi tronco al fondo, reflejado en la pantalla del televisor, también apagada. Me pregunto si las reflexiones de esta doble representación fragmentada, esta fragmentación de mi subjetividad -la cabeza aquí, el tronco allá- responden al intento de preparación de la mesa redonda. Es, tal vez, el empeño mío de transmutar mesa redonda en camilla de urgencia donde el cuerpo (del arte) sane sus heridas.

Estoy aquí, considerando que esta obsesión por el arte español -que mañana debo moderar- quizá me enfrenta automáticamente a la dificultad que representa el cortejo de solicitudes y cuidados que rodean hoy un discurso sobre el período de los 90, tratándolo de reconstruir como orgánico, como total, como cuerpo que experimento roto, fragmentado. No es extraño que este cuerpo sienta la fragmentación cuando en su propia identidad -española- contiene ya el germen de la rotura de los nacionalismos. Quizá considero esta experiencia de fragmentación e insuficiencia de mi yo-cuerpo como espacio de constitución satisfactoria del sujeto que remite a una práctica de naturaleza social, política. De ahí este diálogo íntimo entre mi cuerpo crítico y el cuerpo reflejado y fragmentado del arte español de los 90. Pero si hago esta reflexión específica sobre mi yo-cuerpo, que logra la pura imagen impactante y fragmentada en dos pantallas, es por anómala en ese arte español, no por pura inversión narcisista.

Cuando reflexiono como cuerpo del arte español, no como crítico, observo así esta doble representación de mi yo-cuerpo fragmentado en estos soportes tecnológicos que me transforman en un sujeto individual no ajeno a la acción comunicativa de los agentes sociales. Soy consciente, como cuerpo, de estar reflexionando y estar reflejándome; respondo y me respondo a mí mismo de una forma directa, gracias a esta doble representación. No sabría distinguir hasta que punto es más importante ser cuerpo reflejado que sujeto reflexivo.

Quiero precisar esta doble reflexión.

a) Como cuerpo del arte español: si me sitúo como cuerpo receptor, considero la crítica como un

elemento combativo, el trabajo directo de subjetivización individual que se inyecta en mí a través del arte actual, proponiéndome un nuevo modelo estético, obligándome a aventurarme, a que deje a un lado el adormecimiento que produce la cultura del espectáculo, y haciendo que me aparte de los dispositivos correctores de la crítica especializada y corrupta del país.

b) Como cuerpo crítico: soy un cuerpo que ejerce la crítica dentro de la creación -la más comprometida, conectada con el movimiento internacional de los lenguajes-, que quiere destacar la dimensión socio-artística de los procesos de producción de la subjetividad española de los 90. Hay que empezar por considerar al cuerpo español como un cuerpo mutilado, impedido, inválido en el que está bastante generalizado admitir su inhabilitación, escudándose en su desconocimiento. Además, con el agravamiento del cuerpo que ignora la dificultad de su reconstrucción. Este cuerpo enfermo, agónico, que vive muriendo y muere viviendo, solicita una atención que el artista español le niega. Y que, por desgracia, en la mayoría de los casos se convierte la suya en una postura de simple anestesia que no sólo le impide su expresión mínima sino que lo reduce al adormecimiento.

Soy yo-cuerpo el que fluye a través de estas pantallas, a las que me dirijo sin descanso para luego regresar en un constante continuo. La representación de mi yo-cuerpo depende de ellas. Por ellas se problematiza mi construcción como sujeto corporal estético, y por ellas se produce mi discurso crítico. Su tecnología incide en mi lenguaje de cuerpo, evidenciando que no existe una construcción socio-artística sin que exista la **presencia clarificadora de lo lingüístico. Así, yo-cuerpo me convierto a través de ellas en un campo temático de acción comunicativa, que desarrolla su propia tesis tecnológica-social dirigida a varios niveles receptores, especialmente a dos de ellos: al grupo creador y a los medios de difusión del discurso creativo, a los que siempre estoy atento.**

Mi posibilidad como cuerpo crítico comunicante, supone una aportación al inmóvil arte español de los 90. Esta transmisión de mí como cuerpo, responde al del ofrecimiento de mi potencia subjetiva, que ha de entregarse para atender la enfermedad, la fragmentación. La concienciación de cuerpo por mí mismo se convierte en una finalidad en sí para una tarea cultural. Pretender la existencia de un arte sano dentro del inválido, que estimule la autorreflexión cultural y reconquiste la interioridad corporal en el arte español de los 90, esa es la obra. — E.M.V.



El «artista» empieza su recorrido

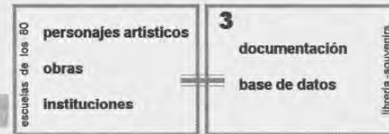
Para hacer un MD fácil
es necesario
encontrar un tema no muy
complicado
y de fácil inspiración.
Para ello lo mejor es buscarlo en
lugares donde haya abundancia
de arte.

El recorrido propuesto al artista que se inicia en los MDs, es una forma adecuada de penetrar en el mundo de la reflexión y de la creación pura...

(del MANUAL DEL MD



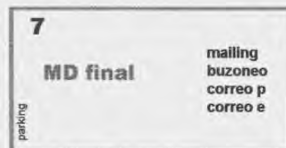
2. el artista atraviesa una sala temporal y surge la primera idea para el MD



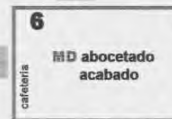
3. en la sala de artistas de los 80 se van perfilando temas y personajes del MD, y en la librería aparecen los primeros datos.



4-5. en los ascensores el artista ha elegido un estilo para el MD



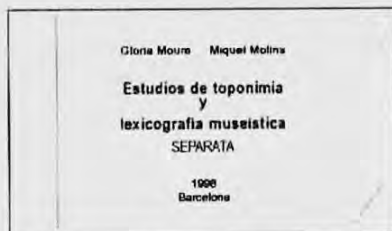
7. preparación del MD para su envío



6. tomando café en la cafetería, aboceta y acaba el MD

[*] Gráfico realizado para el CUADERNO ARTELEKU. Verano, 99

25



publicación académica en
forma de separata,
incluyendo un mapa

ESTUDIOS DE TOPONIMIA 25

Publicación académica. Separata del Servicio Español de Museos. Escrita por Gloria Moure y Miquel Molins bajo el título *Estudios de toponimia y lexicografía museística*. Mapa desplegable de Hª de España Antigua con situación de museos españoles.

Formato cuaderno. Cubiertas en cartulina ocre. Mapa plegado, impreso en negro. Tamaño: 21 x 15 cms. (separata) 29,6 x 42 cms. (mapa)
Madrid marzo, 1998



mapa desplegable de la
España protohistórica con
toponimia museística actual



DE MUSEO EN MUSEO
poder cruzar España sin tocar el suelo

tema de campaña

BOLETIN

PRIMERA EVALUACION CURSO 1992-93

ARTISTAS

SIGLAS EVALUACION

**I : INSUFICIENTE. SF: SUFICIENTE. B: BIEN. N: NOTABLE. SB: SOBRESALIENTE.
NP: NO PRESENTADO. P: PENDIENTE CURSO ANTERIOR**

ARTISTAS	TECNICAS ARTISTICAS TRADICIONALES	TECNICAS DE APROPIACION	TALLER TEXTOS ARTISTICOS	M.D. MARKETING DIRECTO	M.P. MARKETING PROMOCIONAL	HISTORIA DEL ARTE	FILOSOFIA	F.E.N. FORMACION ESTETICA NACIONAL	ETICA
Alborch, Carmen	N.P.	S.	N.P.	B.	N.	S.	N.P.	S.	-
Aliaga, Juan Vicente	N.P.	N.	SB.	S.	B.	N.P.	N.	I.	-
Arauna, Oliva	N.P.	B.	I.	N.	B.	I.	N.P.	S.	-
Badiola, Txomin	S.	N.	S.	B.	S.	S.	S.	I.	-
Badu, Angel	S.	S.	S.	S.	S.	N.	B.	N.P.	-
Baez, Jose M ^a	B.	S.	N.P.	S.	B.	S.	S.	S.	-
Barceló, Miguel	SB.	SB.	SB.	N.	SB.	I.	S.	SB.	-
Bartolomé, Martín	N.P.	S.	N.P.	S.	S.	S.	S.	S.	-
Benítez, Elba	N.P.	S.	S.	B.	S.	N.	S.	B.	-
Berlín, Dis	N.	B.	S.	B.	S.	S.	N.P.	B.	-
Bonet, Juan Manuel	N.P.	S.	SB.	S.	S.	N.	S.	N.	-
Blanch, M ^a Teresa	N.P.	B.	SB.	S.	S.	N.P.	S.	I.	-
Bozal, Valeriano	N.P.	S.	SB.	P.	P.	N.	B.	B.	-
Brea, José Luis	S.	B.	SB.	B.	N.	B.	B.	S.	-
Buades, Mercedes	N.P.	S.	N.P.	S.	B.	S.	S.	B.	-
Calvo, Francisco	N.P.	B.	SB.	N.	N.	S.	S.	N.	-
Cano, Eugenio	S.	N.	N.P.	B.	N.	S.	S.	S.	-
Casado, Luis	N.P.	B.	SB.	S.	S.	N.P.	B.	I.	-
Castaño, Adolfo	N.P.	S.	SB.	S.	S.	S.	S.	S.	-
Castro, M ^a Antonia	N.P.	S.	SB.	B.	B.	N.	B.	S.	-
Castro Florez, Fdo.	N.P.	S.	SB.	S.	B.	N.	SB.	S.	-
Cervera, Carmen	N.P.	N.P.	N.P.	SB.	SB.	N.P.	N.P.	N.	-
Claramunt, Luis	B.	S.	N.P.	B.	N.	S.	N.P.	S.	-
Clot, Manel	N.P.	B.	SB.	N.	B.	B.	SB.	S.	-
Cobo, Chema	N.	S.	N.	S.	S.	N.	N.	N.P.	-
Combalia, Victoria	N.P.	B.	SB.	B.	B.	B.	S.	S.	-
Conde, Mario	N.P.	SB.	N.P.	SB.	SB.	I.	N.P.	SB.	-
Corbeira, Darío	S.	B.	S.	S.	S.	S.	B.	S.	-
Corral, María de	N.P.	N.	S.	N.	N.	N.P.	N.P.	B.	-
Cortés, José M. B.	N.P.	B.	SB.	S.	S.	S.	SB.	I.	-
Criado, Nacho	S.	S.	S.	S.	B.	S.	N.	S.	-
Danvila, José Ramón	N.P.	S.	SB.	S.	S.	B.	S.	S.	-
Diego, Estrella de	N.P.	S.	SB.	B.	B.	N.P.	S.	S.	-
Dotor, Norberto	N.P.	N.	N.P.	N.	S.	N.P.	N.P.	S.	-
De Aizpuru, Juana	N.P.	B.	N.P.	N.	B.	S.	N.P.	S.	-
Espaliu, José	B.	N.	SB.	SB.	SB.	N.P.	S.	B.	-
Esteban, Paloma	N.P.	B.	N.P.	S.	S.	N.P.	N.P.	S.	-
Expósito, Marcelo	S.	S.	N.	N.P.	N.P.	B.	S.	N.P.	-
Fernández, Horacio	N.P.	S.	SB.	S.	S.	N.	N.	S.	-
Fernández-Cid, Miguel	N.P.	B.	SB.	S.	B.	S.	S.	B.	-
Gadea, Patricia	B.	S.	S.	B.	S.	S.	S.	S.	-
García, Aurora	N.P.	S.	SB.	S.	S.	N.P.	S.	S.	-
García Sevilla, Ferran	N.	S.	N.P.	B.	B.	N.P.	S.	S.	-
Giménez, Carmen	N.P.	B.	S.	B.	B.	N.P.	S.	I.	-
Giro, Jose M ^a	S.	N.	N.P.	B.	I.	S.	S.	S.	-
González, Angel	N.P.	S.	SB.	S.	B.	SB.	S.	B.	-

ARTISTAS	TECNICAS ARTISTICAS TRADICIONALES	TECNICAS DE APROPIACION	TALLER TEXTOS ARTISTICOS	M.D. MARKETING DIRECTO	M.P. MARKETING PROMOCIONAL	HISTORIA DEL ARTE	FILOSOFIA	F.E.N. FORMACION ESTETICA NACIONAL	ETICA
Gordillo, Luis	S.	S.	B.	S.	B.	N.	SB.	S.	-
Guisasola, Félix	N.P.	B.	N.P.	B.	B.	N.P.	N.P.	B.	-
Guzmán, Federico	B.	S.	S.	S.	B.	B.	N.	N.P.	-
Hidalgo, Juan	S.	S.	N.	N.	S.	N.	B.	N.P.	-
Huici, Fernando	N.P.	B.	SB.	S.	S.	B.	S.	B.	-
Iglesias, Cristina	S.	N.	N.P.	B.	N.	S.	N.P.	S.	-
Irazu, Pello	S.	B.	S.	S.	B.	N.P.	S.	S.	-
Jara, Julio	S.	S.	B.	S.	S.	B.	B.	S.	-
Jarauta, Francisco	N.P.	S.	SB.	S.	B.	N.	SB.	S.	-
Jerez, Concha	N.P.	B.	B.	S.	B.	N.P.	S.	S.	-
Jarque, Fietta	N.P.	S.	SB.	S.	N.	N.P.	N.P.	S.	-
Jarque, Vicente	N.P.	N.P.	SB.	S.	S.	B.	B.	N.P.	-
Jiménez, Carlos	N.P.	B.	SB.	S.	N.	S.	S.	S.	-
Jiménez, José	N.P.	S.	SB.	S.	S.	N.	SB.	S.	-
Jiménez, Pablo	N.P.	S.	SB.	S.	S.	B.	N.	N.P.	-
Lacalle, Abraham	B.	N.P.	S.	N.P.	S.	S.	N.P.	N.P.	-
Lebrero, José	N.P.	B.	SB.	S.	B.	N.P.	SB.	S.	-
Logroño, Miguel	N.P.	N.P.	SB.	S.	N.P.	B.	S.	N.	-
Lootz, Eva	S.	N.	N.P.	B.	B.	N.P.	S.	B.	-
López, Antonio	SB.	SB.	N.P.	N.	SB.	N.P.	B.	SB.	-
López Cuenca, Rogelio	S.	S.	B.	S.	N.	B.	N.P.	B.	-
Lorenzo, Soledad	N.P.	S.	N.P.	B.	SB.	N.P.	S.	N.	-
Llorca, Pablo	N.P.	S.	SB.	S.	S.	B.	S.	S.	-
Llorens, Tomás	N.P.	B.	SB.	B.	SB.	B.	S.	B.	-
Maderuelo, Javier	N.P.	S.	SB.	S.	B.	SB.	B.	N.	-
Maldonado, José	S.	B.	S.	S.	N.	N.P.	S.	S.	-
Marco, Angeles	S.	S.	N.P.	S.	B.	S.	N.P.	N.P.	-
Marco, Carlos D.	N.P.	S.	SB.	N.P.	N.P.	B.	S.	S.	-
March, Tomás	N.P.	S.	N.P.	S.	B.	S.	S.	S.	-
Marchán, Simón	N.P.	B.	SB.	B.	N.	B.	S.	P.	-
Marzo, Jo e L.	N.P.	N.P.	SB.	S.	S.	SB.	B.	N.P.	-
Mauri, Ana	S.	N.P.	S.	B.	N.P.	S.	N.	N.P.	-
Mauricio, Hilda	N.P.	B.	N.P.	B.	B.	N.P.	N.P.	S.	-
Mercado, Santiago	S.	S.	SB.	S.	N.P.	B.	N.	N.P.	-
Montesinos, Armando	N.P.	B.	SB.	S.	B.	N.P.	B.	S.	-
Moraza, Juan Luis	S.	S.	SB.	S.	S.	SB.	N.	S.	-
Moriarty, Lola	N.P.	B.	N.P.	B.	B.	N.P.	S.	S.	-
Moure, Gloria	N.P.	B.	B.	N.	B.	S.	N.P.	B.	-
Muñoz, Juan	S.	B.	SB.	B.	SB.	S.	N.	N.	-
Muntades, Antonio	S.	B.	S.	S.	B.	N.P.	S.	N.P.	-
Olivares, M ^{te} Rosa	N.P.	N.	SB.	S.	S.	N.P.	B.	SB.	-
Navarro, Luis	S.	S.	S.	B.	N.P.	B.	S.	N.P.	-
Navarro, Mariano	N.P.	S.	SB.	S.	S.	SB.	N.	S.	-
Navarrete, Carmen	S.	S.	S.	S.	N.P.	S.	B.	N.P.	-
Paneque, Guillermo	S.	B.	N.P.	B.	B.	N.P.	N.P.	S.	-
Paz, Marga	N.P.	N.	SB.	B.	B.	S.	S.	N.P.	-
Pazos, Carlos	S.	S.	N.P.	S.	S.	B.	N.P.	S.	-

ARTISTAS	TECNICAS ARTISTICAS TRADICIONALES	TECNICAS DE APROPIACION	TALLER TEXTOS ARTISTICOS	M.D. MARKETING DIRECTO	M.P. MARKETING PROMOCIONAL	HISTORIA DEL ARTE	FILOSOFIA	F.E.N. FORMACION ESTETICA NACIONAL	ETICA
Parreño, José M ^a	N.P.	S.	SB.	B.	S.	B.	N.	N.P.	-
Pereda, Araceli	N.P.	B.	N.P.	S.	N.	N.P.	N.P.	S.	-
Perejaume	B.	S.	S.	N.P.	B.	B.	S.	S.	-
Pérez, David	N.P.	N.P.	SB.	B.	S.	N.	N.	N.P.	-
Pérez, Luis F.	N.P.	B.	SB.	S.	S.	N.P.	S.	S.	-
Pérez de Vargas, A.	N.	S.	N.P.	B.	N.P.	B.	S.	N.P.	-
Pérez Villalta, G.	SB.	N.	S.	B.	N.	S.	N.P.	B.	-
Pita, Luis	S.	B.	N.	S.	B.	N.P.	S.	N.P.	-
Power, Kevin	N.P.	S.	SB.	B.	S.	B.	S.	N.P.	-
Prieto, Masha	N.P.	B.	N.P.	S.	S.	N.P.	N.P.	B.	-
Pujals, Esteban	S.	S.	SB.	N.	N.P.	B.	S.	N.P.	-
Rafael Agredano	B.	S.	N.	S.	B.	N.P.	B.	N.P.	-
Ramírez, Juan Ant ^o .	N.P.	S.	SB.	N.P.	S.	SB.	N.	S.	-
Rivas, Francisco	S.	S.	SB.	B.	S.	B.	N.P.	B.	-
Rojas, Antonio	N.	S.	N.P.	B.	B.	S.	N.P.	S.	-
Romero, Angel	N.P.	B.	N.P.	S.	S.	N.P.	S.	B.	-
Romero, Pedro G.	S.	S.	SB.	N.	B.	N.	B.	N.P.	-
Saiz, Manuel	B.	B.	S.	N.P.	S.	B.	N.P.	S.	-
Saiz, Simeón	S.	S.	SB.	B.	S.	B.	N.	N.P.	-
Samaniego, Fernando	N.P.	P.	SB.	S.	N.P.	S.	S.	S.	-
Sarmiento, José A.	N.P.	S.	B.	N.	S.	SB.	B.	N.P.	-
Sentís, Mireia	N.P.	B.	N.	S.	B.	N.P.	S.	B.	-
Segrelles, Víctor	N.P.	N.P.	S.	N.P.	S.	B.	N.	N.P.	-
Sevilla, Soledad	B.	S.	S.	B.	B.	N.P.	N.P.	S.	-
Schlosser, Adolfo	S.	N.	N.P.	S.	S.	N.P.	S.	S.	-
Solano, Susana	B.	S.	N.P.	B.	B.	S.	N.	B.	-
Todolí, Vicente	N.P.	B.	S.	N.P.	S.	N.	B.	S.	-
Torres, Francesc	S.	B.	SB.	S.	B.	N.P.	N.P.	N.	-
Tovar, Ignacio	S.	B.	N.P.	N.P.	S.	S.	B.	N.P.	-
Valle, Agustín	N.P.	S.	SB.	N.P.	N.P.	SB.	B.	S.	-
Ugalde, Juan	S.	S.	SB.	S.	B.	S.	N.P.	N.P.	-
Ullán, José Miguel	N.P.	B.	SB.	S.	N.	N.P.	S.	S.	-
Uslé, Juan	B.	B.	N.P.	B.	N.	N.P.	N.	B.	-
Utray, Javier	S.	N.	SB.	N.	N.P.	B.	B.	N.P.	-
Valcárcel M., Isidoro	S.	N.P.	B.	N.P.	S.	N.	SB.	N.P.	-
Verdú, Vicente	N.P.	B.	SB.	B.	B.	N.P.	N.	N.	-
Villaespasa, Mar	N.P.	S.	SB.	N.P.	S.	N.	SB.	N.P.	-
Zaya, Antonio Octavio	N.P.	B.	SB.	B.	N.	N.P.	S.	S.	-

Madrid, 28 de Febrero de 1993

La Situación

(La evaluación de ETICA se realizará en la próxima convocatoria del Boletín)

... CENAR CON

MARIA CORRAL

 **OFERTA
LANZAMIENTO**

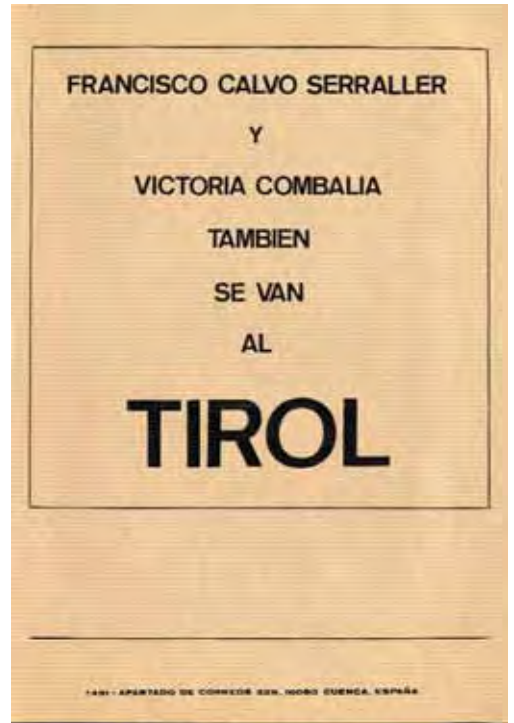
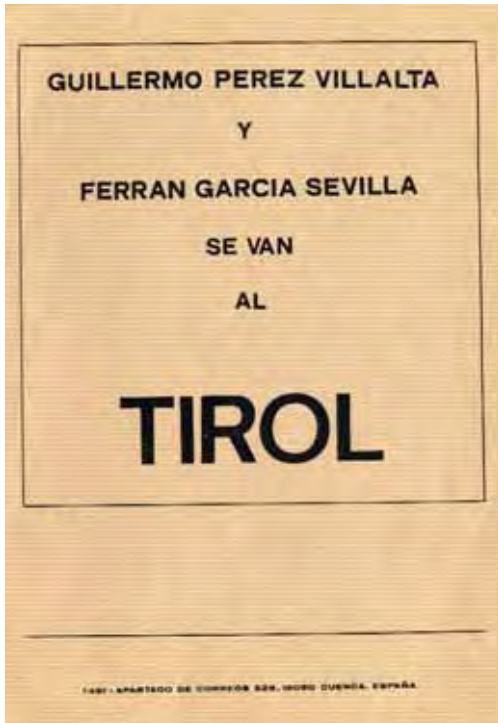
Y DESAYUNAR CON

PACO CALVO

100 PERSONAJES
del
ARTE ESPAÑOL
CADA SEMANA EN SU KIOSKO


**CONSTRUYE
TU MUSEO**

PROXIMO FASCICULO: NEGOCIAR CON **MARIO CONDE**



ROGELIO LOPEZ CUENCA

Ingrese cuanto antes los 5.000.000 de pesetas que cobró por su obra en la EXPO en la Libreta de ahorro nº 29-69.764.255 de la Caja Postal, a nombre de ±491.

117

**Juan Manuel Bonet apuñalado
por Francesc Torres en el barrio
de La Celsa**

118

119. Correspondencia entre Valcárcel Medina, el Museo Centro de Arte Reina Sofía y el Defensor del Pueblo

Al Departamento de Audiovisuales
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía
Carlota Álvarez Basso

Madrid
31 de agosto de 1994

Estimada Carlota:

Para empezar, repetirte mi conformidad con el espacio decidido para mi actuación en el ciclo *La acción*: la oficina del Registro General, junto al salón de actos del Centro, según lo que hablamos telefónicamente hace un par de días.

Conforme te anunciaba también, voy a comunicarte el material que necesito para dicha intervención, que, como verás, no es tal “material”.

Lo primero que te ruego encarecidamente, dada la complejidad del trabajo que preparo (y para el cual llevo ya hechas abundantes visitas a vuestra biblioteca), es que procuréis contestarme *lo más pronto posible*. Una vez que tenga vuestra respuesta, calculo que *necesitaré un mes* para completar la preparación de mi acción, ya que, como te dije en una anterior entrevista, yo no tengo repertorio y, como consecuencia, tengo que hacer para este caso un trabajo que se adapte a este caso.

Me propongo montar mi intervención sobre la base de la actividad del Centro Reina Sofía como foco de exposiciones temporales... y por ello son datos sobre algunas de estas lo que os solicito como “material”.

Del mismo modo, te comunico que, para el caso de que la recopilación de los datos os presentara alguna incomodidad (laboral, por ejemplo), me bastaría con que me facilitarais el acceso al lugar donde se encuentren para poder obtenerlos por mi cuenta.

Quedo a tu entera disposición para cualquier asunto que pudiera surgir a partir de este momento y te reitero mi cordial saludo y mi agradecimiento anticipado por tu colaboración.

I. Valcárcel Medina

Nota: En las dos hojas adjuntas se incluye:
En la primera, relación de datos solicitados para cada exposición
En la segunda, relación de exposiciones sobre las que se solicitan esos datos.

Datos que se solicitan sobre cada exposición
(siempre los mismos)

Fecha: (el período de tiempo, aproximado, en que se celebró)

Superficie: (el terreno ocupado por la muestra, aproximadamente, sea en metros cuadrados o indicando, sobre un plano del Centro, las zonas utilizadas)

COSTES I: (sea desglosados según la relación que se sigue o sea en un solo bloque el total de los diferentes conceptos)

- Transporte: (ida y vuelta)
- Montaje: (o realizado ex profeso para la presentación de la muestra y, después, para la vuelta de las salas a su estado previo)
- Seguros: (referidos a transporte y periféricos de exhibición y almacenamiento)
- Comisariado: (gastos de todas las personas o materiales promovidos –sueldos de los responsables y de los eventuales, pago de trabajos de investigación, selección y búsqueda de obra, etc.–)
- Otros: (alquileres, préstamos, compensaciones o cualquier otro asunto relacionado con la muestra)

COSTES II: Catálogo: (importes correspondientes a textos y fotografías o dibujos, honorarios de sus autores, investigación e impresión)

Patrocinios: (los posibles que se hayan producido afectando a diversas partidas del presupuesto, con expresión del patrocinador y de la cosa patrocinada)

Nota: En la sección de COSTES I se entienden excluidos los que son gastos habituales del Centro (vigilancia, seguridad, limpieza, suministros y consumos, publicidad, etc.)

Ejemplos de respuesta

Exposición	Juan Rodríguez
Fecha	agosto-septiembre 1996
Superficie	270 m2

COSTES I:	
Transportes	380.000 pts.
Montaje	1.110.000 pts.
Seguros	290.000 pts.
Comisariado	420.000 pts.
Otros	90.000 pts.

COSTES II:	
Catálogo	1.220.000 pts.
Patrocinios	Fundación Brios = catálogo Banco del Arte = transportes

	X
Exposición	Juan Rodríguez
Fecha	agosto-septiembre 96
Superficie	lo marcado con X en el plano
COSTES I	2.290.000 pts.
COSTES II	
Catálogo	1.220.000 pts.
Patrocinios	Ninguno

Exposiciones sobre las que se solicitan los datos

- Colección Amigos del CARS
- Joseph Beuys
- Fernando Botero
- André Breton
- Dadá y constructivismo
- Equipo 57
- Lucien Freud
- Julio González
- Colección Guggenheim
- Philip Guston
- Wifredo Lam
- Antonio López García
- Markus Lüpertz
- Agnes Martin
- Memoria del futuro
- Colección Nasher
- Naturalezas españolas
- Bruce Nauman
- Colección Panza di Biumo
- Colección Philips
- Picasso, Miró, Dalí
- Diego Rivera
- El siglo de Picasso
- Colección Sonnabend
- Nicolas de Staël
- Suiza visionaria
- Antoni Tàpies
- Francesc Torres
- Rosemarie Trockel
- Utopías-Bauhaus
- Bram Van Velde
- Viena
- Bill Viola
- Visiones paralelas

**Al Departamento de Audiovisuales
del Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía
Carlota Álvarez Basso**

Madrid
9 de septiembre de 1994

Estimada Carlota:

He recibido ayer la llamada de Esther Xargay en la que me comunicaba la decisión adoptada sobre mi solicitud de datos de las exposiciones temporales de vuestro Centro.

Según lo acordado con ella, te adjunto copia de la carta que le he enviado para que, simultáneamente, conozcáis ambas mi posición; bien entendido que el contenido de dicha carta es igualmente válido para ella y para ti.

Recibe una vez más mi cordial saludo, así como la reiteración de mi disponibilidad para atender las posibles gestiones que fuera oportuno realizar con vista al feliz final de este asunto.

I. Valcárcel Medina

**A Esther Xargay
Barcelona**

Madrid
9 de septiembre de 1994

Estimada Esther:

Hago referencia a tu atenta llamada telefónica de ayer en la que me comunicabas la imposibilidad de atender la petición que os hacía para reunir los elementos que me son necesarios para llevar a cabo la acción planeada dentro del festival que celebráis en el próximo octubre.

Lamento enormemente esta negativa en cuanto que puede entorpecer e incluso imposibilitar la realización del trabajo que tenía pensado.

Es lo cierto que desde la distancia del simple peatón o del simple artista (dichas sean ambas cosas en su mejor sentido, que es el que las iguala) resulta dolorosa e inconcebible, aunque no sorprendente, esa postura.

Con todo, te solicito que la respuesta que ya me has adelantado, me la hagáis llegar por escrito, acompañada, claro está, de las razones o motivos que justifiquen o, cuanto menos, respalden la decisión.

Rogándoos tan rápida contestación como en este último caso, y agradeciendo tu gestiones para resolver satisfactoriamente el asunto, te saludo atentamente.

I. Valcárcel Medina

A Isidoro Valcárcel Medina

19 de septiembre de 1994

Querido Isidoro:

En respuesta a tu carta con fecha 31 de agosto de 1994, adjunto te remito todo el material que he podido reunir:

Un listado elaborado por el Departamento de Prensa en que figuran los títulos y las fechas de todas las exposiciones que han tenido lugar en esta institución, o que han estado vinculadas a la misma, desde su apertura. En ella se incluyen la mayoría de las exposiciones que mencionas en tu lista.

La Memoria de Actividades del Museo de 1991 y 1992 en la cual figuran las fichas técnicas de todas las actividades que se han llevado a cabo durante estos años. La Memoria 1993 y 1994 está en curso pero no se ha llevado a cabo ninguna memoria del próximo año. Desgraciadamente no se ha llevado a cabo ninguna memoria de actividades anterior a la incorporación de María de Corral como directora del Museo.

Los Presupuestos Generales del Estado para el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía para el año de 1994. En ella figuran los apartados por partidas presupuestarias.

En referencia a la solicitud de documentación específica sobre los gastos de exposiciones desglosados por categorías económicas, lamento señalarte que la mayoría de esta información no está depositada aquí. Este Centro de Arte abrió sus puertas en 1986 como "Centro de Arte Reina Sofía" y estaba dirigido por el Centro Nacional de Exposiciones que a su vez dependía de la D.G. de Bellas Artes del M° de Cultura. En 1991, después de varios años durante los cuales la programación de exposiciones y la administración del centro estaban controladas desde el M° de Cultura, el Centro pasó a ser Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y se convirtió en Organismo Autónomo bajo la dirección de María de Corral. A partir de ese momento el Museo cuenta con un organigrama interno y unos presupuestos administrados por el propio Organismo.

Las actividades realizadas desde esa fecha quedan reflejadas en la Memoria adjunta. Mucha de la información que tú solicitas está incluida en ella, excepto algunos de los datos económicos que lamentablemente no te podemos facilitar, pues tienen carácter confidencial al tratarse de datos que incuben a empresas y a personas independientes del Museo.

Esta es toda la información que he podido recabar al respecto. Espero que sea de utilidad para tu performance.

Atentamente,

Carlota Álvarez Basso

Jefa del Dpto. de Obras de Arte Audiovisuales

**Al Departamento de Audiovisuales
del Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía**

Carlota Álvarez Basso

Madrid

22 de septiembre de 1994

Estimada Carlota:

El arte no es ni un adorno ni un regalo; y los que lo producen o gestionan no han de disponer de ninguna carta blanca. Valga esto como respuesta somera a tu carta, sobre la que por el momento no quiero argumentar nada en el sentido de rebatir sus diversos puntos, por la sencilla razón de que el tiempo dedicado a ello sería más útil en asuntos de mayor relevancia y urgencia.

Gracias por enviarme la lista de las exposiciones del año 1994 (los otros ya los tenía), con lo cual solo me falta una fecha por conocer de entre las 34 que manejo para la acción de octubre.

Como comprenderás, las otras cosas que me has mandado (presupuestos generales del Estado, memoria de actividades 1991-1992) no se refieren en absoluto a lo que es de mi interés que yo preguntaba al Centro; y además, son cosas que se encuentran en las oficinas del B.O.E. o en vuestra biblioteca.

Lo que pregunto, lógicamente, es algo que no está al alcance de un simple viaje de metro: en ese Centro que es un organismo, institución o lo que sea público, vienen celebrándose, desde hace siete años, exposiciones de algunas de las cuales yo –como a cualquiera podría ocurrirle– necesito unos datos, en principio para atender una demanda del mismo Centro, pero incluso aunque no fuera esa la razón.

Tal vez no tú particularmente, pero sí el Centro como entidad responsable y, por supuesto, conocedora de ellos, debe (repito: debe) dárme los o facilitarme el procedimiento para obtenerlos.

A todos los envíos que me habéis hecho he respondido sin pérdida de fecha (según se puede apreciar fácilmente). Y eso es así porque tengo interés en la cuestión... y, aparentemente, el MNCARS debería tenerlo también.

Si realmente queréis que yo haga mi acción, tenéis que contestarme rapidísimamente, aún más de lo que te decía en una carta anterior.

Sí, por el contrario, es mayor el afán por no proporcionarme los datos –como consecuencia de una determinación férrea– que el de celebrar el acto, también deberíais decírmelo clara y urgentemente. No otra cosa pedía en mi carta del día 9 de los corrientes.

Rogándote a ti, y en tu persona a toda la institución, un comportamiento acorde con un centro promotor del arte, me despido pidiendo perdón por mi

terquedad (como si es que tuviera que hacerlo) y mandándote un cordial saludo.

I. Valcárcel Medina

A Isidoro Valcárcel Medina

30 de septiembre de 1994

Querido Isidoro:

Lamento que la documentación que te enviamos en respuesta a tu carta del día 31 de agosto no haya sido de tu interés. No obstante, en ella se reflejaba una gran parte de los datos que nos solicitabas.

En referencia a tu carta del día 22 del corriente, en la cual me reiteras tu demanda y me señalas la urgencia de una respuesta por parte del MNCARS, siento comunicarte que, de momento, no me es posible darte un contestación definitiva puesto que el cambio del equipo de dirección ha retrasado sensiblemente la toma de decisiones hasta que el nuevo director, el Sr. José Guirao Cabrera, tenga la posibilidad de despachar con los diferentes jefes de departamento del Museo. Te enviaremos una contestación por escrito en cuanto se haya tomado una decisión al respecto.

En la confianza de que comprenderás los motivos de nuestro retraso, me despido atentamente,

Carlota Álvarez Basso

Jefa del Dpto. de Obras de Arte Audiovisuales

**Al Ministerio de Cultura
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía
Sr. Director. D. José Guirao**

Madrid

5 de octubre de 1994

Muy señor mío:

Me es grato dirigirme a usted para exponerle un asunto que tengo pendiente con la institución que tan dignamente dirige:

Al ser invitado, en la carta del pasado 10 de mayo, por el MNCARS a participar en el ciclo *La acción*, a celebrar en el presente octubre, concebí la idea de realizar mi trabajo basándome precisamente en temas de este Centro.

Una vez que hubimos elegido el espacio en el que desarrollarlo, solicité, a continuación, los elementos que me eran precisos para su preparación. Es bueno conocer que, a esas alturas, ya había yo realizado fre-

cuentes y prolongadas visitas a la biblioteca del Centro, a fin de ir empapándome de las particularidades generales de aquello que me proponía hacer.

Sin embargo, mi solicitud (y no sé si usted estará ya al corriente de ello) no ha sido atendida; aunque tampoco he recibido una negativa comprensible y rotunda, sino simplemente excusas.

Mi proyecto es realizar una especie de exposición de lo que es la actividad concreta de las exposiciones temporales que, a lo largo de su trayectoria, ha realizado el Reina Sofía.

Con más precisión: pedía una serie de datos de una serie de estas exposiciones ya celebradas. Los datos eran, de cada una de ellas:

fecha de celebración

superficie ocupada o zona del edificio

coste, más o menos aproximado, por todos los conceptos, del montaje

coste, con las mismas consideraciones, del catálogo patrocinio, si lo hubiera.

Dado que mi pretensión no es nada exótica; dado que no implica riesgo o improcedencia; dado, además –aunque resulte incómodo decirlo–, mi incuestionable obligación artística de elegir los temas de mi creación; dado, por fin, mi derecho constitucional –cosa a la que me violenta tener que acudir– de inquirir sobre asuntos administrativos de mi interés... ruego de usted que, en el ejercicio de su cargo, haga que se me proporcionen las informaciones solicitadas..., o los procedimientos a seguir para obtenerlas..., o el acceso al lugar donde se encuentren..., o, en su caso, las razones legales que prohíban la comunicación de las mismas.

No dudando de la atención que ha de prestar a mi solicitud, le hago llegar un casi grito de socorro, ya que mi intervención (aún sin fecha fija todavía, si bien en el programa figura la del 22 de los corrientes) es para este mismo mes de octubre. Imagínese la urgencia que me corre su respuesta.

Aprovecho la ocasión para quedar de usted afectísimo, enviándole mi más atento saludo.

Isidoro Valcárcel Medina

P.D: Cuanta documentación sobre el asunto le sea necesaria, podrá obtenerla del Departamento de Audiovisuales, que es el que ha gestionado lo que más arriba le relato. Vale.

Al Sr. D. Isidoro Valcárcel Medina

18 de octubre de 1994

Muy Sr. Mío:

Por indicación del director del Museo contesto su carta del día 5, sobre los datos que necesita para la *performance* que va a realizar en el Museo el próximo día 29 y he visto la documentación que le ha facilitado la Jefa del Departamento de Obras de Arte Audio-visuales, Carlota Álvarez Basso.

Comprendo el interés que estos datos pueden tener para Vd. y he comprobado que se le han entregado en su gran mayoría.

Respecto a los datos económicos referentes a exposiciones, catálogos y patrocinios, lamento comunicarle que no se los puedo proporcionar, ya que no estoy autorizado para ello, pues el Museo, como Organismo Autónomo, responde de su gestión económica ante la Intervención General de la Administración del Estado y ante el Parlamento, bien a través del Tribunal de Cuentas del Reino, bien a través de las preguntas que los Diputados y Senadores pueden formular al Gobierno de la Nación.

Esperamos, no obstante, contar con Vd. para participar en el programa previsto de *La acción*.

Atentamente,
Eduardo Berzosa Alonso-Martínez
Subdirector General Gerente

**Al Ministerio de Cultura
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía
D. Eduardo Berzosa
Subdirector Gerente**

Madrid
20 de octubre de 1994

Muy señor mío:

Encantado de conocerle epistolarmente, porque así me voy haciendo unas relaciones en el MNCARS, motivadas todas por el mismo asunto.

Óigame, yo aprecio las supuestas sutilezas administrativas por lo que tienen de ingenioso, pero usted sabe muy bien que lo que me contesta es completamente gratuito. A mí no me importa a quién y cómo responde el Museo de su gestión económica, ya que no le pido que me rinda cuentas a mí. ¿Por qué esa obsesión de sentirse investigados?

Ustedes, en el fondo, pretenden envolver en un lío institucional y competencial un principio taxativo: el artículo 105.b) de la Constitución. En ese artículo no se dice "La Ley regulará el acceso de los

ciudadanos a los archivos y registros administrativos, salvo en los casos en que estén de por medio el Tribunal de Cuentas o un Organismo Autónomo o la Intervención del Estado..." no. Dice: "La Ley regulará el acceso de los ciudadanos a los archivos y registros administrativos, salvo en lo que afecte a la seguridad y defensa del Estado, la averiguación de los delitos y la intimidad de las personas". ¡Y basta!

¿Acaso puede argumentarse que los secretos del MNCARS arriesgan la seguridad del Estado? ¿Es que existe la presunción de que el coste de una exposición esconda las interioridades sentimentales de un funcionario?

Dado que no coincido en absoluto con sus peregrinas argumentaciones (a mí me parecen excusas), me propongo, ahora que por fin he conseguido una respuesta, recurrir contra esa decisión. Por ello echo de menos en su carta de contestación lo que, con respecto a las resoluciones, expone el artículo 89.3 de la Ley 30/1992 de forma expresa, ya que ello me es imprescindible para formular mi recurso.

Entrego personalmente en el registro del Museo esta carta para incitarle a usted a la máxima urgencia en la respuesta. ¡Faltan nueve días para mi intervención!

Atentamente,
I. Valcárcel Medina

Esta Postdata se refiere a una cuestión que la primera vez que se me expuso por ustedes dejé pasar como pecata minuta, pero que ya me parece poco serio que la usen otra vez.

En modo alguno se puede sostener ni insinuar que se me "han entregado en su gran mayoría" los datos pedidos. Le informo desde fuera, aunque le hubiera sido más fácil y racional ahí mismo.

Datos	Pedidos	Entregados
Fechas	34	33
Superficies	34	0
Coste exposiciones	34	0
Coste catálogos	34	0
Opciones de patrocinio	34	5
Partidas de patrocinio	34	0
Totales	204	38
Vale		

Al Defensor del Pueblo

Madrid

27 de octubre de 1994

Isidoro Valcárcel Medina, natural de Murcia con domicilio en Madrid, calle de Toledo, número 66, y con Documento Nacional de Identidad número 22.208.948, ante V.E.

EXPONE

1º Que, siendo artista de profesión, y habiendo recibido invitación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) para participar en un ciclo de manifestaciones artísticas (acciones), titulado *La acción*, que había de celebrarse en el citado Museo, y habiendo aceptado la invitación y las condiciones generales de participación, se estableció un acuerdo entre ambas partes sobre la elección del lugar del Museo en el que realizar mi trabajo.

2º Que, por considerarlo oportuno y adecuado, elegí como tema a desarrollar en mi intervención el de las exposiciones temporales que el Museo realiza habitualmente, asunto íntimamente ligado con el lugar en el que se llevarían a cabo las “acciones”.

3º Que, de forma inmediata al acuerdo del que se habla en el punto 1, solicité del MNCARS, en la persona de Dª Carlota Álvarez Basso, encargada de las actividades de que hablo, que me facilitara una serie de informaciones que me eran imprescindibles para desarrollar el trabajo. (Doc. n.º 1).

4º Que, una semana más tarde, recibí llamada telefónica en la que se me anunciaba, por parte del MNCARS, la imposibilidad de atender a mi petición, contestando, por mi parte, al día siguiente, con una carta en la que les solicitaba que la respuesta lo fuera por escrito. (Doc. n.º 2 y 3).

5º Que, diez días más tarde, recibí lo que presento como (Doc. n.º 4), en el cual se me responde esgrimiendo razones –ver sobre todo el último párrafo de la carta– que dan a entender, a mi juicio, la nula predisposición a atender mis demandas. En este sentido, respondí con la carta que se acompaña como (Doc. n.º 5), a la que se me contestó de una forma cuando menos curiosa, en cuanto que se me dice que “gran parte” de los datos que solicitaba ya se me habían facilitado. (Doc. n.º 6).

6º Que, transcurridos dos días, y ya dentro del mismo mes en que se celebra el ciclo, me dirigí al director del organismo MNCARS, D. José Guirao, con la carta que se adjunta como (Doc. n.º 7).

7º Que, a pesar de la perentoriedad de mis argumentos (las fechas), hube de esperar trece días hasta recibir una respuesta de la subdirección del Museo (Doc. n.º 8). Esta puede decirse que era la primera vez en que se me expresaba abiertamente la negativa a

satisfacer mis peticiones. Como yo no consideraba en modo alguno ajustadas ni a la lógica ni a la legalidad las razones utilizadas, contesté exigiendo que se me informara del recurso que cabía contra dicha decisión. (Doc. n.º 9).

8º Que estas actuaciones se han desarrollado en lo que podría llamarse la línea roja, ya que, como se ve en el programa oficial (Doc. n.º 10), el ciclo está en marcha y mi participación es el próximo sábado, día 29, pasado mañana.

No hay duda del perjuicio que me causa imposibilitando mi intervención, más que por la realización del acto en sí, por la imagen que puede resultar de mi inadecuada y parcial comparecencia a él. Del mismo modo, no es despreciable el amplio esfuerzo de documentación que personalmente ya he realizado y que, al no poder manifestarse, resulte estéril.

Pero, si me apura, más indudable parece el hecho simple de que mi solicitud lo es de unos datos que, por haber sido materia de la actuación de un organismo público (y abierto al público), no es admisible que gocen de semejante secretismo y, menos, ignorancia.

Así: ¿es comprensible que no se conozca, por los que la han montado, la superficie ocupada por una exposición dada?, ¿es posible que estén tan enigmáticamente guardadas unas cuentas que, sencillamente, no se den a conocer a quien las solicita, siendo ellas fruto de la aportación del dinero público?; no se nos dirá que los dineros de la cultura pertenecen a los dichosos fondos reservados... ¿Es lógico un aparente ocultamiento del patrocinio externo, cuando los patrocinios se hacen, en gran medida, justamente para ser difundidos?, ¿puede una institución de carácter artístico hacer discriminación, activa o pasiva, en razón del tema tratado?

Si ello no bastara, ¿es o no cierta la obligación de la Administración para con los ciudadanos de informarles de los trámites a seguir para conseguir unos datos que ella controla (siempre que esos datos no estén protegidos por alguno de los impedimentos habituales), y, si no se facilitan, de las fórmulas a las que acogerse para el consiguiente recurso?

Está claro que mi reclamación, por lo avanzado de las fechas, no va a permitir la normal y perfecta realización de mi trabajo en su momento oportuno, pero, con todo, no renuncio a que se atienda mi solicitud para, aunque sea extemporáneamente, poder cumplir con el posible público de mi “acción”. Si bien se frustra mi intervención como artista en este primer momento, me queda, sin embargo, la opción y la obligación de apurar mis esfuerzos para lograr lo que creo justo. Todo ello sobre la base de que considero válido lo dispuesto en el artículo 105.b) de la Constitución y porque no puedo dejar de tener en cuenta que se trata en este asunto de una actividad de carác-

ter cultural. Por más que a los funcionarios que la promueven pueda parecerles fuera de tiesto o inoportuna mi pretensión, es lo cierto que en materia artística (y quién mejor para saberlo que un lugar como el MNCARS) no hay límites que se atengan a las conveniencias o, en último caso, serían aquellos que la ley determina.

Por lo expuesto, SE SOLICITA QUE, POR ESA INSTITUCIÓN, SE MEDIE ANTE EL MNCARS PARA QUE FACILITE LOS DATOS QUE SE INTERESA Y A LOS QUE, COMO CIUDADANO Y ARTISTA INVITADO, CREO TENER DERECHO.

Ministerio de Cultura
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía
S. Director, D. José Guirao

Madrid
 29 de octubre de 1.994

Muy señor mío:

Me dirijo nuevamente a usted no porque aspire a recibir una respuesta, que ahora sería tardía para la intervención que tengo asignada para hoy, sino con el propósito de hacerle algunas consideraciones administrativas que le pongan directamente en contacto con la realidad y con el hecho de que el arte no es solo lo gratuito, sino lo caro.

Tanto a la anterior dirección del Centro o Museo como a la actual, como a los diversos departamentos o escalafones que hayan conocido mi pertinaz abordaje, debo decirles que “La Administración está obligada a dictar resolución expresa sobre cuantas solicitudes se formulen por los interesados”.

Me decepciona particularmente que, conociendo la urgencia del asunto que nos ocupa –urgencia para mí en atender las fechas establecidas por el MNCARS–, no se les ocurra más procedimiento que el agónico y periclitado silencio administrativo que, por fin, no está ya en el espíritu de la nueva legislación española, la cual postula: “El silencio administrativo, positivo o negativo, no debe ser un instituto jurídico normal, sino la garantía que impida que los derechos de los particulares se vacíen de contenido cuando su Administración no atiende eficazmente y con la celeridad debida las funciones para las que se ha organizado”.

¿Cree usted que cuando yo me presente ante el público esta tarde podré decirles, con razón, que la ausencia de mi “acción” se debe a causas ajenas? Yo creo que sí.

Le solicitaba a usted en mi anterior carta que, caso de no poderse atender mi petición, me comunicara

qué era lo que lo impedía, ya que, para situaciones así, está establecido que “El ejercicio de los derechos podrá ser denegado... debiendo, en estos casos, el órgano competente dictar resolución motivada”. Y sobre la motivación, precisamente, se dispone que “Serán motivados con sucinta referencia de hechos y Fundamentos de derecho: a) los actos que limiten derechos subjetivos o intereses legítimos. b) los que resuelvan reclamaciones previas a la vía judicial”. Yo, como lego en los vericuetos de la legalidad, me limito a leer la letra de la ley e intuyo que mi “interés” es “legítimo”. (Imagino al Ministerio de Cultura dotado de un amplio equipo de asesores que, además, en cuestión de minutos, podían haberme convencido de lo erróneo de mi aspiración.) Pero no ha habido nada de eso... veinticuatro días después; porque la carta de su subdirector más parece un ejercicio de pirotecnia.

Le rogaba también que, de ser preciso, me indicara cómo formalizar mi solicitud, ya que sé que tengo derecho a “Obtener información y orientación acerca de los requisitos jurídicos o técnicos que las disposiciones vigentes impongan a los proyectos, actuaciones o solicitudes que se propongan realizar”. Todo esto porque sé que el MNCARS puede argumentar que la petición no se le ha hecho en forma: es cierto, pero tampoco la invitación se hizo, ni se firmó contrato alguno, ni, en conciencia, yo podía contestar con un impreso a una carta que empieza “Hola, Isidoro” o “Querido Isidoro”. Pero, en fin, si este fuera el problema, se me tenía que haber informado y yo hubiera formulado la petición en el modelo correspondiente.

Le sugería también que se me permitiera la entrada al lugar donde se hallen las respuestas a mis preguntas, toda vez que “Los ciudadanos tienen derecho a acceder a los registros y a los documentos que obren en los archivos administrativos”. Añadiéndose que “Cuando los solicitantes sean investigadores que acrediten un interés histórico, científico o cultural relevante, se podrá autorizar el acceso directo de aquellos a la consulta de expedientes, siempre que quede garantizada debidamente la intimidad de las personas”; y yo quiero pensar que si ustedes me han propuesto actuar en el MNCARS es porque supondrán, hipotéticamente al menos, un interés cultural relevante en mi trabajo.

Pero no solo eso, sino que, aunque yo no hubiera insistido, con la simple presentación de mi lista de pretensiones, “Los titulares de las unidades administrativas y el personal al servicio de las Administraciones Públicas que tuviesen a su cargo la resolución o el despacho del asunto serán responsables directos de su tramitación y adoptarán las medidas oportunas para remover (¡horror!) los obstáculos que impidan, dificulten o retrasen el ejercicio pleno de los derechos de los interesados”.

Sí, ya sé que ustedes, aparte del no disimulado rechazo que les produce mi indagación, pensarán que

yo no me percaté de la cuestión de los plazos..., que no me hago cargo de lo laborioso de las respuestas que les pido. Es posible, pero, aunque actuando con la máxima diligencia y con la estricta metodología requerida –según mis cortas luces–, cualquiera podría decir que es un asunto del propio interés del MNCARS, y hasta podría insinuarse que es el iniciador del procedimiento. Por lo demás, las normas asignan a la propia Administración (y más si está tan al tanto de la urgencia como en este caso) un compromiso directo: “El procedimiento, sometido al criterio de celeridad, se impulsará de oficio en todos sus trámites”.

Recibida, finalmente, la citada respuesta de su subdirección, esta contenía la omisión del recurso oportuno, que, aunque solicitada después, no he recibido, a pesar de que es preciso informar de “Los recursos que contra la resolución procedan, órgano administrativo o judicial ante el que hubieran de presentarse y plazo para interponerlos” según norma obligatoria de oficio en toda resolución, ya que me propongo, lógicamente, contar con una respuesta fehaciente que me permita justificar mi trabajo ante la gente que lo sigue...; porque ante mí mismo ya estoy suficientemente justificado por tanto escribir..., como ustedes por tanto leer.

Le recuerdo simplemente que el MNCARS no me ha facilitado nada de aquello de lo que es, hasta ahora, exclusivo detentador y usuario. Porque lo cierto es que obtuve un tercio de lo secundario (fechas y patrocinios), pero nada de lo fundamental (superficies y costes). Y si a mí me hubiera interesado lo secundario (de lo que ese Centro hace amplio alarde), en las mismas publicaciones donde repelí los datos que digo se encontraba abundancia de ello, tales como las listas de personalidades, número de cuadros por exposición, guía de comisarios, donaciones, legados, fotografías de las inauguraciones y hasta la lista completa del personal.

Mire, yo no tengo nada en contra de esa institución –por si es que lo pudiera parecer–, pero sí soy opuesto al esplendor en el arte. Si acaso usted viene a mi actuación verá cómo estas dos cosas son ciertas.

Creo sinceramente que el Reina Sofía está prescindiendo de una oportunidad para mostrar que está a favor de la cultura profunda, del conocimiento; porque lo que yo le propongo es darse a conocer.

Al terminar, me doy cuenta de que esta carta, en realidad, no va dirigida a usted ni al MNCARS, sino a aquellos pocos que se interesan por el arte. Es cierto que ha sido una carta burocrática, poco artística...; pero si aun así ha resultado tan larga, qué hubiera pasado si le hablo de arte..., algo que no está todavía legislado... No sé cómo hubiera podido conseguir hacerme comprender en tan corto espacio.

Pues, señor mío, se trata de arte.

Atentamente

I. Valcárcel Medina

PD.: Todas las citas que aparecen corresponden a la Ley de Régimen Jurídico de las Administraciones Públicas y del Procedimiento Administrativo Común.

Al Sr. D. Isidoro Valcárcel Medina

17 de noviembre de 1994

Estimado señor:

En el primer momento posible, damos respuesta a su escrito que tuvo entrada en esta institución a finales del pasado mes de octubre y en el que plantea su queja en relación con el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en razón de que no le han sido proporcionadas determinadas informaciones concretas a su juicio imprescindibles para llevar a cabo una determinada actuación artística propiciada por el propio museo.

Analizada detenidamente la documentación que nos remite y en particular las solicitudes concretas de información formuladas por usted, así como las sucesivas comunicaciones que le han sido remitidas por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, debemos comunicarle que en opinión de esta institución constitucional no se ha producido una actuación irregular o atentatoria a los derechos cuya defensa encomienda al Defensor del Pueblo el artículo 54 de la Constitución que pudiera motivar el inicio de actuaciones.

En efecto, tanto la Constitución en su artículo 105.b como la Ley 30/1992, de Régimen Jurídico de las Administraciones Públicas y del Procedimiento Administrativo Común, prevén que los ciudadanos tengan acceso a los archivos y registros administrativos, si bien tal derecho no debe entenderse ejercitable de una manera incondicionada sino del modo en el que lo regule la ley a la que remite el propio artículo 105 de la Constitución.

Al margen de otras normas especiales para la consulta de archivos o registros específicos, la Ley 30/1992 regula con carácter general el acceso de los ciudadanos a los archivos y registros públicos, concretando en el artículo 37 los términos en los que el derecho de acceso puede ejercerse.

Muy resumidamente expuesta, la ley dispone que los ciudadanos pueden acceder a los registros y documentos que formen parte de un procedimiento terminado en la fecha de la solicitud: ahora bien, todo acceso a documentos que contengan datos referidos a la intimidad de las personas estará en todo caso reservado a estas, sin que otras personas puedan acce-

der a ellos. También el acceso a documentos de carácter nominativo podrá hacerse con ciertas limitaciones no solo por los titulares de los mismos sino por otros ciudadanos que acrediten un interés legítimo y directo en relación a la consulta de tales documentos.

Como cláusula general de salvaguardia la ley dispone que el ejercicio de estos derechos de acceso puede ser denegado cuando prevalezcan razones de interés público, cuando existan intereses de terceros más dignos de protección o cuando lo prevea la ley. Por último, la ley dispone que el derecho de acceso ha de ser ejercido en todo caso de forma que no se vea afectada la eficacia del funcionamiento de los servicios públicos, lo que exige formular petición individualizada de los documentos que se desee consultar y sin que sean válidas las solicitudes genéricas sobre una materia o un conjunto de materias.

Por las comunicaciones que le han sido remitidas desde el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía parece quedar constancia de que se le han proporcionado todos aquellos datos de los que la Administración dispone inmediatamente, sin que exista una negativa irracional a proporcionarle otros datos salvo en aquellos supuestos en los que su elaboración hubiera resultado más o menos dificultosa para la Administración, lo que en alguna medida hubiera podido afectar al idóneo funcionamiento de los servicios.

En este sentido debe usted tener en cuenta que el interés individual de cualquier ciudadano respecto de cualesquiera datos que pudieran obrar en poder de la Administración Pública no implica una correlativa obligación por parte de esta para elaborar esos datos y proporcionárselos a los ciudadanos interesados, con independencia de la facilidad o dificultad que exista para proporcionárselos. Más bien debe pensarse que el acceso a los archivos y registros públicos se vincula de una manera más o menos directa a la condición de particular interesado en los expedientes o procedimientos en los que figuren los datos que en cada caso se solicitan. Cuestión distinta es la relativa a la investigación histórica, científica o cultural que también prevé la ya citada Ley 30/1992, según la cual cuando los solicitantes sean investigadores en los campos antes reseñados puede autorizarse el acceso directo de estos a la consulta de los expedientes siempre que quede garantizada debidamente la intimidad de las personas.

Por consiguiente y en base a las razones expuestas, lamentamos reiterarle que no se ha observado la existencia de una actuación irregular por parte de la Administración Pública que deba legitimar la intervención del Defensor del Pueblo.

Sin embargo, si usted considera que existe un interés legítimo merecedor de protección y desea iniciar o continuar actuaciones administrativas o judiciales,

debe tener en cuenta que el dirigirse al Defensor del Pueblo no interrumpe los términos y plazos que fijan las Leyes para interponer recurso o emprender acciones ante los Tribunales.

Agradeciéndole la confianza que nos ha demostrado y sintiendo no poder prestarle, en este caso, una ayuda directa, le saluda atentamente

Margarita Retuerto Buades
Defensor del Pueblo en funciones

Al Defensor del Pueblo

Madrid
30 de noviembre de 1994

Isidoro Valcárcel Medina, cuyos demás datos figuran en el expediente al margen referenciado, ante V.E.

EXPONE

1º Siempre sin ánimo de polemizar (y sin tan siquiera esperar respuesta), no creo haber formulado una petición que abarcara un "conjunto de materias", sino unas peticiones que abarcan una materia. Si este es un hecho discutible, no cabe duda de que quien va a imponer su criterio es el que posee "ya" la información. Y es por eso, claro está, por lo que acudí al Defensor del Pueblo.

2º No puede dejar de resultarme enigmático el párrafo tercero de su carta de contestación. ¿A qué ley remite el artículo 105.b de la Constitución? ¿No es (hipotéticamente en aquel momento), precisamente, la 30/92? O sea que no se podría decir: "que lo regule", sino "que lo regula", porque la Ley 30/92 ya está en vigor. Señalar, además, que el Ministerio de Administraciones Públicas ha contestado a una pregunta mía en el sentido de confirmar que no hay órdenes, normas o reglamentos posteriores que hagan referencia al tema de los archivos, por lo que lo dicho en la citada ley es lo que impera hoy.

3º Según ello: ¿restringe esa ley la posibilidad de que a mí se me informe sobre lo pedido, o más bien la apoya? (Circunstancialmente, puedo acompañar carta enviada por mí al MNCARS, en fecha 29-X-1994, en la que, mucho más amplia y detalladamente que la que me envía el Defensor, recorro los pormenores de lo que a mí me afecta.) ¿Es argumentable que yo interpreto torcidamente el espíritu de sus artículos?

4º Enormemente sorprendente es que esa institución recoja una tesis del MNCARS que ya había sido paladinamente desmontada por mis datos evidentes y no discutibles. Repetir ahora que se me han dado los datos es incurrir ¡por tercera vez! en una falsedad contundente. Indicar, como razón, que *lo dicen ellos*

no es defendible, porque yo me dirijo al Defensor del Pueblo porque no estoy conforme con lo que *dicen ellos*.

5º Insinuar lo de los datos de los que se dispone “inmediatamente”... resulta absurdo porque: a) los datos que han dado están impresos y distribuidos o vendidos; y b) ¿es que de los otros no disponen *casi* inmediatamente? ¿Dónde están, entonces? ¿O es que hubiera causado un grave problema funcional o funcional el hacérmelos llegar? Sinceramente, no puedo creerlo.

6º Añaden que hay que ser “particular interesado”... Bueno, creo que ese es mi caso. ¡Y, además, interesado porque ellos me han buscado!

7º Sigo creyendo que nadie me ha, no ya demostrado, sino ni siquiera insinuado razones de peso para hacerme ver que no tengo derecho a lo que solicito. Si yo esperaba un razonamiento que me desengañara de mi aspiración, resulta que, parabólicamente, se me confirma en mi parecer inicial. Porque, sinceramente, la respuesta recibida me lleva a esta idea: Tengo razón, ya que nadie me demuestra lo contrario, pero no me sirve para nada.

I. Valcárcel Medina

Redes poéticas II: el fin del milenio

120

Industrias Mikuerpo / Resistencia Vírica, **"Okupación editorial. El fanzine como herramienta de cambio social"**, en *Amano*, n.º 7, junio de 1997.

121

Luis Navarro y otros, **"Plagio"**, en *Radikales Livres*, n.º 3, 1997.

122

El Refractor, **"Declaración de Donostia"**, en *La tira de papel*, otoño de 1999.

123

Luther Blisset, **"Lo que son los amigos del "Refractor" y lo que pretenden"**, *La tira de papel*, invierno de 1999.

Hacia la segunda mitad de la década de los noventa se observa una proliferación de proyectos editoriales marginales y el florecimiento de una cultura del fanzine en un sector radical de la vanguardia artística y poética cuyo fin principal es la diseminación rápida y de bajo coste del trabajo realizado por una amplia base de creadores individuales y colectivos. Los formatos y métodos de distribución que adoptan estos proyectos se asemejan a los hasta entonces utilizados por el cómic contracultural y la música *underground*. El sueño de la autonomía viene a sustituir a la pulsión de crítica institucional que había movido a muchos agentes durante los años inmediatamente anteriores. Ese sueño vino arropado por los primeros síntomas de la explosión de nuevos modos autónomos de producción y comunicación en red, cuyas posibilidades se imaginaban infinitas hacia el final del milenio.

Este fenómeno se apoya en una tradición de autoedición, frágil pero continua, que nunca llega a desaparecer, vinculada a los grupos de poesía visual que vivieron su momento álgido a comienzos de los setenta, y se liga también al arte postal, o *mail art*, que tuvo algunos momentos brillantes en España en las dos décadas siguientes con las actividades del Sindicato de Trabajos Imaginarios de Zaragoza, el SIEP de Reus, Koniec en Madrid, ± 491, José Antonio Sarmiento y José María Giro. Sin embargo, como apunta Luis Navarro en su ensayo "Redes poéticas", en estos casos el modelo de diseminación en red era aún anecdótico, ya que se trataba "de proyectos muy específicos sin un magma en el que disolverse; aunque se trabaja sobre la red internacional, no existe una conciencia fuerte de trabajo en red". A mediados de los noventa, sin embargo, se detecta en amplios sectores del arte experimental y el activismo precisamente esa necesidad imperiosa de trabajar en red, y comienzan a cuajar proyectos como el de

P.O. Box, boletín editado por Pere Sousa en Barcelona desde 1994 hasta 1999. Simultáneamente comienzan a aparecer publicaciones de bajo coste y factura manual que, aunque no se ocupan exclusivamente del arte postal, comparten sus ideales de trabajo colectivo, generación de redes alternativas y producción al margen del mercado. Un ejemplo destacado es el fanzine *Amano*, editado en Madrid por el colectivo Industrias Mikuerpo. De él aparecerían once números desde 1994 hasta 1998, todos ellos en fotocopia excepto el último, que tenía formato electrónico. Los mismos integrantes de Industrias Mikuerpo promoverían la colección *Radikales Livres*, una serie de monografías muy heterogénea relacionada con la poesía experimental, el activismo y el movimiento situacionista (*Guy Debord ha muerto*, de Luther Blisset; las recopilaciones de textos *No Copyright* y *Acción directa en el arte y la cultura*; *La sensibilidad de lo actual*, de José Luis Castillejo; *La vanguardia ante el siglo XXI*, de Fernando Millán; *Manuscrito encontrado en Vitoria*, de K. Knabb...).

El número de publicaciones reseñadas en los últimos números de *P.O. Box* (<http://www.merzmail.net>) nos da una idea de la intensa actividad que se desarrolló en el ámbito de la edición alternativa a finales de los noventa. Los Encuentros de Editores Independientes y Ediciones Alternativas, promovidos en Huelva por Uberto Stabile desde 1994, iban a estimular la idea de una gran red de minúsculas redes, una nueva esfera pública autónoma y descentralizada, precisamente en los mismos años en que el desarrollo de Internet estaba facilitando un nuevo marco para el intercambio entre múltiples agentes dispersos. Lo que hasta ese momento había sido un trabajo desde los márgenes cobró conciencia de su relevancia y su potencial político, sin tener por ello que abandonar su naturaleza dispersa y su existencia precaria.

Reproducimos aquí “Okupación editorial. El fanzine como herramienta de cambio social”, texto procedente del n.º 7 de *Amano*, con la firma colectiva de Industrias Mikuerpo, y a su vez extraído de la ponencia que se leyó en los mencionados Encuentros de Editores Independientes y Ediciones Alternativas. En él se llama a una toma de conciencia sobre el papel que el fanzine debe tener en la nueva sociedad de los flujos de comunicación, donde actúa como virus que transgrede la lógica del capital y puede acabar destruyéndolo.

En esa misma línea de “revolución de papel” profundiza el texto “Plagio”, incluido en el n.º 3 de *Radikales Livres*, titulado *No Copyright*, de 1997. Uno de los componentes de Industrias Mikuerpo, Luis Navarro, en colaboración –o collage– con Stewart Home, Text Berd y Bob Jones, defiende el plagio como método para sacar a la luz las contradicciones internas del sistema de producción capitalista, que simultáneamente estimula y condona la productividad mediante la defensa de la propiedad intelectual. En este sentido el texto apunta algunos de los síntomas de lo que se ha venido a denominar contemporáneamente “capitalismo cognoscitivo”. Sin embargo, su impulso “situacionista” de sabotear y hacer saltar el sistema mediante el señalamiento sistemático de sus fracturas ha sido desplazado, en la teoría del nuevo siglo xxi, por posturas que rompen con el dualismo del antagonismo moderno y postulan la instalación parasitaria en tales fracturas mediante fórmulas posibilistas como las de *Creative Commons* o *Copyleft*.

Uno de los momentos finales de esta esfera contracultural fue la llamada *Art-strike* (“Huelga de arte”), convocada para 2000-2001: una llamada internacional

a la huelga de arte que, como apunta Luis Navarro en su ensayo para *Desacuerdos*, pretendía demostrar la efectividad activista de la redes generadas por el arte postal y los fanzines durante esos años y mostrar que eran capaces de aglutinar multitud de voluntades dispersas en un acto de gran potencia simbólica, puesto que equiparaba la protesta del colectivo de artistas con la del movimiento obrero ("*Redes poéticas*", *Desacuerdos*). La huelga de arte promovida con el nombre colectivo de Luther Blisset, junto a Karen Elliot y Monty Cantsin, se inspiraba en la que en 1990-1993 había convocado Stewart Home. En estos términos distinguía Industrias Mikuerpo la nueva convocatoria de la anterior:

Si la huelga de los noventa corresponde a la existencia de un circuito de creadores no profesionalizados que atentan contra la institución, la convocatoria para el cambio de milenio responde a la superación efectiva de la actividad creadora en las nuevas redes de comunicación y en el espectáculo publicitario. Con las nuevas tecnologías, el artista se ha convertido en el espectador de su propia obra, tal y como le aparece prescrita por la demanda mercantil. Por ello no se trata de una huelga de artistas, sino de "espectadores críticos conscientes", y no de un parón en la producción, sino ante todo en el consumo. "Si al capitalismo en fase de construcción correspondieron las huelgas de producción como estrategias de lucha de clases, al capitalismo en fase de decadencia (poscapitalismo, sociedad de consumo) deberían corresponder más bien las huelgas de consumo." Siguiendo el mismo juego dialéctico, la denegación de la producción estética vendría superada por la activación crítica del espectador, al que no se le pide ya que participe en la producción del espectáculo (un nuevo modo de alienación propiciado en las sociedades mediáticas al exacerbar viejas utopías de la vanguardia), sino que haga el mínimo esfuerzo de retirar la mirada. Se sabe que esta denegación reproductiva del espectador no va a producirse de modo espontáneo, por lo que los convocantes hablan de una huelga activa; a lo que se apunta en última instancia es a "generar discursos desde diferentes ámbitos: desde las artes, la política, la economía, la vida cotidiana" ... (Industrias Mikuerpo, "Las huelgas de arte")

El noticiario del sindicato CNT-AIT, *La tira de papel*, fue escenario de una agria polémica entre los promotores de la huelga, con el ubicuo seudónimo de Luther Blisset, y el colectivo Refractor, compañero de Industrias Mikuerpo en la red situacionista. Los argumentos y acusaciones mutuas, más que poner de manifiesto los problemas que implicaba trasladar "espectacularmente" al arte un procedimiento clásico de confrontación laboral, como apuntaba Refractor, revelaban ante todo que tras la utopía de una red desjerarquizada y alternativa de artistas capaz de actuar efectivamente sobre la cultura hegemónica persistían las dinámicas agoráforas de una vanguardia que parecía asumir su destino fatal.

Bibliografía

Luis Navarro. "Redes poéticas", en 1969-..., <<http://www.desacuerdos.org>>

Artstrike. <<http://www.merzmail.net/vagadart.htm>>

Industrias Mikuerpo. "Las huelgas de arte", <<http://www.merzmail.net/huelgas.htm>>



OKUPACION EDITORIAL

EL FANZINE COMO HERRAMIENTA DE CAMBIO SOCIAL.



Industrias Mikuerpo / Resistencia Vírica

Estos son unos encuentros sorprendentes¹. Casi resulta fácil imaginar las motivaciones que pueden tener los editores para reunirse. Sin embargo no lo es tanto trazar el eje alrededor del cual gira la diversidad de propuestas que se citan aquí cada año. Al principio era sorprendente que determinadas publicaciones exhibieran ese rótulo en su mancheta, pero a medida que hemos ido adquiriendo un concepto menos rígido de los conceptos, a medida que hemos comprendido que el lenguaje es sobre todo su uso y, por tanto, un constante, ineludible abuso y una trampa que cambia de forma y de poderes, nos hemos ido acostumbrando. Lo que vemos sorprendente ahora es que se nos ceda un espacio en ellos a gente que no somos más editores que telespectadores ni tenemos el suficiente dinero para ser independientes, a fin de hablar de una realidad, de una actividad que niega la existencia de editores profesionales y/o especializados, o cuando menos la cuestiona.

Hoy editar es todo: basta pulsar Archivo-Editar. ¿Por qué no llamar "editar" a escribir un graffiti en la calle? ¿Por qué no llamarlo incluso "publicar"? La gente dobla cuatro folios por la mitad y los numera, escupe a la pantalla y el mundo entero puede saber que está sola y mal follada. El amor es el 85 % de internet, pero no hay que alarmarse, debería ser el 100 % de la comunicación, y la tecnología sólo un buen modo de quedar. No es bastante con que las cosas estén; también tienen que existir. Nunca antes se habían sucedido tantos gestos de apropiación política de los medios para las masas. Se había enunciado algo semejante como una esperanza y hoy, cuando se dan las condiciones adecuadas para ello, lo seguimos viendo (todavía) como una posibilidad no garantizada. El título con que anunciamos este breve comunicado no se refiere todavía más que a esa posibilidad, sin pesimismo y sin euforia. Las palabras cambian de sentido una vez que se accede a su virtual realización como comunicación. Cuando su uso se extiende tanto como es deseable no sólo pierden energía, sino que rebotan, se enredan y subvierten.

Con una multiplicidad de accesos comunicativos, con la invasión inconteniente de publicaciones surgidas de iniciativas personales o colectivas y la diversidad de sujetos y motivaciones a que responden nos hallamos de lleno y sin remedio en ese proceso. Esto es lo que verdaderamente importa y hay que retener del movimiento de fanedición. Creo que en la actualidad ese movimiento existe en nuestro país. Hago aquí referencia a publicaciones de carácter no legal, aunque legítimas por el hecho de que surten un vacío, me limito también a aquellas que frecuentan ambientes juveniles cuando hablo de tal movimiento. La actividad en este campo no tiene

¹ Extracto del texto leído por la delegación de Industrias Mikuerpo en el IV Congreso de Editores Independientes. (Huelva, 1 de mayo)

ahora comparación con fenómenos similares que funcionan históricamente como precedentes, ni en cantidad ni, en consecuencia, en calidad y diversidad. Estamos envueltos, participamos en, una tendencia vertiginosa e irreversible hacia una cultura que se disuelve cada vez más en actos participativos donde lo económico todavía funciona como problema, pero no como premisa de la acción.

Sería importantísimo que quienes lideran el repentino acceso a los medios de una realidad editorial cínicamente ninguneada, pusieran el acento en esta clave del movimiento de fanedición, del que creemos formar parte sin carnet ni normativa: la inversión del flujo informativo y comunicativo clásicamente unidireccional, hasta la conversión de cualquier *hij@* de *vecin@* en trazador de signos y productor de eventos. Es una realidad que trasciende su expresión editorial y tiene manifestaciones análogas en todos los ámbitos de la convivencia. El fanzine es un fenómeno más que alimenta y se alimenta de los nuevos movimientos sociales, la okupación y la insumisión fundamentalmente. Por supuesto el fanzine cumple otras funciones dentro de la dinámica social, sirviendo de soporte a colectivos con motivaciones demasiado específicas para acceder a los medios de masas, sea cual sea su temática. Por ejemplo: hay fanzines sadomasoquistas, y aún en esta derivación perversa del fenómeno que parece reproducir las claves de dominación que sustentan la convivencia, observamos un tratamiento desde abajo que convierte al consumidor ya no en un espectador de pornografía sino en un explorador de sensaciones. Esta es su cualidad, por tanto, más importante. Desde que Amano lanzó su primera tirada de 50 ejemplares sostuvo esta tesis: tras el agotamiento de los recursos de experimentación formal de las vanguardias y de su capacidad de transformación social, la clave de lo nuevo, lo procesual, lo experimental y emergente se desplaza hacia el uso económico, o mejor dicho no económico, de los medios de producción cultural.

Pero a medida que el fanzine conquista, ocupa espacios editoriales infrautilizados, el fanzine y el propio proceso de okupación cambian de sentido. El sistema capitalista, construido sobre el vaciamiento de los significados y su reducción a claves de composición economicistas, ofrece siempre un contratipo de lo que sucede que es el reflejo subvertido del fantasma del que mira fascinado por el desarrollo del espectáculo. Así se llega a decir que hay "demasiados fanzines", que el mercado de fanzines está saturado. Esto es no entender nada, quedarse con la poca mierda que te llega a través del soporte, porque el fanzine surge precisamente cuando el mercado se satura, bien porque precisa nueva energía para sostener su fluido económico, nuevos autores, jóvenes artistas, músicos independientes, o bien porque la peña ha decidido pasar a la acción, ofrecer al sistema reflejos subvertidos de su violencia y de su capacidad de tergiversar los conceptos.

El potencial emancipador del fanzine reside en la ejecución, y no en la consecución, del flujo informativo; también en que condiciona un tipo de recepción más comprometido. Aquí es donde podemos valorar los resultados obtenidos por los fanzines de contrainformación como soportes privilegiados de los movimientos sociales autoorganizativos, obligando al sistema a producir redefiniciones jurídicas de sus supuestos morales, cuya hipocresía denuncian. Estos fanzines que parecen todos

iguales y de hecho lo son, porque el fanzine se reproduce libremente, pretende trascender las limitaciones a que se ve abocado dentro de un sistema donde todo contenido debe poder ser traducido a cifra, a cantidad, a tirada. Un fanzine es un mensaje que quiere circular, no una empresa.

Hablamos aquí de sus posibilidades, no de su realidad: ésta está hecha muchas veces de rebeliones freudianas sin causa, discursos autocomplacientes y un uso frívolo de las palabras: revolución, independencia, alternativos, multimediáticos, okupación... Dentro de un sistema de puras cantidades sin concepto el fanzine es un virus que se contrae cuando se lee, que conserva en la asepsis del capitalismo un factor humano, fisiológico, expresivo, que se extiende por contacto, y como tal virus utiliza tácticas de replicación y de mutación constante que impiden su teorización y control. Las movilizaciones ya no se resuelven detrás de la barricada y del gettho. El fanzine propone nuevos modelos de movilización difusos y permeables, que pueden contaminar el sistema desde la estructura, pero también pueden ser contaminados. Por eso es importante sostener frente a la manipulación mediática estrategias de difusión que atentan contra el sistema económico: el uso desviado de la tecnología hacia propósitos de apropiación estético-política, la insumisión editorial, la burla a los derechos de copy-right o el dar curso a propuestas que no pueden ser asimiladas por la estructura económica y apuntan a destruirla. ☒



Plagio

Luis Navarro

El mayor problema del arte del siglo XX es la demanda constante de algo nuevo y original. La consecuencia de esta demanda es que mientras todo parece cambiar, nada cambia realmente. Sin embargo se da una constante reaparición de las mismas ideas recalentadas, usando una sucesión de nombres cada vez más absurdos. Puede llevar miles de años desarrollar una perspectiva, y hoy la gente pide innovaciones radicales cada semana. Desde Lautreamont en adelante se ha vuelto cada vez más difícil escribir. No porque la gente no tenga ya nada que decir, sino porque la sociedad occidental se ha fragmentado en un grado tal que hoy es imposible escribir una prosa clásica, coherente, esto es, dominada por una idea, o por un cuerpo de ideas que fluyan con suavidad de un párrafo o capítulo al siguiente. Hoy los pensamientos parecen disolverse antes de estar plenamente formados y vuelven sobre sí mismos en una mezcla de contradicciones, haciendo imposible escribir de un modo tradicional.

El plagio en la sociedad capitalista tardía articula una condición cultural semiconsciente: que 'no queda nada por decir', un sentimiento que se ha hecho más potente con la posibilidad teórica de acceder a todo el conocimiento causada por las nuevas tecnologías. Los postmodernos han afirmado este sentimiento de modo suficiente; pero aunque no hay nada que decir, ellos ya han demostrado que siempre habrá algo que vender. Por otra parte, hay practicantes activos en muchas disciplinas que, reconociendo la necesidad de la acción colectiva exigida por medios como el cine o la grabación electrónica, abordan el plagio como intento de denunciar de una vez y para siempre las actitudes individualistas que tienden a hacer que toda la actividad humana actual parezca redundante y crecientemente alienada.

Ideológicamente, el arte se utiliza para promover una ética de la subjetividad individual o separada. Esta práctica se estimula con altas recompensas financieras, que la dotan con la característica secundaria de ser un mercado 'no oficial', en el que el capital puede valorizarse e incrementarse en proporción acelerada, una suerte de *dinero de saldo* que ante todo proclama la plusvalía delirante que puede provocar el sufrimiento humano. El arte debe enfatizar siempre la 'individualidad' de la propiedad y de la creación. El plagio, por el contrario, está enraizado en el proceso social, el sentido de comunidad y reconocimiento de que la sociedad es algo más que la suma de individuos (pasados y presentes) que la constituyen. En la práctica, el desarrollo social se ha basado siempre en el plagio. Sólo hay que mirar a l@s niñ@s para darse cuenta de que el progreso es en su 99% imitación, pero esta realidad es mistificada por la ideología del 'arte'. El arte mismo se basa en la tradición pictórica desarrollada en miles de años, y todavía los historiadores y críticos de arte enfocan sobre las más pequeñas, usualmente negligibles, 'innovaciones' de cada artista 'individual'.

Aunque el uso de la palabra "plagio" data del siglo XVII (y novelistas como Fielding discuten el tema en el s. XVIII), la idea de plagio cobró actualidad en la época romántica, es decir, aquella época marcada por el triunfo de la burguesía. Surgió como aspecto concomitante de las formulaciones románticas del Genio. Coleridge fue acusado de plagiar a muchos filósofos alemanes (no traducidos) por de Quincey, cuya autobiografía curiosamente incluye dos capítulos enteros sacados de un oscuro trabajo del Rev. Gordon. De Quincey por su parte fue plagiado por Alfred de Musset y Baudelaire, dos escritores cuyas 'originales' efusiones fueron atacadas irónicamente por Lautreamont - cuyo aforismo 'El plagio es necesario, está implicado en la idea de progreso' ha sido retomado repetidamente: por Alfred Jarry, por ejemplo; por los surrealistas (Breton reafirmó la llamada de Baudelaire 'a encontrar siempre lo nuevo'); y por los situacionistas. Del mismo modo, la máxima de T.S. Eliott 'Los poetas malos se apropian, los buenos roban' ha llegado también a ser un lugar común moderno, considerada como sintomáticamente importante de la actitud del que sería creador hacia los grandes e influyentes trabajos del pasado. (El argumento no está limitado a la literatura: Stravinsky ha sido honrado con comentarios casi idénticos).

El plagio (paradigmático) es el anverso del genio (paradigmático). Así como el genio lucha contra la caducidad recurriendo a un misterioso y 'natural' poder interno, el plagio lo hace mediante el robo de la propiedad de los demás. Obviamente, el uso de nociones como la de Genio o Plagiario sólo tiene sentido en tanto que la sociedad define la realidad en términos de cuánto tiempo se puede 'gastar', 'derrochar' y 'ganar'.



El plagiarismo muestra implícitamente que gran parte del tiempo de trabajo es tiempo 'perdido': esto resulta inaceptable en una sociedad productivista, incluso si (como en Occidente) esta sociedad tolera el derroche institucionalizado. El análisis del plagio descubre muchas contradicciones similares. La práctica del plagio articula los efectos y el alcance de estas contradicciones.

La gran ventaja del *plagio* como método es que elimina la necesidad de talento, e incluso de demasiada aplicación. Todo lo que necesitas es seleccionar lo que quieres plagiar. Los principiantes entusiastas pueden comenzar plagiando este artículo sobre plagio. Un purista preferirá plagiarlo literalmente; pero aquel que sienta la necesidad de expresar el lado creativo de su personalidad escogerá palabras de aquí y de allá o reorganizará el orden de los párrafos. Cualquier elemento puede servir para hacer combinaciones nuevas. Cuando se ponen juntos dos objetos, no importa lo lejanos que puedan estar sus contextos originales, se produce siempre una nueva relación. Las interferencia mutua de dos mundos de sentimiento, o la reunión de dos expresiones independientes, sobrepasan los elementos originales y producen una organización sintética de mayor eficacia.

El plagio es por ello un proceso altamente creativo porque con cada plagio se añade un nuevo sentido al trabajo. Desgraciadamente, las fuerzas del orden han logrado hacer que sea ilegal el plagio de textos recientes. Sin embargo, unas sutiles precauciones pueden tomarse para reducir este riesgo. La regla básica es tomar las ideas y el espíritu de un texto, sin plagiarlo palabra por palabra. *1984* de Orwell, que es una reescritura exacta de *We*, de Zamyatin, es un bello ejemplo de esto. Otra posibilidad de evitar la persecución es trabajar bajo un nombre asumido como Karen Eliot, o utilizar material no-copy-right como los textos de la Internacional Situacionista.



Lautreamont, quizá el más conocido exponente del plagiarismo, sigue sin ser entendido por much@s de sus 'admirador@s'. En las 'Poesías' utiliza el plagio (componiendo sobre las máximas éticas de Pascal y Vauvenargues) para reducir argumentos hasta el máximo, a través de concentraciones sucesivas. Sin embargo Viroux logró causar todavía un considerable asombro en los años 50 al demostrar que 'Maldoror' es, entre otras cosas, un vasto plagio de Buffon y otros trabajos de historia natural. Que Viroux viera en esto una justificación para despreciar a Lautreamont fue menos sorprendente que el hecho de que algun@s de sus admirador@s pensaran que era necesario defenderlo alabando su insolencia. No habrá transformación social hasta que el slogan 'El plagio es necesario, el progreso lo implica' sea ampliamente reconocido. Una vez que ocurra esto, la industrialización y la tecnología de la información dejarán de verse como supervivientes de la edad de piedra. Recientes tendencias críticas han señalado un *ansia de influencia* que lleva al creador a trabajar de tal manera que hace aparecer los trabajos del pasado como 'plagios anticipatorios' - una idea que está ya prefigurada en las teorías de OuLiPo.

Para concluir, el plagio ahorra tiempo y esfuerzo, mejora los resultados, y muestra una considerable iniciativa por parte del plagiario individual. Es como una herramienta revolucionaria adecuada a las necesidades del siglo XX. Para quienes entiendan que la selección de material es un desafío demasiado 'creativo', el remedio es introducir un sistema azaroso de selección de material. ¡Acabemos de una vez y para siempre con el mito del 'genio'!

Collage de textos de Stewart Home, Tex Beld, Bob Jones y Luis Navarro.



La mutilación es el sello de marca de la violencia, sea ésta bélica o mediática. En cualquier caso es un copyright que sistemáticamente el causante no desea asumir cediendo todo derecho a las víctimas.

ambos
ismael@arnal.es

La tira de papel

VENTANA ABIERTA



Los refractarios ante la Huelga de Arte 2000 - 2001 Madrid/Barcelona:

Desde hace algún tiempo se nos viene con la matraca de una Huelga de Arte. La convoca un múltiple (Luther Blissett & Karen Eliot & Monty Calsin). Bombardean al personal con trasnochados mensajes evangélicos como "función liberadora del arte", "dicotomía capitalismo-espectáculo", "disolución transmoderna" ... intentando vender la moto de una Huelga de Arte "como hecho social y político". C.P.P. de "LOS REFRACTARIOS" hicieron pública a finales del pasado mes de agosto en un seminario celebrado en Arteleku, la siguiente:

Declaración de Donostia

Un grupo de chapuceros "lutiers" (Blissett & Eliot & Calsin) ensordece nuestros oídos con los insosportables ruidos de sus chirriantes instrumentos musicales pregonando la convocatoria de una Huelga de Arte 2000-2001, Madrid-Barcelona.

Intentan retomar el camino emprendido por patéticos mallabaristas (Metzger y la CIA) en 1974. Pretenden también con su terrorífica convocatoria, al igual que lo hiciera S. Home en 1990, situar su polucionante producción textual en las estanterías de los supermercados de la ideología dominante. (Recuérdese: "todo intelectual que pide la verificación de sus postulados en una sociedad jerarquizada es un fascista" I.S.).

Estos desvergonzados reificadores del ESPECTÁCULO GLOBAL se ven apoyados en sus mistificadoras pretensiones por un autodenominado "comité de artistas", que aportan la engañosa y grosera reivindicación de la virtualidad como alternativa. Cuentan simismo con la sumisa intención que les proporciona el chiringuito para zombis internautas de Mamador, retoño del Gran Emasculador y Lobotomizador al servicio del Régimen borbónico Castrando Savater. Y hasta en un último intento de institucionalización de su miserable y culre Discurso, buscan apoyo en las burdas elucubraciones del nazi-nostálgico Vestringue.

"Huelga de Arte, Huelga de Arte..." balbucean estos "lutiers" con sus horribles instrumentos musicales. El Arte como metáfora de los modos de producción.

Convocan a los artistas, a los vendedores, a los poseedores de los espacios de producción y consumo, y hasta hablan de los consumidores...

VENTANA ABIERTA

(La patronal desde la metáfora)

Detrás de su estomagante retórica no hay otra cosa que el cinico planteamiento de un LOCK-OUT solapado. Nosotros los Refractarios nos situamos frente a los que llaman a una Juerga General, a un juego, a una moratoria para reflexionar sobre el criminal rol del artista, a los reciclajes de la reificación cómplice de una pretendida autogestión virtualizada. La virtualidad es el último refugio del ESPECTÁCULO TERRO-RISTA y el Arte su excremento sublimado. "La autogestión será generalizada o no será". (R.V.)

Nosotros los Refractarios nos negamos a escuchar el triste y aburrido bla.bla.bla.bla. de los que les huele el aliento cuando dicen "espectadores críticos conscientes".

Nosotros los Refractarios, rechazamos una Huelga de Consumidores y desenmascaramos al neonazi que la postula. Desde el consumo nada se puede hacer contra la estructura ESPECTA-

La Tira de Papel surge no sólo para ser el órgano de expresión de la Coordinadora de Artes Gráficas de CN1, pretendemos igualmente que sirva de debate de lo que se cuece en el sector. Por tanto esta sección está abierta a cuantas colaboraciones, críticas etc., queráis mandarnos



CULISTA. Ya hace mucho tiempo que "consumidor" y "espectador" son conceptos que se pudren en el basurero de la Historia. Las condiciones de existencia de la sociedad que los hizo surgir han sido abolidos por el ESPECTÁCULO GLOBAL.

El proletariado que apareció con la revolución industrial poco tiene ya en común con el ESPECTACULOTARIADO de nuestro tiempo. El reino de la Mercancía ha penetrado hasta el fondo en los modos de nuestra vida cotidiana: información, ocio, cultura, sexo, alfabeto. Hoy, cualquier actividad humana genera ingente cantidad de Plus-Valía.

En el presente segmento de nuestras vidas, el ESPECTÁCULO GLOBAL es el momento histórico que nos contiene. Es inseparable del Estado, es decir, de las formas de gestión y administra-

La tira de papel

ción totalitarias. Los ESPECTACULISTAS han logrado, a través del Mercado Libre y del Pensamiento Económico Único, la ocupación con métodos dictatoriales de nuestras existencias. Esta colonización de nuestras conciencias la han conseguido por la pornográfica transmutación del mundo real en imágenes y la conversión de estas imágenes en "mundo real".

Pero con el desarrollo del ESPECTÁCULO GLOBAL, es decir, del Estado Espectaculista Imperial Planetario, ha emergido el ESPECTACULOTARIADO.

Los habitantes de la Aldea Global se ven reducidos a concentraciones de masas pasivas. Las condiciones de existencia de los ESPECTACULOTARIOS se igualan a medida que los ESPECTACULISTAS extienden sus garras por todo el planeta.

Así, el ESPECTÁCULO GLOBAL ha generado la fuerza llamada a destruirlo: EL ESPECTACULOTARIADO lo integran hombres y mujeres desposeídos de sus vidas, manipulados en sus deseos, reducidos a la satisfacción de la falsa pluralidad de opciones. Los secuestrados en el limbo de la democracia y la cultura apoyadas en la representación. ¡Y están diciendo basta!

Son los Zapatistas en México, los Confederados Campesinos en Francia, Unabomber en USA, los Zengakuren en Japón, los Asamblearios en Venezuela, los Faistas en la Península Ibérica, los numerosos grupos en Italia, en Moscú, en Chile, en Colombia, en Canadá, en Berlín, en Londres... No luchan por reexplotar el deseo de Utopía, niegan el protagonismo de las vanguardias, están más allá de la política. Luchan desde la ACCIÓN DIRECTA, en todos los aspectos, por una vida social e individual libre.

Rechazamos el guirigay de los "lutiers" y sus secuaces. Tratan de sustituir a la actividad social libre y espontánea por estructuras autoritarias desde las que afirmar y realizar sus universos concentracionarios mercantilistas. "Redescubrir el tiempo", como reclaman a estas alturas, con malsana ingenuidad, es mostrar una melodía hammeliana con la que pretenden arrastrarnos al abismo. A las condiciones de emancipación y a la rebelión del ESPECTACULOTARIADO, oponen una organización de arriba a abajo, ocupando ellos el vértice de la pirámide.

Para estos oportunistas y desaprensivos "lutiers" y sus corifeos apañadores, el futuro se resuelve en la propaganda y en la consecución de sus reaccionarios proyectos de organización social y política. Nosotros, los Refractarios, nos unimos a la lucha del ESPECTACULOTARIADO

ventana abierta

AN.AR.CO
Comité Peninsular Provisional
"Los Refractarios"

(En memoria de Mercedes Martín, anarquista donostiarra de dieciséis años muerta el 28 de agosto de 1936 luchando contra el fascismo en las laderas del monte Buruntza.)



De la tierra somos
Carlos Cortez
(84 x 31 cm.)

Los grabados de Carlos Cortez que acompañan a algunos artículos de este boletín pertenecen a la exposición que sobre su autor ha organizado la Fundación de Estudios Liberales Anselmo Lorenzo.

ventana abierta

ventana Abierta



Lo que son los amigos del "REFRACTOR" y lo que pretenden

Sobreponiéndose nuevamente a su falta de significancia y de valor artístico, la simpática tertulia de ancianitos irreductibles que tratan de hacerse oír desde el fondo de la galería, aunque tengan poco que decir y hagan menos, ha escogido ahora como objeto de su resentimiento al antiespectaculista Luther Blissett y su convocatoria de Huelga de Arte (efecto 2000-1). No se entiende bien lo que dicen: el ruido es ensordecedor. Y no por culpa de la pequeña orquestina de luthiers que emite sonidos inarmónicos en el exterior de la sala, sino debido a la inmensa instalación de megafonía, a los bombos y los platillos, a las toneladas de masa electroacústica con que el espectáculo entierra nuestras voces. Pero no se entiende sobre todo porque, inmersos de lleno en el espectáculo que ellos perciben omnipresente, reductiva y misticamente, desvinculados de las luchas reales y de los intereses reales de quienes sobreviven y se reproducen forzosamente al margen de esa omnipresencia, han perdido todo sentido de la realidad, y sus plagios y resonancias se encadenan sin concierto ni partitura añadiendo más ruido al ruido, sin la menor pretensión de decir algo con sentido, ni mucho menos de decir algo que sea verdad.

Les basta con parecerlo a ojos de los profanos, y para ello creen que es suficiente con escribir muchas veces con mayúsculas la palabra espectáculo, así como sus derivados y calificativos más obvios. Si nos embarcásemos aquí en una discusión teórica que ellos siempre han rehusado llevar a cabo sobre el terreno con la sana pretensión de entenderse, prefiriendo a ello la conspiración, la traición y el insulto, daríamos a entender que detrás de su rimbombante denuncia existe en efecto alguna pretensión de hacerse valer en el terreno de los argumentos. Pero no hay suficientes argumentos discutibles en su airado panfleto. Sobre todo porque no los hay en absoluto. Podría ser el guiño de una sección de humor negro, y sin embargo se nos sirve como "contribución a un debate de lo que se cuece en el sector". No han faltado quienes se han opuesto a la huelga con argumentos, y nuestro desacuerdo sobre este asunto no nos ha impedido seguir manteniendo con ellos una sana amistad. Pero en este caso no nos vemos desgraciadamente enfrentados a argumentos sino,

La tira de papel

parece ser, a absurdos cargados de (mala) intención, a resentimientos personales, al afán de hacerse notar utilizando cualquier recurso, aun el de abstraer estos debates de su contexto y aumentar mezquinamente los pequeños detalles susceptibles de explotar el morbo y la ingenuidad de algún posible observador, tal y como dictan los métodos del buen "espectaculista" que parecen conocer y practicar.

El uso perverso de estos métodos, aunque bastante poco brillante, es sin embargo perfectamente consciente. Cuando los supuestos "refractarios" (cuya condición virtual no supera, ni en número ni en densidad de elementos, a la del "Comité de artistas contra el Arte") mienten, saben que mienten; y si pudiesen hacer daño mintiendo lo harían a sabiendas, siempre que ello les permitiese hacerse notar allí donde han llegado tarde y donde nadie les esperaba: en el medio autónomo que, a pesar de sus repetidas pretensiones, les ha ignorado hasta ahora por completo. Un panfleto del colectivo Maldejo denunciaba hace ya casi un año la aparición, con varias décadas de retraso, de "la revista que les hubiera gustado hacer a los refractarios en 1968, por ejemplo. Pero eso no podía ser, claro. Por la sencilla razón de que entonces uno era carlista, otro burócrata de izquierdas y un tercero, Marqués de la Piscina de Guadalajara. Años más tarde y en un contexto completamente diferente (del que Refractor no hace ni el más mínimo análisis), la actividad (?) del grupo y su revista se vive en la ilusión más completa."

En efecto. Estos personajes retomados desde el esperpento hispánico de nuestro pasado reciente, emprendieron por aquellas fechas negociaciones "de buen rollito" con diversos colectivos del ámbito de la autonomía, que no tenían otro objeto que el de hacerse conocer y reconocer por él, ya que nunca los habíamos visto, al tiempo que el de engrasar y poner al día su oxidada maquinaria de artillitas alternativillos. Estas negociaciones, mediante las que pretendían establecer lazos y compromisos formales que sólo la práctica cotidiana puede consolidar, fracasaron casi sistemáticamente por este hecho mismo sin que ellos pudiesen comprender la razón de que sus boletines de cuatro páginas a 500 pesetas, sus elogios a Debord pasados de fecha, sus encendidas dedicatorias a los mitos recurrentes de la resistencia se pudriesen en las estanterías de su chiringuito y apenas lograsen hacerse reconocer, en ese rincón de la sala, por el mundillo snob de las galerías y de la vanguardia.

En una de estas reuniones, sostenida amigablemente con alguien a quien hoy colocan al lado del "nazi" al que desenmascaran, uno de estos refractarios ofrecía en aquellos días su apoyo a la Huelga de Arte a cambio de la apertura de un



En el número anterior publicábamos un artículo que nos había sido remitido por el colectivo Refractor en el que se criticaba la "Huelga de Arte 2000-2001". Dicho artículo ha levantado ampollas y Luther Blissett, uno de los convocantes de la huelga, utiliza este espacio para responder a las gentes del Refractor.

La tira de papel

ventana abierta

*...entran en un medio delicado como elefante en cacharrería y se dedican a insultar a troche y moche a quienes les han preparado el techo para que exhiban sus rancias consignas**

espacio cibernético vecino al "Archivo Situacionista Hispano", espacio que se le hubiera ofrecido en todo caso gratuitamente, al ser un espacio "liberado", como se había hecho con otros colectivos más o (sobre todo) menos artísticos afines al ámbito de la autonomía, y contrarios incluso a la huelga, sin necesidad de negociar apoyos a un concepto que se explica por sí mismo y del que nadie más que Karen Eliot, Luther Blissett y Monty Cantsin se han hecho responsables. En la misma reunión trataron de pactar una especie de provocación a un debate virtual, que tendría como objetivo zanzandear a alguien por el único motivo de que su apellido es conocido, y eso le convierte en objetivo fácil para este género de cobardes. Se trataría por supuesto de una polémica fingida, de una forma para ellos aceptable de "animar el cotarro", donde se capa de damos mutuamente estopa lo que nos daríamos sería publicidad, aunque fuese a costa de ofrecer un espectáculo lamentable que apelase a los más

loran cuando entran en un medio delicado como elefante en cacharrería y se dedican a insultar a troche y moche a quienes les han preparado el lecho para que exhiban sus rancias consignas. El insulto esta barato, y el de neonazi produce sin duda unos rendimientos extraordinarios, aunque se apoye sobre la débil base de que "todo intelectual que pide la verificación de sus postulados en una sociedad jerarquizada es un fascista". Pero ni es cuestión de alimentar la paranoia en estos tiempos difíciles marcando con la cruz gamada a cualquiera, ni son precisamente los convocantes de esta huelga desjerarquizada, sin centro ni promotores, concebida como un contexto de actuación a completar e interpretar por cada uno y no como un programa que distinga productores y consumidores como erróneamente interpretan, quienes han tenido nunca el afán de ver confirmados sus postulados. No son ellos quienes reclaman para sí un ámbito de actividad especializado en la producción de sentido como



bajos instintos del espectador. De este episodio da fe otro extracto del panfleto mencionado anteriormente, y titulado "El bluff del Refractor": "Los refractarios han visto la posibilidad de publicitarse más aún montando el espectáculo de una polémica literaria (...) en tanto que está diseñada desde el principio como ficción, como 'un acontecimiento divertido para animar la escena'. Lo que los refractarios buscan es una 'escena' donde exhibir su dudoso talento en la práctica de la provocación panfletaria y del insulto 'a la manera situacionista', y donde re-presentar mediante pobres elogios una imagen romantizada de sus héroes incapaz de reconocerse en las luchas reales y en el trabajo de base. (...) Los refractarios viven en un mundo de pura ilusión donde todo está permitido porque nada tiene consecuencias reales."

Estas consecuencias reales son las que no va-

hacen los artistas, y remarcar el carácter ideológico de esta distinción no es llamar a nadie criminal. Sólo con intención malévolamente se puede, desde el estrado de un seminario en Arteleku probablemente bien financiado, acusar de mercadear con su obra a quienes se han enfrentado, a veces frontalmente y asumiendo las consecuencias, al mundo falso, decadente, estrado y cínico que es el suyo.

Como para poner de manifiesto lo obtuso de nuestra sensibilidad y señalar al mismo tiempo su evolucionado conocimiento del situacionismo en conserva, los refractarios descubren, después de declinar la palabra espectáculo en varios idiomas, al sujeto histórico del fin de milenio, que ya no sería el proletario clásico ni el espectador moderno, sino una suerte de engendro indefinido al que llaman espectacularotariado. Los artistas ra-

ventana abierta

dicales se dedican a "desviar" cosas, ya se sabe... El problema surge cuando los juegos de palabras carecen de contenido, o simplemente engendran un nuevo ropaje para una vieja mentira. Hemos visto con frecuencia interpretar el triunfo absoluto del espectáculo que estos artistas expresan mucho más que metafóricamente como una coartada para justificarlo todo y dar rienda al más crudo cinismo. Ya hemos visto en otros debates cómo sobre esta base se pretende a veces negar la existencia de la guerra social, de opresores y excluidos, de beneficiarios y oprimidos, y relativizar así la propia actividad artística como un "mal menor". Esta interpretación, tan contaminada de los parámetros espectaculares que no es capaz de concebir nada fuera de ellos, deriva siempre en la siguiente conclusión inmovilizante: como el espectáculo es todo, la realidad ya no es nada, luego ya no tiene sentido luchar desde la realidad, "crear" realidad; ya no tiene sentido siquiera "ser real". Incluso nosotros, en tanto que consumidores-patrones, nos hemos convertido en espectaculares opresores, y querer parecer otra cosa es asumir la hipocresía que fundamenta el espectáculo. Es la apoteosis del simulacro, y para referirlos no hubiera sido necesario recurrir a Debord. El pijo Baudrillard, el teórico de los yuppies de los ochenta hubiera bastado.

Pero este espectacularizado que los refractarios acaban de descubrir y que no acaban de definir si que se opone a otra clase, la de los "espectaculistas", entre quienes se encontrarían parece ser los humildes gestores del Archivo Situacionista, quienes no estarían, como el resto de la humanidad, "desposeídos de sus vidas, manipulados en sus deseos, reducidos a la satisfacción de la falsa pluralidad de opciones". Pero este "espectaculo-tarado", este tarado por el espectáculo que nos describen con sintagmas manidos podrían habérselo ahorrado, pues no es sino el "espectador" de toda la vida, un poco más degradado, más cínico e irrecuperable en todo caso, y precisamente no se entiende qué es lo que los refractarios esperan de este imbécil absoluto que Debord describe sin ningún tipo de celebración. Salvo que por arte de magia, invocando la bonita fórmula que todo lo purifica, la "acción directa" que hemos venido proponiendo constantemente en su forma virica y descentrada como alternativa a la práctica artística (pero que no sirve de nada formular sobre el estrado de los talleres de Arteleku ni, como ha quedado demostrado, en esas redes que todo lo enredan), mediante un salto espectacular en el escenario de las palabras transformen a ese espécimen desanimado, manipulado y "reducido a la satisfacción de la falsa

La tira de papel

ARTSTRIKE



pluralidad de opciones" en un zapatista, un confederal, un faista, un unabomber o tantos otros etc., que en su universo mítico llevan la misma máscara. Citamos de nuevo el jugoso panfleto de Maldaczo: "Por supuesto, las ideas nuevas o, al menos, una reconsideración válida de la teoría y la práctica del proyecto de autonomía, brillan por su ausencia. Simplemente se despliega el formalismo con apariencia radical para impresionar a una galería despoblada. No hay el más mínimo indicio de la intención de contribuir a la reconstrucción de la memoria, el lenguaje o el pensamiento revolucionario; tan sólo resulta visible el deseo de componer otro bonito álbum de imágenes que se pueda añadir a los antiguos (cualquier imagen, por ejemplo, que infle la mitología del bandolerismo y del anarquismo de la bomba cabe en las páginas del "Refritor"...)".

En su momento nos opusimos a la difusión de este panfleto en las páginas del Archivo, considerando que no era positivo aceptar las provocaciones y seguir el juego a quienes no pretenden con ellas sino adquirir una notoriedad vicaria. Nos vemos obligados ahora a responder con este escrito para impedir que sus maquinaciones, sus infantiles juegos de conspiración nos salpiquen con calumnias. Con ello, los refractarios consiguen lo que quieren. Ahora les pedimos que nos dejen en paz, marchando discretamente por su camino, que es el camino del arte de acuerdo con los modos institucionales, y que no esperen nada más de nosotros, que en este preciso momento empezamos a olvidarlos, como hemos hecho con otros enrolladetes por el estilo. Algunas personas, que sabemos que se esfuerzan por comprender y apoyar la denuncia del espectáculo global que va tomando cuerpo en ciertos medios, han aceptado al participar en sus publicitados eventos reivindicativos con cava y patatas fritas confundirse con una mayoría cínica, y les advertimos de que así no pueden esperar que guardemos un mínimo de interés por ellos, ni que nos volvamos a tomar en serio su pretensión de pindonguear alrededor de quienes, desde hace ya algún tiempo, cogieron el testigo de la vanguardia que los artistas olvidaron en el surtidor de Mutt antes de tirar de la cadena.

Luther Bliss

Ahora les pedimos que nos dejen en paz, marchando discretamente por su camino, que es el camino del arte de acuerdo con los modos institucionales, y que no esperen nada más de nosotros, que en este preciso momento empezamos a olvidarlos, como hemos hecho con otros enrolladetes por el estilo.

De nens

124

Joaquim Jordà, *De nens*, 2003. Largometraje, 188 min (Fragmento de la entrevista a Manuel Delgado).

125

Joaquim Jordà, *De nens*, 2003. Cartel anunciador de la película.

En junio de 1997 los medios de comunicación revelaron la explosiva noticia de que se había descubierto la mayor red de pederastia de Europa en el deprimido barrio barcelonés del Raval. El caso propició una campaña de desprestigio que las inmobiliarias aprovecharon para criminalizar el movimiento vecinal que se oponía al plan urbanístico de remodelación, ya que allí fue donde, casualmente, aparecieron los acusados de supuesta pederastia. El documental *De nens*, realizado por Joaquim Jordà, analiza cómo el sector inmobiliario, con ayuda de los medios de comunicación, reforzó la idea de que el barrio era un foco de corrupción que había que “oxigenar” e “higienizar” para sanearlo. “No es una película sobre la historia de estos hechos morbosos –manifiesta Jordà en una entrevista–, sino sobre la divulgación de los hechos, remarcando los intereses ocultos (evidentemente no inductores de la historia) de los que se van a aprovechar. De cómo se crea un rumor, qué origen tiene y de quién procede su expansión en la sociedad.” La película está basada en el libro *Raval: Del amor a los niños* (2000) de Arcadi Espada –uno de los testigos que aparece en el juicio–, en el que se denuncia que el escándalo sirve a fines innobles.

En el primer proceso se comprobó que se habían producido errores en la investigación policial por querer encontrar culpables rápidamente y la hipótesis de la existencia de una red empezaba a hacer aguas; en la segunda instrucción –que es la que presenta *De nens*– todavía figuran como acusados inocentes a los que se ha difamado, produciéndoles el daño añadido de haberles despojado de sus hijos durante años. El documental muestra que a las más que probadas deficiencias de la investigación se les sumaron indicios de manipulación interesada. En consecuencia el desarrollo del juicio, que ante todo debería arrojar luz sobre los hechos, se convierte así en un “juego de niños” –que es como al director le hubiera gustado titular la película de no estar ya registrado el nombre– en el que jueces, periodistas, abogados y políticos han condenado de antemano al principal sospechoso. Entre tanto, Xavier Tamarit se revela como un cabeza de turco indefenso, hundido por la presión mediática, al que claramente se está sometiendo a un juicio paralelo. Su delito, el más despreciable de cuantos se haya oído hablar, es suficiente para suspender el derecho a la presunción de inocencia y convertirle en objeto de las mayores humillaciones.

El documental, ambicioso en su extensión y en los temas abordados, no se reduce únicamente a rodar el ritual del juicio o a poner de relieve las insuficiencias del sistema judicial. Jordà entrevista *in situ* a los vecinos del barrio y al

arquitecto Oriol Bohigas –uno de los responsables del proyecto de regeneración del Raval–; expone también los distintos intereses que mueven a los miembros de las asociaciones de vecinos, e interroga a los periodistas, captando tanto sus frívolos comentarios como los *mea culpa* que entonan por no rectificar cuando se equivocan. Para sacar a la luz partes de la trama que las personas involucradas en los hechos no revelan, Jordà se vale de las letras de las canciones de Albert Pla y del mismo recurso empleado en *Numax presenta...*: contar con un grupo de teatro que plasme la visión que no se ve reflejada en las intervenciones. Precisamente arropado por la compañía teatral, el propio cineasta realiza una inesperada declaración que desdramatiza la experiencia de abuso por parte de un sacerdote sufrida en sus años de colegio. *De nens* dista de ser una justificación de la pederastia, pero la valiente (por poco popular) afirmación de que un juego amoroso consentido entre un niño y un adulto no puede equipararse a una violación sugiere que quizá nuestros prejuicios estén cegando la capacidad de sopesar el equilibrio entre un hecho delictivo y el castigo que merece el infractor. En una entrevista a Anuschka Seifert y Adriana Castillo, Jordà resumía el vínculo entre la denuncia de los casos de pederastia y la forma en que lo utilizaron los especuladores:

Todos los crímenes son perdonables, pero hay una cosa que la sociedad actual no acepta, y se ha convertido en un tabú, que es hacerle algo a un niño; esto es una cosa reciente, no tiene más de veinte, treinta años tal vez, este crimen nefando. (...) Si esto ocurre en un barrio, es evidente que ese barrio está podrido, y si ese barrio está podrido hay que cortar, hay que amputar, hay que meter ese barrio en manos de un cirujano, y el cirujano es el arquitecto urbanista demoledor que limpia el barrio. (...) En realidad es un negocio. Esas sociedades mixtas que se montan pagan muy poco por un edificio y luego lo venden muy caro. Para justificar esto, qué mejor que explicar que en este barrio está ocurriendo el único crimen que actualmente no tiene perdón.

(Joaquim Jordà, 2004.)

Bibliografía

J. M. García Ferrer y Martí Rom. *Joaquim Jordà*. Barcelona: Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 2001.

Antoni Peri Graó. "Una mirada necesaria", en *Miradas de Cine*, <<http://miradas.net>>.

"Murmurar es una desaprobación para sí mismo", Joaquim Jordà entrevistado por Anuschka Seifert y Adriana Castillo en *Lateral. Revista de Cultura*, n.º 114, junio de 2004, <<http://www.lateral-ed.>>.

124. Fragmento de la entrevista a Manuel Delgado, antropólogo, en *De nens*

Es como si hubiera dos ciudades. Por una parte está la ciudad planificada de los diseñadores, de los políticos, de los arquitectos. Una ciudad que existe en la paz absoluta de los planos, de las maquetas. Es una ciudad soñada. Y luego, al margen, de espaldas o contra esa ciudad, que es la de los planos, la de los políticos y la de los diseñadores urbanos lo que hay es, bueno, la ciudad, que es otra cosa. Las prácticas, los hechos de los acontecimientos, los imprevistos, los conflictos, las luchas, las miserias, alguna grandeza, pero en realidad la ciudad es otra cosa. Lo que caracteriza a esta ciudad es que, de hecho, es opaca, no es que sea invisible sino que de hecho es inextricable, demasiado compleja y vive demasiado de la complejidad que nunca deja de generar como para que pueda ser ni siquiera comprensible a los ojos de un urbanista que, por encima de cualquier cosa, lo que desea es que la ciudad sea eso, cuadriculada, pacificada y especialmente sumisa. En el caso de lo que antes era el barrio Chino y ahora dicen que es El Raval es básicamente eso. Si tuviéramos que definir de alguna forma lo que han sido las políticas urbanísticas en los últimos años en Barcelona, creo que se podrían definir como la consecuencia de una especie de odio a muerte al tiempo, de temor ante justamente eso, la ciudad, o, mejor dicho, lo urbano, lo que se mueve, lo que se agita, lo que pasa. Y en El Raval pasaban demasiadas cosas y no siempre demasiado amables como para que ese sueño de una ciudad por fin pacificada, sumisa, conforme, en que todo el mundo se aviniera a colaborar la pudiera soportar. Y por eso han procurado y están procurando acabar con ella. Desde luego, hay que decir que han conseguido lo que ellos llaman “higienizar” el barrio, que no consiste sino en abrirlo en canal, en llenarlo de cortafuegos justamente para que lo que ocurre en su seno pueda ser vigilable y pueda contribuir a lo que ellos sueñan por encima de cualquier cosa, que es básicamente la idea de una ciudad coherente consigo misma. Una ciudad puede ser a veces –y según cómo– incluso cohesionada, pero no puede ser coherente, y menos Barcelona. En cambio ellos quieren, por encima de cualquier cosa, una ciudad coherente. Y además una ciudad que se pueda vender. De hecho uno llega a pensar que mucho más que un proyecto de convivencia, en Barcelona lo que ha primado es un proyecto de mercado, y ¿para quién? Pues seguramente para los turistas, una ciudad para los inversores [sic] y una ciudad para que sus clases medias puedan pasearse por toda ella con la tranquilidad que requiere saberla controlada, bajo vigilancia. Ahora bien, en la práctica lo que se demuestra es que eso es imposible. Yo creo que, en cierta forma, al mismo

tiempo que las excavadoras y los proyectos acababan con gran parte del barrio, como si fuera por detrás, a traición –además, sabiamente a traición–, esa ciudad opaca, esa sociedad diversa, heterogénea, compleja, creo que se ocupa de vengarse. En cierta forma lo que implican los nuevos flujos migratorios, los nuevos ocupantes, no ha hecho sino justamente demostrar que no se puede someter una ciudad, que no basta únicamente con que uno construya en función de los planos, que uno se adapte a los proyectos de mercado, que uno se someta a los dictados de la maqueta como para que la ciudad se preste a jugar a ese juego.

Manuel Delgado, antropólogo entrevistado en *De nens*, 2003.



Fe de erratas

Desacuerdos 1

P. 25

El autor de *Ché, ché, ché*, 1970 no es Juan Antonio Aguirre, sino Javier Aguirre.

P. 84

Donde dice "...la ministra de Cultura del recién estrenado gobierno del Partido Socialista, Soledad Becerril...", debería decir "la ministra de Cultura del gobierno de UCD, Soledad Becerril..."

P. 120

Donde dice "...Generalmente se señala el año 1983, con la victoria electoral del PSOE...", debería decir "...Generalmente se señala el año 1982, con la victoria electoral del PSOE..."

P. 128, nota 19

Donde dice "...en la OTAN y el referéndum de 1983", debería decir "...en la OTAN y el referéndum de 1986".

P. 147

La autoría de las pintadas que muestra la imagen superior corresponde a El Cubri.

Desacuerdos 2

P. 245

Donde dice "Gloria Andaluza", debería decir "Gloria Andalzúa".

Agradecimientos

Francesc Abad · Javier Aguirre · Peio Aguirre · Eduardo Alaminos López · José Luis Alexanco · Juan Vicente Aliaga · Vicenç Altaïó · Carlota Álvarez Basso · Kike Amonarriz · Jorge “Já” Amorós Ballester · Natalia Ángel · Ibon Aranberri · Alaitz Arenzana · Jesús Arias · Juan Carlos Asián · Carlos Astiárraga · Aviador Dro · Kike Babas · Txomin Badiola · Eugènia Balcells · Mario Barberà · Cecilia Bartolomé · José Bartolomé · Sebastián Becerra · María José Belbel · Miguel Benloch · Cristina Bernáldez · Nimfa Bisbe · Susana Blas · Oriol Bohigas · Valeriano Bozal · Alex Brahim · Mariona Bruzo · Pepa Bueno · Cabello / Carceller · Francisco m.m. Cabeza de Vaca · Tino Calabuig · Dionisio Cañas · Fernando Cara · Fernando Carbonell · Fernando Carnicero · Fonsi Carnicero · Imma Casas · Joan Casellas · Daniel Castillejo · José Luis Castro de Paz · Alicia Chillida · Manel Clot · Chema Cobo · Pablo Coca · Alberto Corazón · Dario Corbeira · María Corral · Montserrat Cortadellas Bacaria · Juan Crespo · Marcos Crespo · José Criado · Nacho Criado · Eulàlia Cuixart · Juana de Aizpuru · Mónica de Cárdenas · Carmen de Julián · Juan de Loxa · Luis de Pablo · José Miguel de Prada Poole · Gerardo Delgado · José Díaz Cuyás · Juanita Díaz-Cotto · Marisa Díez de la Fuente · Jorge Díez · Pablo Dopico · Norberto Dotor · Xurxo Estévez · Patrick Faigenbaum · Lidia Falcón · Julio Fernández · María Luisa Fernández · Ernesto Ferrer · Esther Ferrer · Sonia Ferrer · Jordi Font · Josep M. Forn · Enric Franch · Lidia Frasquet · Francisco Gámez · Cristina Garaizabal · María García Barquero · Javier García Marín · Antonio García · Celia García · Gerardo García · Rubén Garrido · Alonso Gil · Victoria Gil · José María Giro · Fernando Golvano · Agustín Gómez Acosta · Ignacio Gómez de Liaño · Javier Gómez Tarín · Laura Gómez Vaquero · Mercedes Gómez (Fundación MAPFRE) · José Ramón González Balboa · Javier González de Durana · Chema González · Kirby Gooking · Rocío Gracia · Joan Gràfols · Eulàlia Grau · Joan Grífols · Carles Guerra · Claire Gunter · Federico Guzmán · Felipe Hernández Cava · Begoña Hernández · Juan Hidalgo · Craigie Horsfield · Ewa Horsfield · Juan Huarte · María Ibarretxe · José Iges · Izaskun Irizar · Trinidad Irizarri · Miren Jaio · Concha Jerez · Joaquim Jordà · Rafael Juárez · Julio Juste · Robin Khan · Lalla Kowska · Abraham Lacalle · Del LaGrace Volcano · Manolo Lacalle · Menchu Lamas · Carmen Lamata · Franck Larcade · Pedro Layant · Andrés Linares · Mariano Lisa · Antoni Llena · Robert Llimós · Cathy Lomax · Celestino J. López Catalán · Rogelio López Cuenca · Frantxís López Landatxe · Carlos López Piñero · José Ramón López · Manuel Losada · Luis Lugán · Simón Marchán Fiz · Josep Miquel Martí Rom · Antonio Martín · Sabas Martín · José María Martín Delgado · Basilio Martín Patino · Chus Martínez · Iñigo Martínez · Moisés Martínez · Ricard Mas · José Luis Mata · Juan Mata · Juan Meca · Judith Menéndez · Antoni Mercader · Josep M. Mestres Quadreny · Fernando Millán · Antoni Miralda · Herminio Molero · Alejandro Molins · Patricia Molins · José Momblant · Virginia Montenegro · Javier Montero · Juan Luis Moraza · Adelina Moya · Antoni Muntadas · Luis Navarro · Otilio Navarro · Nazario · Carme Nogueira · Pere Noguera · Enrique Noví · Víctor Nubla · Santiago Ochoa · Xavier Olivé · Jesús Ordoñas · Antonio Orihuela · Jaume Orpinell · Marian Ortega · Xabier González · Luisa Ortíz · Pilar Parcerisas · José María Pardo · Antón Patiño · Lluís Pau · Antonia Payero · Jordi Pedrosa · Juan Antonio Peinado · Julio Pérez Perucha · Salvador Picarol · Francisco Pimentel · Empar Pineda · Beatriz Preciado · Juan Antonio Puertas · Manolo Quejido · Joan Rabascall · Josepa Rafael Durán · Juan Antonio Ramírez · Laurence Rassel · Esther Regueira · Iskandar Rementería · Àngels Ribé · Josep Riera · Quico Rivas · Joan Roca · Fito Rodríguez · Natxo Rodríguez · José Carlos Rosales · Benet Rossell · Jordi Roure · José María Rueda · Fernando Ruiz Vergara · Estibaliz Sadaba · Claudio Sánchez Muros · Ángel Sanz · José Antonio Sarmiento · Miguel Satrustegui · Marie-France Schneider · Javier Seco Goñi · Genís Segarra · Lluís Segarra · Narcís Selles · Soledad Sevilla · Begoña Siles Ojeda · José Antonio Sistiaga · Uberto Stabile · Pablo Syctet · Harald Szeemann · Carlos Taillefer · José Luis Tirado · José Tito Rojo · Nico Torices · Diane Torr · Rafael Tous · Miguel Trillo · Kike Turrón · Juan Ugalde · Javier Utray · Lluís Utrilla · Isidoro Valcárcel Medina · Mercè Valeri · Jordi S. Valverde · Lucía Vargas Verde · Leire Vergara · Victor Little King · Francesc Vidal · Jordi Vidal Sordé · Azucena Veites · Bartomeu Vila · Mar Villaespesa · Gabriel Villota · Fernando Viñuela · Jane Weber · Juan Pablo Wert · Gurutze Zubeldia · Iván Zulueta.

Javier Bou · Manuel Calvarro · Laura Calvarro Martín · Agustín Calvo Galán · Juan Crego · José Manuel de la Pezuela · Pedro Déniz Acosta · Urbano Espinosa Zafra · Bartolomé Ferrando · F. Xavier Forés · Jacinto García · Antonio Gómez · Joaquín Gómez · Pedro Gonzálves · Fausto Grossi · Ibirico · Mikel Jauregui Díaz · Luz y Cia · Jesús Maestro · Angela Mallén · Elías Moro Cuellar · Juan Orozco Ocaña · Azucena Pintor · J. Ricart · Nieves Salvador · Tomás Salvador González · Paco Señor · Teo Serna · Y todos aquellos que han contribuido desinteresadamente a la sección de poesía visual, aportando materiales de diversa índole.

Ajuntament de Banyoles · Ajuntament de Sabadell · AMP – KRU de OUERKUS · Andalucía Acoge · Archivo Iges · Archivo Estrujenbank · Archivo Antonio Martín · Archivo Fernando Millán · Archivo Molins · Archivo Empar Pineda · Archivo Preiswert · Archivo Sarmiento · ARTIUM de Álava · Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo · Arquitectura y Compromiso Social · Arxiu CNT · Arxiu madeinbarcelona · Arxiu Víctor Nubla · Asamblea de Mujeres de Granada · Asociación de Mujeres Atardecer de Córdoba · Astrud · Atelier Bonanova · Ayuntamiento de Punta Umbria · Biblioteca del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya · Biblioteca de la Fundació Antoni Tàpies · Biblioteca del MNCARS · Biblioteca de Ciències de la Comunicació UAB · Brumaria · Centro Atlántico de Arte Moderno · Casa Iniciativas 1.5 · CEDOC · Chico y Chica · ClotTelevisió · Col·legi d'Arquitectes de Catalunya · Col·lectiu Video-Nou · Colección García Becerra · Colectivo Aljaima · Colectivo El Cable · Colectivo Feminista Lilitu/Coñopolitan · Colectivos Copyleft · Consume Hasta Morir · CNT · Convergència i Unió · Corpus Delecti · Cuestiones de antagonismo · D.A.E. (Donostiako Arte Ekinbideak) · Centre de Documentació de l'Art Contemporani Alexandre Cirici · Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya · Diputació de Catalunya · Diputació Foral de Gipuzkoa · Koldo Mitxelena Kulturunea · Ediciones Bellaterra · Editorial Pre-Textos · Emergències · En Tránsito · Eragin · ERESBIL – Archivo Vasco de la Música · Erreakzioa-Reacción · Escalera Karakola · Escola EINA · Espai en Blanc · Esquerra Republicana de Catalunya · Filmoteca de Catalunya · Filmoteca Española · Fundació Josep Suñol · Fundació Rafael de Campalans · Fundació “la Caixa” · Galería Ciento · Galería Rafael Ortiz, Sevilla · Global Project · GrupTint-2 · Hetaira · Hidrogenesse · Iniciativa per Catalunya · La Ciutat Invisible · La Fiambrera Obrera · Les Kings du Berry · Lisergia · Massa d'Or Produccions · Medeak · Mediateca de Montehermoso · Museo de Bellas Artes de Bilbao · Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid · Museu d'Art de Sabadell · Ajuntament de Sabadell · Neozelanda · Nunca Más · O.R.G.I.A. · Otramálaga · Peatón Bonzo · Plataforma Burla Negra · Plataforma Cultural Arredemo · Plataforma por la Ría de Huelva · Por la Sombrita · Post-Op · Precarias a la Deriva · Radio 3 · Ràdio La Campana de Gràcia · Radio Nacional de España · Ràdio Ona Lliure · Radio Pica · Red dos Orillas · Rizoma · Servei de Video Comunitari · Sindominio.net · Talleres del Engendro · Tecnologías del género · Telepiés · Televisió de Cardedeu · Televisión de Marinaleda · Televisión El Búho · Traficantes de Sueños · Universidad Nómada · Universitat de Barcelona: Departaments de Didàctica de l'Educació Visual i Plàstica i Departament de Didàctica i Organització Educativa · Universitat de València · Col·lecció Martínez Guerricabeitia · Videografía · Virus · Yomango.org · Zemos 98 ·

Arteleku – Diputación Foral de Gipuzkoa

DIPUTADO GENERAL
Joxe Joan Gonzalez
deTxabarri Miranda

DIRECTOR GENERAL DE CULTURA
Imanol Agote Alberro

DIRECTOR DE ARTELEKU
Santiago Eraso Beloki

Centro de Documentación de Arteleku

RESPONSABLE DEL CENTRO
DE DOCUMENTACIÓN Y PUBLICACIONES
Miren Eraso Iturrioz

BIBLIOTECARIOS - DOCUMENTALISTAS
Goretti Arrillaga Aldalur
Larraitz Mendizuri Arbelaiz
Mikel Alberdi Sagardia

Administración

TÉCNICO DE GESTIÓN ECONÓMICA
Lourdes Urrutia Erausquin

Gemma Gil Cordeiro
Begoña Aizpeolea Cía

Producción

Amalur Gaztañaga Montero
Natalia Barbería Santamaría
Gabriel Corbella Eguiluz

Montaje-Mantenimiento

Luis Carrera Cayón
José Ramón Olasagasti Ingidua

Diputación de Granada

PRESIDENTE
Antonio Martínez Caler

VICEPRESIDENTE PRIMERO
Gabriel Cañavate Maldonado

DIPUTADA DELEGADA DE CULTURA
Inmaculada López Calahorro

Centro José Guerrero

Comisión Paritaria

PRESIDENTE DE LA DIPUTACIÓN
DE GRANADA
Antonio Martínez Caler

DIPUTADA DE CULTURA,
DIPUTACIÓN DE GRANADA
Inmaculada López Calahorro

Juan José López Ródena
Lisa Guerrero
Tony Guerrero
José Luis Blanco

SECRETARIO GENERAL,
DIPUTACIÓN DE GRANADA
José González Valenzuela

Comisión Asesora

Juan Manuel Bonet
María de Corral López-Dóriga
Eduardo Quesada Dorador

Consorcio del Museu d’Art Contemporani de Barcelona

Consejo General

PRESIDENTE
Pasqual Maragall i Mira

VICEPRESIDENTE PRIMERO
Joan Clos i Matheu

VICEPRESIDENTE SEGUNDO
Leopoldo Rodés i Castané*

Vocales

GENERALITAT DE CATALUNYA
Caterina Mieras i Barceló
Gemma Sendra i Planas*
Assumpta Bailac i Puigdel·lívol*
Berta Sureda i Berná*
Claret Serrahima de Riba

AJUNTAMENT DE BARCELONA
Ferran Mascarell i Canalda*
Carles Martí i Jufresa*
Oriol Balaguer i Julià*
Sergi Aguilar

FUNDACIÓ MUSEU
D’ART CONTEMPORANI
Javier Godó, Conde de Godó
Lola Mitjans i Perelló*
José Antonio Rumeu i de Delàs
Marià Puig i Planas
Josep Maria Catà i Virgili
Jordi Soley Mas*

INTERVENTORA
Mireia Vidal i Ortí *

SECRETARIA GENERAL
Anna Ramon i Llopart*

* Miembros de la Comisión Delegada

Universidad Internacional de Andalucía

RECTOR

Juan Manuel Suárez Japón

VICERRECTORA DE EXTENSIÓN
UNIVERSITARIA Y PARTICIPACIÓN
M.^a del Rosario
García-Doncel Hernández

GERENTE

Luisa Rancaño Martínez

JEFA DE PRENSA

Inmaculada Trenado Rodríguez

COORDINACIÓN DE UNIA
ARTEYPENSAMIENTO

Isabel Ojeda Cruz

Equipo de dirección y contenidos de UNIA arteypensamiento

Nuria Enguita Mayo, responsable de proyectos de Fundació Antoni Tàpies, Barcelona / Santiago Eraso, director de Arteleku, Donostia-San Sebastián / Yolanda Romero, directora del Centro José Guerrero, Granada / Pedro G. Romero, escultor, Sevilla / Mar Villaespesa, crítica de arte, Tarifa-Sevilla / BNV Producciones, Sevilla.

Equipo de gestión, producción y coordinación de UNIA arteypensamiento

BNV Producciones

Edición y gestión de la web

Alejandro del Pino Velasco

Exposición en el MACBA

PROYECTO

Manuel J. Borja-Villiel, Teresa Grandas,
Bartomeu Marí, Jorge Ribalta

ASISTENTE DE COORDINACIÓN

Ariadna Pons, con el apoyo de Daria
Pyrkina, y de todo el equipo de
exposiciones durante el montaje

PRODUCCIÓN

Isabel Urpí

REGISTRO

Marta Badia
Mercè Gual
Ariadna Robert
Silvia Tena

ASISTENTE DE REGISTRO

Patricia Quesada

RESTAURACIÓN

Jordi Font
Samuel Mestre
Silvia Noguer
Rosa Prat
Xavier Rossell

AUDIOVISUALES

Eudald Busquets
Miquel Giner

DEPARTAMENTO DE ARQUITECTURA

Isabel Bachs

COORDINACIÓN

Adelina Casanovas

COLABORADOR

Esteve Arilza

Exposición en el Centro José Guerrero

DIRECTORA

Yolanda Romero Gómez

COORDINADORES DE EXPOSICIONES

Francisco Baena Díaz
Raquel López Muñoz

REGISTRADOR

Miguel Muñoz García-Ligero

DIFUSIÓN

Carlos Bruzón Martín

ADMINISTRACIÓN

Ana Gallardo

MANTENIMIENTO

Mari Carmen Estudillo

Desacuerdos 3 aparece en el contexto de *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, un proyecto expositivo realizado en coproducción entre Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, el Museu d'Art Contemporani de Barcelona y la Universidad Internacional de Andalucía - UNIA arteypensamiento, a la vez que un proyecto expositivo y de actividades coproducido por las mismas instituciones y el Centro José Guerrero - Diputación de Granada. Gran parte de los contenidos de esta investigación pueden consultarse en <http://www.desacuerdos.org>

RESPONSABLE DE LA EDICIÓN
Jesús Carrillo

EDITORES
Jesús Carrillo, Ignacio Estella
Noriega, Lidia García-Merás

COORDINACIÓN EDITORIAL
Mela Dávila

ARCHIVO FOTOGRÁFICO
Dolores Acebal Maidagan
Judith Menéndez

DISEÑO GRÁFICO
Edicions de l'Eixample

IMPRESIÓN
SanPrint, S.L.

D.L.: GR-2289/2005
ISBN: 84-89771-14-4

Impreso y encuadernado en
Granada, noviembre de 2005.

DISTRIBUCIÓN:
Actar
Roca i Batlle 2
08023 Barcelona
Tel. 93 418 77 59
info@actar-mail.com

© de las obras: sus autores,
VEGAP, 2005.

© de las reproducciones: Seber Ugarte
y Lorena López (p. 45-47, 146, 149, 155,
164, 232-233) / Universitat de València,
Colección Martínez Guerricabeitia
(p. 260, 277, 283) / Massa d'Or
Produccions (p. 227-229, 329).

© de esta edición: Arteleku -
Diputación Foral de Gipuzkoa,
Centro José Guerrero - Diputación
de Granada, Museu d'Art
Contemporani de Barcelona,
UNIA arteypensamiento, 2005.

Esta publicación y sus contenidos,
incluyendo los textos y las imágenes,
aparece bajo la protección,
los términos y las condiciones
de la licencia Creative Commons
"Attribution-NoDerive-
NonCommercial 2.0". Por lo tanto
se permite la copia en cualquier
formato, mecánico o digital, siempre
y cuando no esté destinada a usos
comerciales, no se modifique el
contenido de los textos, se respete
su autoría y se mantenga esta nota.
Cualquier uso que no sea el descrito
en la licencia antes mencionada
requiere la aprobación expresa
de los autores.



Contiene CD



Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español

Desacuerdos 3 pone a disposición del lector una selección de los documentos que han sido objeto de análisis, exposición y debate durante el transcurso de este proyecto. En sintonía con el ánimo general que ha inspirado *Desacuerdos*, no se pretende constituir un canon de prácticas estéticas antagonistas en el Estado español sino, por el contrario, subrayar las disonancias y contaminaciones inherentes a un proceso cultural muy complejo, con el fin de contrarrestar las inercias de la historiografía dominante y apuntar posibles brechas para una investigación futura.

arteleku

Elaboración de la redacción
Diseño: José María

Diputación
de Granada

Centro José Guerrero

MAC
BA Museu d'Art
Contemporani
de Barcelona



UNIA
artepensamiento