



## **ABRIR VOLUMEN I**

JOSE MARIA PARREÑO VELASCO

EL ARTE COMPROMETIDO EN ESPAÑA EN LOS AÑOS SETENTA Y OCHENTA

VOLUMEN II

TESIS DOCTORAL AÑO 1995

DIRECTOR DE LA TESIS: D. VALERIANO BOZAL FERNANDEZ

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE III CONTEMPORANEA

FACULTAD DE GEOGRAFIA E HISTORIA

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

# INDICE

## Volumen II

3. Bibliografía .....	1
4. Curricula de los artistas	
Francesc Abad .....	21
Ana Laura Aláez.....	25
José Espaliú .....	27
Estrujenbank .....	32
Patricia Gadea .....	34
Eva Lootz .....	38
Rogelio López Cuenca .....	44
Begoña Montalbán .....	48
Juan Luis Moraza .....	50
Antoni Muntadas .....	54
Paloma Navares .....	61
Agustín Parejo School .....	64
Perejaume .....	67
Ana Prada .....	72
Pedro G. Romero .....	74
Manuel Sáiz .....	78
Adolfo Schlösser .....	82
Francesc Torres .....	85
Juan Ugalde .....	96
Isidoro Valcárcel Medina .....	102
Eulalia Valldoseras .....	104
5. Apéndice documental	
Indice de documentos .....	107
Documento 1. Francesc Torres .....	110

Documento 2.	Antonio Muñoz Molina	113
"	3. Perejaume	115
"	4. Eva Lootz	117
"	5. Manuel Sáiz	122
"	6. Juan Luis Moraza	135
"	7. Patricia Gadea	147
"	8. Agustín Parejo School	149
"	9. Agustín Parejo School	152
"	10. Rogelio López Cuenca	155
"	11. Aliaga, J.V. y Cortés, J.M.G.	160
"	12. Pepe Espaliú	169
"	13. Estrujenbank	172
"	14. Dionisio Cañas	175
"	15. Román de la Calle	177
"	16. Horacio Fernández	183
"	17. Jose Luis Brea	186
"	18. Francesc Abad	191
"	19. Isidoro Valcárcel Medina	193
"	20. Isidoro Valcárcel Medina	214
"	21. Pedro G. Romero	223

### 3. BIBLIOGRAFIA \*

\* Sólo se registran las obras citadas y aquellas otras que se consideran fundamentales para el conocimiento del tema. Una selección bibliográfica por artistas se encontrará al final de sus biografías.

- Abad, F.: Material Humá, catálogo, Barcelona, Metrònom, 1981.
- " " : Entropía. 8 Instalacions (1982-1986), Terrasa, Sala Muncunill, 1986.
- Adams, D.: The Political Arm, New York, John Webber Gallery, S. Louis, 1991.
- Adorno, T.W.: Teoría Estética, Madrid, Taurus, 1989 (1ª ed. alemana, 1970)
- Aguiriano, M.: "Manuel Sáiz", entrevista en Zehar, nº22, San Sebastián, Arteleku, 1993.
- Aliaga, J.V. : De Amor y Rabia. Acerca del Arte y del Sida, Valencia, Un. Politécnica, 1993.
- Ana Prada, Madrid, M.N.C.A.R.S., 1995.
- Araeen, R.: "Your Bauhaus, our Mudhouse", Third Text, nº 6, Londres, 1989.
- Art and Ideology, catálogo exposición, New York, New Museum, 1984.
- Art and Society. Contemporary British art with a social or political purpose, London, Whitechapel Art Gallery, 1978.
- Arte Mujer, catálogo exposición, comisaria V. Combalía, Madrid, Dirección General de la Mujer, 1994.
- Artists of Conscience: 16 Years of social and political commentary, comisario, G. Rodríguez, New York, Alternative Museum, 1992.
- Aupin, M.: Jenny Holzer, New York, Universe, 1992.
- Bad Girls, catálogo exposición, comisaria Marcia Tucker, Nueva York, The New Museum of Contemporary Art, 1994.
- Ballesteros, J.: Postmodernidad: decadencia o resistencia, Madrid, Tecnos, 1989.

- Barnett, A.W.: Community Murals: The peoples' art, Philadelphia, Art Alliance Press, 1984.
- Barrio Garay, J.L.: "Tu cuerpo es un campo de batalla", Lápiz, nº80, Madrid, 1991.
- Barta R.: "The Miseries and Splendors of Culture", Third Text, nº14, Londres, 1991
- Baudrillard, J.: Crítica de la Economía Política del Signo, México, Siglo XXI, 1974. (1ª edición en francés, Gallimard, 1972).
- Beardsley, J.: Earthworks and beyond. Contemporary art in the Landscape, New York, Abbeville Press, 1989
- V Becas Banesto de Creación Artística, Madrid, Circulo de Bellas Artes, 1994.
- Becker, C. ed.: The Subversive Imagination. Artists, Society and Social Responsibility, New York, Rontledge, 1994.
- Benjamin, W.: Discursos interrumpidos I, Madrid, Taurus, 1973. (1ª ed. alemana, 1972).
- Berger, J.: Ways of seeing, Londres, Penguin Books, 1972.
- Berman, M.: Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la Modernidad, Madrid, Siglo XXI, 1988. (1ª ed. en inglés, 1982).
- Bey, D.: "in the Spirit of Minkisis. The Art of David Hammons", Third Text, 27, Londres, 1994.
- XXII Bienal de Sao Paulo, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1994.
- Blum, P. V.: The art of social conscience, New York, Universe Books, 1976.
- Bonet, E.: "Background/Foreground. Un trayecto por la obra de Muntadas", Híbridos, Madrid, CARS, 1988.
- Borja-Villiel, M.J.: "K. Wodiczko. Instrumentos, Proyecciones, Vehículos", Krzysztof Wodiczko, Barcelona, Fundación Antoni

Tàpies, 1992.

- Botton, R. ed.: Cultural Wars. Documents from the recent controversies in fine arts, New York, New Press, 1990.
- Bozal, V.: Arte del siglo XX en España. Pintura y Escultura, 1939-1990, Madrid, Espasa Calpe, 1991.
- " " : Modernos y Postmodernos, Historia del Arte nº50, Historia 16, Madrid, 1993.
- " " : La construcción de la Vanguardia, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1978.
- " " et al.: España, Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
- Brea, J.L.: "El salvaje corazón del mundo, Sub Rosa, nº2, Cáceres, 1992.
- Buck - Morss, S.: "Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte.", La Balsa de la Medusa, nº25, Madrid, 1993.
- Bürger, P.: Teoría de la Vanguardia, Barcelona, Península, 1987 (1ª ed. alemana, 1974).
- Burgin, V.: The End of Art Theory, London McMillan, 1986.
- " " : "Encadenando Teorías", Lápiz, nº75, Madrid, 1991.
- Cabello, H. y Carceller, A.: "Feminismos: más allá de la utopía", Creación, Madrid, Instituto de Estética, nº13, 1995.
- Caldecott, L. y Leland, S.: Reclaim the Earth, Londres, Women's Press, 1983.
- Canogar, D.: "El Skyline de la Miseria", Lápiz, nº75, Madrid, 1991
- Cañas D.: "Con pelos en el corazón", Juan Ugalde, catálogo

- exposición, Pamplona, Universidad Pública de Navarra, 1995.
- Castriota, D., ed.: Artistic Strategy and the Rethoric of Power. Political uses of Art from the Antiquity to the Present, Carbondale, Southern Illinois Un. Press, 1986.
  - 100%, catálogo exposición, comisariada por L. López Moreno y Mar Villaespesa, Sevilla, Museo de Arte Contemporáneo, Junta de Andalucía, 1993.
  - Clot, M.: "Final de trayecto", El País, Madrid, 21 de enero, 1991.
  - Cockcroft, E.: Toward a peoples' art: the contemporary mural movement, New York, Dutton, 1977.
  - Colo, P.: "The Hybrid State: Utopia as Possibility", The Hybrid State, catálogo exposición, New York, Exit Art Gallery, 1992.
  - Collard, A. y Contrucci, J.: Rape of the wild, Londres, Women's Press, 1988.
  - Combalía, V.: "Una conversación con Hans Haacke", El País, 17 de Junio, 1995.
  - Compassion and Protest. Recent Social and Political Art from the Eli Broad Family Foundation Collection, New York, Cross River Press, 1991.
  - Contramedia, catálogo exposición, comisaria Terry Berkowitz, New York, The Alternative Museum, 1982.
  - Corinna, L.: El arte de Rini Templeton, Washington, The Real Comet Press, 1987.
  - Cortés, J.M.G.: La Creación artística como cuestionamiento, Valencia, Instituto Valenciano de la Juventud, 1990.
  - Crimp, D.: Aids. Cultural Analysis, Cultural Activism, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1988.
  - " " y Rolston, A.: Aids Demo-Graphics, Seattle, Bay Press,

1990.

- Crow, T.: "Modernism and Mass Culture in the Visual Arts",  
Pollock and after, Frascina, F. ed., London, Paul Chapman  
Publishing House, 1985.
  
- Chadwick, W.: Women, Art and Society, London, Thames and Hudson,  
1990.
  
- Chafee, L.G.: Political Protest and Street Art: popular tools  
for democratization in hispanic countries, Westport,  
Greenwood Press, 1993.
  
- Dennis Adams. El Pavelló de l'Est, Barcelona, Sala Montcada,  
Fundació La Caixa, 1992.
  
- Desinformation. The Manufacture of Consant, catalogo exposicion,  
comisario G. Rodriguez, New York, The Alternative Museum of  
Modern Art, 1985.
  
- Díaz Cuyás, J.: en Manuel Sáiz, Madrid, Galería Moriarty, 1989.
  
- Diderot, D.: Pensamientos sueltos sobre la pintura, Madrid,  
Tecnos, 1988.
  
- Diego, E. de: "Figuras de la Diferencia" (en prensa).
  
- " " " : "Ver, Mirar, Olvidarse, Reconstruirse", 100%,  
Sevilla, Museo de Arte Contemporáneo, Junta de Andalucía,  
1993.
  
- Docherty, T. , ed.: Postmodernism. A reader, New York, Columbia,  
Un. Press, 1993.
  
- Domini Public, Barcelona, Centre d'Art Santa Mònica, Generalitat  
de Catalunya, 1994.
  
- Don't Leave Me This Way. Art in the Age of Aids, Camberra,  
National Gallery of Australia, 1994.
  
- Dorfles, G. ed.: Kitsch. The World of Bad Taste, Nueva York,  
University Books, 1969.

- Dowson, A.: Green Political Thought, London, Routledge, 1990.
- Dunn y Leeson: "The Art of Change", Domini Public, Barcelona, Centre d'Art Santa Mònica, Generalitat de Catalunya, 1994.
- Egbert, D.D.: El Arte y la Izquierda en Europa. De la Revolución Francesa a Mayo del 68, Barcelona, Gustavo Gili, 1981 (1ª ed. inglesa, 1970).
- Endangered Species, Ecological Commentaries, catálogo exposición, comisario, G. Rodriguez, New York, The Alternative Museum, 1987.
- Espacios Públicos, Sueños Privados, catálogo de exposición, Sala de Exposiciones Plaza de España, Comunidad de Madrid, 1994.
- Espaliú, J.: "Retrato del Artista Deshauciado", El País, Madrid, 1, diciembre, 1992.
- Eva Lootz, catálogo exposición, Valencia, Sala Parpalló, 1989.
- Ferguson, R.: "The past recaptured", Felix González Torres, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 1994.
- " " et al. ed.: Out There. Marginalization and Contemporary Cultures, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1990.
- " " et al. ed.: Discourses. Conversation in Postmodern Art and Culture, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1992.
- Fernández, H.: "Lavar los trapos sucios ¿alivia la mala conciencia?", Zehar, nº23, San Sebastián, Arteleku, 1992.
- Fernández Cid: "Pepe Espaliú. De lo individual a lo colectivo", Artistas en Madrid. Años 80, Madrid, Comunidad Autónoma, 1992.

- " " : "El significado del silencio", Conforme a la Lógica, Logroño, Cultural Rioja, 1992.
- " " : "Vocación del silencio, tentación del discurso", Manuel Sáiz, Madrid, Fundación Lugar C, 1991.
- Foster, H.: Recodings. Art, Spectacle, Cultural Politics, Seattle, Bay Press, 1985.
- " " : La Posmodernidad, Barcelona, Kairós, 1985 ( 1ª ed. en inglés 1983, título original The Antiaesthetic: essays on postmodern culture). original:
- " " ed.: Discussions in Contemporary Culture, nº1, Dia Art Foundation, Seattle, Bay Press, 1987.
- Frascina, F. y Harris, J. eds.: Art in Modern Culture. An Anthology of Critical Texts, London, Phaidon, 1992.
- Friedlaender, W.: De David a Delacroix, Madrid, Alianza, 1989. (1ª ed. inglesa, 1952).
- From Media to Metaphor: Art about Aids, catálogo exposición, New York, Independent Curators, 1992.
- Fusco, C.: "The Border Art Workshop/Taller de Arte Fronterizo. Entrevista con G. Gómez Peña y Emily Hicks", Third Text, nº7, Londres, 1989.
- " " : "Sublime Abjection. A conversation with Andrés Serrano", Third Text, nº16-17, Londres, 1991.
- Gablik, S.: The Reenchantment of Art, New York, Thames and Hudson, 1991.
- " " : Has Modernism Failed?, London, Thames and Hudson, 1984.
- Gadea, F. y Ugalde, J.: "La pintura como campo de minas", Portraits, Landscapes and other Things, Madrid, Estrujenbank, 1983.

- Gallero, J.L.: Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de La Movida Madrileña, Madrid, Ardora Ediciones, 1991.
- Goldsworthy, A.: A Collaboration with Nature, New York, Harry Abrams, 1990.
- Gómez Peña, G.: "The Free Agreement/ El tratado de la libre cultura", The Subversive Imagination. Artists, Society and Social Responsibility, Becker, C., New York, Rontledge, 1994.
- Gómez Reus, T.: "Nancy Spero y las imágenes de la mujer", Canelobre, nº23-24, Valencia, Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 1992.
- Greenberg, J.: "Querida Carmen", Zehar, nº18, San Sebastián, Arteleku, 1992.
- Groupes, Mouvements, Tendences de l'Art Contemporaine depuis 1945, París, Ecole Supérieure des Beaux Arts, 1989.
- Grynsztein, M.: "Illuminating Exposures: The Art of Alfredo Jaar", Alfredo Jaar, La Jolla Museum of Contemporary Art, La Jolla, 1990.
- Habermas, J.: "La Modernidad, un proyecto incompleto", La posmodernidad, Foster, ed., Barcelona, Kairós, 1985.
- " " : Ensayos Políticos, Barcelona, Península, 1988. (1ª ed. alemana 1985).
- Hadjnocalan: Historia del Arte y lucha de clases, Madrid, Siglo XXI, 1975.
- Hans Haacke. Artfairismes, catálogo exposición, París, Centre George Pompidou, 1989.
- Harrison, C. & Wood, P. eds.: Art in theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas, Oxford, Blackwell Publishers, 1992.
- Heller, A.: "Pluriculturalismo", El País, Madrid, 6 de febrero,

1993.

- Herraez, Y.: El cuerpo humano: racismo, mujer, Madrid, Galería De, 1992.
- Hess, T.B. y Baker, E.C. eds.: Art & Sexual Politics, New York, Collier McMillan, 1971.
- Hollevoet, C.: "Wandering in the City", The Power of City, the City of Power, New York, Whitney Museum of American Art, 1990.
- Home, S.: The Assault on Culture. Utopian currents from Lettrism to Class War, Stirling, AK Press, 1991.
- Huysen, A.: After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism, Bloomington, Indiana Un. Press, 1986.
- " " : "Cartografía del Postmodernismo", Modernidad y Postmodernidad, Picó, J. ed., Madrid, Alianza, 1988.
- Idees i Actitudes: Entorn de l'Art Conceptual a Catalunya 1964-1980, catálogo de exposición, Barcelona, Centre d'Art Santa Mònica, 1992.
- Ignorance = Fear, Hemie-onstad Kunstsenter Hovikodden, Mayo, 1993.
- Intervenções: a propósito do público e do privado, Oporto, Catálogo de exposición Fundação de Serralves, 1992.
- Issue: social strategies by women artist, comisaria L. Lippard, Londres, I.C.A., 1990.
- Jaio, M.: "La casa Vulnerada", Lápiz, nº103, Madrid, 1994.
- Jameson, F.: El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado, Barcelona, Paidós, 1991 (1ª ed. en inglés, 1984).

- " " : "Hans Haacke. Ideology of Aesthetic and Culture",  
Haacke, Unfinished Business, Wallis, B. ed., New York, The  
Museum of Contemporary Art, 1985. .
- Jay M.: La imaginación dialéctica. Una historia de la Escuela de  
Frankfurt, Madrid, Taurus, 1974. (1ª ed. alemana, 1973).
- Jiménez, C.: "El mercurio, la montaña, la huella", Lápiz, nº71,  
Madrid, 1990.
- Jones, A.: "El postfeminismo: ¿Vuelta de la cultura masculino?",  
100%, Sevilla, Museo de Arte Contemporáneo, Junta de  
Andalucía, 1993.
- Kelly, o.: Community, arts and the State: Storming the Citadels,  
London, Comedia Publishing Group, 1984.
- Krüger, B.: "Interrogatorio al poder. Entrevista con I. Lebrero  
Stals", Lápiz, nº73, Madrid, 1990.
- Kunst und Politik, catálogo exposición, Karlsruhe, Badischer  
Kunstverein, 1970.
- La cabeza del Dragón, catálogo exposición, Madrid, M.N.C.A.R.S.,  
1992.
- La línea de Portbou, catálogo exposición F. Abad, San Sebastián,  
Arteleku, 1992.
- L'Esperit de l'Utopia, catálogo exposición, Valencia, Sala  
Farpalló, Diputación Provincial de Valencia, 1988.
- Lévi-Strauss, D.: "Colón Más Allá", Plus Ultra. Intervenciones,  
Pabellón de Andalucía Expo'92, Sevilla, 1992.
- Linker, K.: "Representación y sexualidad", 100%, Sevilla, Museo  
de Arte Contemporáneo, Junta de Andalucía, 1993.
- Lippard, L.: Mixed Blessings. New Art in a Multicultural  
America, New York, Pantheon Books, 1990.

- " " : Get the Message. A decade of Art for social change, New York, E.P. Dutton, 1984.
- " " : Picturing the System. (Conrad Atkinson), London, Pluto Press/I.C.A., 1981.
- " " : Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory, New York, Pantheon Books, 1983.
- Lootz, E.: "La Espina del León", Creación, nº13, Madrid, Instituto de Estética, 1995.
- López-Wagner, A.: "Somos moros, estamos negros. Entrevista con Agustín Parejo School", Arena, nº2, Madrid, 1989.
- Lunn, E.: Marxism and Modernism: a historical study of Lukacs, Brecht, Benjamin, and Adorno, Londres, Verso, 1985.
- Lurie, D.V. y Wodiczko, K.: "Homeless Vehicle Project", October, nº47, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1988.
- LLano, A.: La nueva sensibilidad, Madrid, Espasa Calpe, 1988.
- Maciunas, G.: "Manifiesto Fluxus. Neo-Dadá en la música, la poesía y el arte", Creación, nº10, Madrid, Instituto de Estética, 1994.
- Maderuelo, J.: El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura, Madrid, Mondadori, 1990.
- " " : La pérdida del pedestal, Madrid, Círculo de Bellas Artes/Visor, 1994.
- Madrid. Años 80, Madrid, Comunidad Autónoma de Madrid, 1992.
- Madrid. Espacio de interferencias, catálogo exposición, comisario J. Maderuelo, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1990.
- Manuel Saiz, Madrid, Fundación Lugar C, 1991.
- Marcus, G.: Trazos de Carmin, Barcelona, Anagrama, 1994.
- Marchán, S.: Del arte objetual al arte del concepto, Madrid,

- Akal, 1986.
- Mariani, P. y J. Crary: "In the Shadow of the West: an interview with Edward Said", en Discourses: conversations in Postmodern Art and Culture, Ferguson, R. et al ed., Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1992.
  - Marina, J.A.: "En el país de la inteligencia", El Europeo nº47, Madrid 1993.
  - Martínez, R.: "Mujeres de Ojos Rojos", Creación, nº13, Madrid, Instituto de Estética, 1995.
  - Marx y Engels: Textos sobre la producción artística, Ed. de V. Bozal, Madrid, Alberto Corazón, 1972.
  - Marzo, J.L.: "La Mirada Impaciente. ", entrevista con Dennis Adams, Lápiz, nº75, Madrid, 1991.
  - " " : "El lugar imposible", entrevista con Perejaume, Lápiz, nº73, Madrid, 1990.
  - Matilsky, B.: Fragile Ecologies. Contemporary Artist's Interpretations and Solutions, New York, Rizzoli, 1992.
  - Michaud, Y.: "Perfeccionamiento, Perturbación y Desplazamiento", Krzysztof Wodiczko, Barcelona, Fundación Antoni Tapies, 1992.
  - Molina Foix, V.: "Las Obras del Sida", Claves de la Razón Práctica, nº6, Madrid, Prisa, 1990.
  - Molyneux, M. y Steinley, D.L.: "El ecofeminismo de V. Shira y M. Mies ¿Regreso al futuro?", Ecología política, nº8, Barcelona.
  - Molla, A.: Conmutación. Ética y estética en la modernidad, Laertes, Barcelona, 1992.
  - Moraza, J.L.: MA (non é) DONNA, Madrid, Galería Elba Benítez, 1993.
  - Mosquera, G.: "Crónicas americanas", Lápiz, nº106, Madrid, 1994.
  - " " : "Síndrome de Marco Polo", Lápiz, nº86, Madrid,

- 1992.
- " " : "Cambiar para que todo siga igual", Lápiz, nº111, Madrid 1995.
  - Mulvay, L.: Placer Visual y Cine Narrativo, Valencia, Fundación Instituto Shakespeare, 1988.
  - Muñoz Molina, A.: "Descrédito del Gurú", El País, 30 de marzo de 1994.
  - Not Just for Laughs. The Art of Subversion, New York, The New Museum, 1981.
  - O'Brian y Little C. ed.: Reimagining America. The Arts of Social Change, Philadelphia, New Society Publishers, 1990.
  - Olivares, R.: "Louis Bourgeois", Lápiz, nº37, Madrid.
  - Operació "Diffesa della Natura", catálogo exposició, Barcelona, Centre d'Art Santa Monica, 1994.
  - Ornamento y Ley, catálogo exposició, Vitoria, Sala, America, Diputación Foral de Alava, 1994.
  - Owens, C.: "El discurso de los otros. Las feministas y el posmodernismo", citado en Posmodernidad, Barcelona, Kairós, 1985.
  - Paneque, G.: "Entrevista con Patricia Gadea", Figura, nº4, Sevilla, 1984.
  - Parreño, J.M.: "De la Exposición Universal de 1992 a la indisposición particula de 1994", Claves de la Razón Práctica, nº43, Madrid, 1994.
  - Pérez, D.: "Juan Ugalde", Lápiz, nº92, Madrid, 1993.
  - " " : "El arte como vida y la vida como obsesión", Lápiz, nº97, Madrid, 1993.

- Pérez Carreño, F.: "¿Por qué Sherman y no más bien Madonna?", La Balsa de la Medusa, Madrid, nº27-28, 1993.
- Pérez Villán, L.: "La Realidad y el Deseo", Lápiz, nº 98, Madrid, 1993.
- " " " : "Eva Lootz. Exposición en la Galería Juana de Aizpuru", Lápiz, nº106, Madrid, 1994.
- Picó, J. ed.: Modernidad y Postmodernidad, Madrid, Alianza, 1988.
- Pinto de Almeida, B.: "De Cameron al Decameron", Lápiz, nº111, Madrid, 1995.
- Piper, A.: "Adrian Piper", Balcón, nº4, Madrid.
- Plus Ultra. El Artista y la Ciudad, Sevilla, Fundación Luis Cernuda, 1992.
- Plus Ultra. Intervenciones, Sevilla, Pabellón de Andalucía Expo'92, 1992.
- Polanco, A.F.: "¿Qué hacer? (Sobre Beuys, Botero y todo lo demás)", La Balsa de la Medusa, nº 30/31, Madrid, 1994.
- Pollock, G.: Vision and Differences: Femenity, Feminism and the Histories of Art, London, Routledge, 1988.
- Porqueres, B.: Reconstruir una tradición. Los artistas en el mundo occidental, Madrid, Horas y Horas, 1994.
- Pour la Suite du Monde, catálogo exposición, comisarios Godmer, G. y Lussier, R., Montreal, Musée d'Art Contemporaine, 1992.
- Power, K.: "Auras apropiadas", La Sección Aurea, Sevilla, Fundación Luis Cernuda, 1990.
- " " : "Erase Una Vez", Plus Ultra. Intervenciones, Sevilla, Pabellón de Andalucía Expo'92, 1992.
- " " : "Criollización como la identidad de los noventa", Zehar, nº24, San Sebastián, Arteleku, 1993.
- Fujals Gesalí, E.: "Po-ética de la Renuncia", Arena, nº3,

- Madrid, 1989.
- " " " : "La tela del juicio: las artes de Rogelio López Cuenca", Revista de Occidente, nº129, Madrid, 1992.
- Ramírez, J. A.: Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante, Madrid, Visor, 1992.
- Ramos, M.E.: Arte y Naturaleza, Caraca, Editorial Arte, 1987.
- Raven, A.: Arte in the Public Interest, New York, Da Capo Press, 1993 (10 ed. 1989).
- Roberts, J.: "Montaje, dialéctica y facultación", Domini Public, catálogo exposición, Centre d'art Santa Mónica, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1994.
- " " : Postmodernism, Politics and art, Manchester, Manchester University Press, 1990.
- Rodríguez Magda, R.M.: La sonrisa de Saturno. Hacia una Teoría Transmoderna, Barcelona, Anthropos, 1989.
- Rollins, T., K.D.S.: The Red Badge of Courage, Winston-Salem, N.C., Southeastern Center for Contemporary Art, 1994.
- Rolston, B.: Politics and Painting. Murals and conflict in Northern Ireland, Belfast, Associated Un. Press, 1991.
- Romero, P.G.: "La escultura plana", Flash Art, edición española, nº2, 1989.
- Ruiz, J. y Huici, F.: La Comedia del Arte (en torno a los Encuentros de Pamplona), Madrid, Editora Nacional, 1974.
- Sacristan, M.: Pacifismo, ecología y política alternativa, Barcelona, Icaria, 1987.
- Salomon Godeau, A. y Levallen, C.: Mistaken Identities, University Art Museum, University of California, Santa Barbara, 1992.

- Sánchez Vázquez: Las ideas estéticas en Marx, México, ERA, 1965.
- Sarup, M.: An Introductory Guide to Postestructuralism and Postmodernism, Athens, The Un. of Georgia Press, 1989.
- Senie, H.F. y Webster, S., Eds.: Critical Issues in Public Art, New York, Harper Collins, 1992.
- Sentís, M.: "Señas de Identidad", Lápiz, nº81, Madrid, 1991.
- Sida, Pensamiento y Acción, Santiago de Compostela, Uni. de Santiago, 1994.
- Situationist International, anthology Krabb, K., ed., Berkely, Bureau of Public Secrets, 1980.
- Smithson, R.: The Writings of Robert Smithson, New York, ed. Holt, N., University Press, 1979.
- Solnit, R.: "Reading the Writing on the Wall", Compassion and Protest. Recent Social and Political Art from the Eli Broad Family Foundation Collection, San Jose Museum of Art, New York, Cross River Press, 1991.
- Sonfist, A.: Natural Phenomena as Public Monuments, New York, Neuberger Museum, State University of New York, 1978.
- " " : Art in the land, a critical anthology of environmental art, New York, E. P. Dutton, 1972-83.
- Stachelhaus, H.: Joseph Beuys, Barcelona, Parsifal, 1990.
- Starobinski, J.: 1789, los emblemas de la razón, Madrid, Taurus, 1988. (1ª ed. francesa, 1973).
- Stratson: "Dissent, difference and the Body Politic", Atlantica, nº7, C.A.M., Gran Canaria, 1994.
- Suleiman, S. R.: Subversive Intent. Gender, Politics, and Avant Gard, Cambridge, Harvard Un. Press, 1990.
- Swarz, J.: "Divergencia y Convergencia", catálogo exposición, Convergencia, Fundació "la Caixa", Barcelona, 1995.

- Tagg, J., ed.: The Cultural Politics of Postmodernism, New York, State University, 1989.
- Talmon J.L.: Romanticism and Revolt. Europe 1815-1848, London, Thames and Hudson, 1967.
- " " : Mesianismo Político, Madrid, Aguilar, 1969 (1ª ed. inglesa, 1960).
- Tanner, M.: "Mother Laughed: The Bad Girls' Avant Garde", Bad Girls, Nueva York, The New Museum of Contemporary Art, 1994.
- Taylor: El arte, enemigo del pueblo, Barcelona, Gustavo Gili, 1980. (1ª ed. inglesa, 1978).
- Territorio Plural. Esculturas y proyectos, Valencia, Bancaixa, 1992.
- The Hybrid State, catálogo exposición, New York, Exit Art Gallery, 1992.
- The Power to Provoke, catálogo exposición, New York, Amelie A., Wallace Gallery, State University of New York, 1984.
- The Public Arm Show, catálogo exposición, comisario Ronald Jones, Atlanta, Nexus Contemporary Art Center, 1985.
- The Submuloc Show, Phoenix-Arizona, National Service Organization for Native American Arts, 1992. Comisariado por Jaume Quick To See Smith.
- Thoreau, H.D.: Walking, Boston, Beacon Press, 1991.
- Torres, F.: "Respuesta a la Quinta Columna", Lápiz, nº80, Madrid, 1991.
- " " : "Escándalo de sensatos", El País, Madrid, 16 de octubre, 1993.
- " " : El carro de fenc, catálogo exposición F. Torres, Centre d'Art Santa Mònica, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1991.
- Transmission: Konst i Interkulturell Limbo = Art in the

- Intercultural Limbo, catálogo exposición, Rosseum Center for Contemporary Art, Malmö, 1991.
- Tumarkin Goodman, S.: In the shadow of conflict. Israeli art 1980-1989, The Jewish Museum, New York, 1989.
- Tysdall, C. y Nairne, S.: Picturing the System. Conrad Atkinson, London, Pluto Press/I.C.A., 1981.
- Ugalde, J.: Los Mares del Sur, catálogo exposición, Madrid, Galería Buades, 1992.
- Una obra para un espacio, Canal de Isabel II, Madrid, Comunidad Autónoma, 1987.
- Vattimo, G. y Rovatti, F.A. eds.: El Pensamiento Débil, Madrid, Cátedra, 1988.
- Villaespesa, M.: "Sobre Pedro G. Romero: impresiones muchas, conclusiones ninguna", Revista de Occidente, nº129, Madrid, 1992.
- " " : "Citologías", Cocido y Crudo, Madrid, M.N.C.A.R.S., 1995.
- Wallace, M.: "Modernism, Postmodernism and the Problem of the Visual in Afro-American Culture", Out There. Marginalization and Contemporary Cultures, Ferguson R., et al ed., Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1990.
- Wallis, B. ed.: Haacke, Unfinished Business, New York, The New Museum of Contemporary Art, 1985.
- " " ed.: If you Lived here. The City in Art, Theory and Politicas Activism, Discussions in Contemporary Cultures, nº6, Dia Art Foundation, Seattle, Bay Press, 1991.

- " " ed.: Democracy: A Project by Group Material, Discussions in Contemporary Culture, nº5, Dia Art Foundation, Seattle, Bay Press, 1991.
- Wellmer, A.: Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno, Madrid, Visor Distribuciones, 1993. (1ª ed. alemán, 1985).
- West, C.: "The New Cultural Politics of Difference", Out There. Marginalization and Contemporary Cultures, Ferguson, R et al. ed., Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1990.
- Weston, J. ed.: Red and Green, Londres, Pluto, 1986.
- "What's all this body art?", nº monográfico, Flash Art, nº 168, Milán, 1993.
- Whitney Biennial Exhibition 1991, New York, Whitney Museum of Modern Art, 1991.
- Williams, R.: "Base and Superestructure in Marxist Cultural Theory", Problems in Materialism and Culture: Selected Essays, London, Verso, 1980.
- Wolff, J.: "Feminismo y modernismo", 100%, Sevilla, Museo de Arte Contemporáneo, Junta de Andalucía, 1993.

#### 4. CURRICULA DE LOS ARTISTAS \*

\* Nos limitamos a ofrecer los curricula de aquellos artistas estudiados con detenimiento, y prescindimos de los tratados someramente.

FRANCESC ABAD

Nace en 1944, en Tarrasa (Barcelona).

Estudia en la Escuela de Artes y Oficios de Tarrasa y en el Centro de Documentación Pedagógica de París. Inicia su actividad artística dentro de la pintura y la escultura con obras que oscilaban entre la abstracción gestual y las formas geométricas. Tras su viaje a Nueva York en 1972, se adscribe al movimiento conceptual, entrando a formar parte del "Group de Treball". Participó en el certamen de arte conceptual "Informació d'Art Concepte" celebrado en Banyoles (Gerona) en 1973, así como en las Bienales de París, en 1975, y de Venecia en 1976. Su obra se situaba entonces dentro del "body-art" y del "land-art". A partir de 1974 se radicaliza políticamente, acercándose al arte sociológico.

Ha ejercido como profesor de experiencias plásticas.

#### SELECCION DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1971:"Formas Primarias", Ateneo, Madrid, Galería As, Barcelona.

1977:"Homenatge a l'home del carrer", Sala Tres, Sabadell.

"Crònica d'una situació", Amics de les Arts, Tarrasa.

1978:"Les setrillers", Instituto Industrial, Tarrasa.

"Eleccions i crisi", Sala Tres, Tarrasa.

"Degradació de la Natura", Espai B. 5-125, Bellaterra.

1981:"Material humà", Metrónom, Barcelona, Centre Cultural, Tarrasa.

1984:"Have a good time", Galería Canaleta, Figueras.

1986:"Entropia", Sala Muncunill, Tarrasa.

"Parany", Espai Anar i Tornar, Barcelona.

1987:"Welfare State (o Els herois reals son morts)", L'Art 87, Hospitalet.

- "Paisatges paral·les", Sala Fortuny, Reus.
- 1988:"L'esperit de la utopia", Sala Parpalló, Valencia.
- "Paisatges", Espais d'Art Contemporani, Gerona.
- "Dinosaures. Pertorbacions irreversibles", Sala de Exposiciones de la Fundació Caixa de Pensions, Barcelona.
- "La Torre de L'Angel", Subjecte-Objecte, Museo de Arte , Spai-83, Sabadell.
- 1989:"Europa Arqueología de Rescat", Metronóm, Barcelona; Monasterio de Veruela, Zaragoza, Arteleku, San Sebastiaán.
- 1990:"Bildung: La imagen de pensamiento", Galería Alfonso Alcolea, Barcelona.
- 1991:"La línea de Portbou", Capella de'l Antic Hospital de la Santa Creu, Barcelona.
- 1992:"La línea de Portbou, Homenaje a Walter Benjamin", Arteleku, San Sebastián.
- Galería Alfonso Alcolea, Barcelona.
- Galería Trayecto, Vitoria.

#### SELECCION DE EXPOSICIONES COLECTIVAS

- 1972:Documenta, Kassel.
- 1974:Group de Treball, "Noves tendències en l'art", FAD, Barcelona.
- 1975:Group de Treball, Bienal de París, Palais des Beaux Arts, París.
- 1976:Group de Treball, "España. Vanguardia artística y realidad social", Bienal de Venecia, Fundación Joan Miró.
- 1980:"Cien años de cultura catalana", Palacio de Velázquez, Madrid.
- "Trames Postal", Metronom, Barcelona.
- 1981:Bienal de Sao Paulo.
- 1983:"Fuera de Formato", Centro Cultural de la Villa, Madrid.

1984:"Bestial", Palau Marc, Barcelona.

"Arte e Natura. Arte e Ecología", Centro Internazionale Multimedia, Castello de Arechi, Italia.

1985:"Personal Fakes", Trogen, Suiza.

"Imagining Antartida", Eine Ausstelling im Stadtmusum Linz, Austria.

1988:"Sur le motif. Le paysage historique", Centre d'Art Contemporain, Montbeliard.

1989:"Nuits Blanches", Commanderie Sainte-Lucie, Museo Réattu, Arles.

#### SELECCION DE BIBLIOGRAFIA

Cortes, J.M.G.: Entrevista en La Creación artística como cuestionamiento, Valencia, Instituto Valenciano de la Juventud, 1990.

Clot, M.:"Bildung la imagen del pensamiento", catálogo exposición Francesc Abad, Galeria Alfonso Alcolea, Barcelona, 1990.

" " : "Final de trayecto", El País, Madrid, 21 de enero, 1991.

Giralt Miracle, D. y otros: "L'esperit de la utopia", catálogo exposición Francesc Abad, Valencia, Sala Parpalló, 1988.

Gusta, M.: "Francesc Abad. Dinosaurios", Cimal, n°33-34, febrero, 1988.

La línea de Portbou, catálogo exposición, San Sebastián, Arteleku, 1992.

Parcerisas, P.: "Entropía", catálogo exposición Francesc Abad, Sala de exposiciones Muncunill, Tarrasa, 1986.

Pérez, F.: "Francesc Abad", Lápiz, n°48, Madrid, Marzo, 1988.

VV. AA.: Europa Arqueología del Rescate, catálogo exposición,

Fundación Privada d'Art Contemporani Tous - De Pedro,  
Barcelona, 1989.

VV.AA.: Material Humá, catálogo exposición, Metronom, Barcelona;  
Centro Cultural, Tarrasa, 1981.

ANA LAURA ALAEZ

Nace en 1964, en Bilbao.

Es licenciada en Bellas Artes, especialidad de escultura, por la Universidad del País Vasco. Además ha participado en los talleres que en Arteleku han impartido Angel Bados, Sergi Aguilar y Juan Muñoz. En 1991 obtiene el Premio Bizkaio Artea y en 1993 la Beca Banesto de Creación Artística. En 1993 y 1994 reside en Nueva York.

#### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1993:Galería Juana de Aizpuru, Sevilla.

1995:Galería Juana de Aizpuru, Madrid.

#### EXPOSICIONES COLECTIVAS

1991:"Muestra de Arte Joven", Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid.

1993:"Ana Laura Aláez-Dora García", Galería Juana de Aizpuru, Madrid.

#### MUSEOS Y COLECCIONES

Diputación de Huesca.

Colección Fundación Coca-Cola España.

#### BIBLIOGRAFIA

Calvo Serraller, F.: "La gracia sin misterio", El País, Babelia, Madrid, 25 de Marzo, 1995.

Jiménez, P.: "Ana Laura Aláez: armas de mujer", ABC Cultural, Madrid, 10 de Marzo, 1995.

Llorca, P.: "Cuando la ciudad está próxima a vaciarse", La Guía del Diario 16, Madrid, 2 de Agosto, 1991.

la Ville de París.

1988:"Invitational", Curt Marcus Gallery, Nueva York.

1989:"Paesi del Bacino del Mediterraneo", Bari (Italia).

"Before and After the Enthusiasm", Amsterdam.

"Colección de Dibujos", Galería La Máquina Española, Madrid.

"Promises Promises", Arlés, L'Ecole de Nimes, (Francia).

"Colectiva Inaugural", Galería Javier Gastalver, Palma de Mallorca.

1990:"E. Cano, P. Espaliú, J. Rom, J. Muñoz y S. Solano", Palais du Tau, Reims (Francia).

"Hacia el paisaje", Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria.

1991:"Pulsió: Louise Bourgeois, Pepe Espaliú y Alison Wilding", Fundació la Caixa, Barcelona.

"Colección Pública, Selección de Ingresos 1985-1990", Sala America, Museo de Bellas Artes de Alava, Vitoria.

1992:"Historia Natural, El doble Hermético", Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria.

Bienal Internacional de Arte Contemporáneo, "Edge 92", Madrid.

"Pasajes", Pabellón de España, Expo 92, Sevilla.

1993:"Sonbeek", Arnhem, Holanda.

1994:"Sida-pronunciamento e acción", Sala de Exposiciones de la Universidad de Santiago de Compostela.

#### MUSEOS Y COLECCIONES

Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla.

Museo de Bellas Artes de Alava, Vitoria.

Museo Marugame, Hirai, Japón.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Colección Fundación Coca-Cola España, Madrid.

## ESCRITOS DEL PROPIO ARTISTA

Catálogo Exposición Pepe Espaliú, Galería Van Krimpen, Amsterdam, 1989.

"Ceci n'est pas un apirateur. En el taller de José María Sicilia" (entrevista realizada junto con G. Paneque), Figura, nº3, Sevilla, 1984.

"Decir de Lamarche-Vadel", Figura, nº6, Sevilla, 1985.

"Focus", Flash-Art (Edición española, Febrero, 1988.

"II Guanto", Juliet, Diciembre 1987.

"El arte como acción", La Esfera, Madrid, 28 de Noviembre, 1992.

"Pepe Espaliú. Obras y escritos", en Catálogo exposición Pepe Espaliú 1986-1993, Pabellón Mudéjar, Sevilla.

"Retrato del Artista Deshauciado", El País, Madrid, I.XII.92

En estos cinco años, Madrid, Estampa Ediciones, 1993.

## SELECCION DE BIBLIOGRAFIA

Agredano, R.: "Titanlux y moralidad", Figura, nº20, Sevilla, 1983.

Aliaga, J.V.: Catálogo exposición Pepe Espaliú 1986-1993, Pabellón Mudéjar, Sevilla, 1994.

Catálogo Exposición Pepe Espaliú, Galería La Máquina Española, Madrid, 1988.

Brea, J.L.: Before and After the Enthusiasm, Contemporary Art Foundation Amsterdam, 1989.

"Pepe Espaliú", Artscribe, Londres, 1990.

Cameron, A.: "Pepe Espaliú at La Máquina Española", Art in America, Julio, 1989.

Cortes, J.M.G.: Entrevista en La Creación artística como cuestionamiento, Valencia, Instituto Valenciano de la Juventud, 1990.

- Combalía, V.: "Otros Sevillanos Guapos", El País, 14 de mayo de 1998.
- Fernández-Cid, M.: "Voz Herida", Guía de Madrid. Diario 16, Madrid, 25 de Febrero, 1994.
- " " " : "Pepe Espaliú de lo individual a lo colectivo", Artistas en Madrid. Años 80, Madrid, Comunidad Autónoma, 1992.
- Jarque, F.: "El arte de vivir el Sida", El País, Madrid, 16 de Noviembre, 1992.
- Juncos, E.: "Contra la ignorancia y el miedo", El País, Madrid, 16 de Mayo 1993.
- Huici, F.: "Para una conciencia solidaria", El País, Madrid, 14 de Febrero , 1994.
- Llorca, P.: "Pepe Espaliú", Arena Internacional, nº1, Madrid, 1989.
- Lorente, M.: "Pepe Espaliú", ABC Cultural, Madrid, 27 de Mayo, 1994.
- Paneque, G.: Catálogo Exposición Pepe Espaliú, Galería La Máquina Española, Sevilla, 1987.
- Panero, L. M.: "La fuerza del Sida", El Europeo, nº43, Madrid, Otoño, 1992.
- Pérez Villen, A.: "Pepe Espaliú. La realidad y el deseo", Lápiz, nº 98, Madrid, Diciembre, 1993.
- Rodríguez, J.L. y Jarque, F.: "Las cenizas del artista Pepe Espaliú serán esparcidas en los jarales de Córdoba", El País, Madrid, 4 de Noviembre, 1993.
- Searle, A.: Catálogo Exposición Promises Promises, Serpentine Gallery, Londres, 1989.
- Sierra, R.: "Muere de Sida a los 37 años Pepe Espaliú", El Mundo, Madrid, 11 de Febrero 1994.
- "El Pompidou compra la obra de Pepe Espaliú que censuró el

Reina Sofía", El Mundo, Madrid, 12 de Febrero, 1994.

Vadel Lamarche, B.: Catálogo Exposición Pepe Espaliú, Galería La Máquina Española, Sevilla, 1987.

VV.AA.: Catálogo Exposición Dynamiques et Interrogations, Arc, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1987.

## ESTRUJENBANK (GRUPO)

Surge en Junio de 1989, en Madrid, integrado por Patricia Gadea, Juan Ugalde y Dionisio Cañas. Es un grupo de acción artística cuyos trabajos se realizan en medios muy diversos: pintura, intervenciones urbanas, edición de revistas y libros. Asimismo han organizado exposiciones colectivas en su propia galería.

### SELECCION DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1988:ART'88, Feria de Basilea, Galería Buades, Basilea.

1989:Galería Buades, Madrid.

Galería Xavier Fiol, Palma de Mallorca.

Galería Arteunido, Barcelona.

INTERARTE'89, Galería Buades, Valencia.

1990:"Colección 90-91", Fundación La Caixa, Valencia.

ARCO'90, Galería Buades, Madrid.

1991:Studio Cristofori, Bolonia.

1992:Galería Magda Belloti, Algeciras.

### SELECCION DE EXPOSICIONES COLECTIVAS

1989:"Artoons", Fundación Bonito Oliva, Roma.

1990:"Made in USA", Sala Amadís, Instituto de la Juventud, Madrid.

"Fútbol y pornografía", Galería Xavier Fiol, Palma.

1992:"Plus Ultra. El Artista y la Ciudad", Sevilla.

### SELECCION DE ESCRITOS DEL PROPIO GRUPO

Los tigres se perfuman con dinamita, ed. Gramma, Madrid, 1992.

Revista Estrujenbank, nº1 y 2, Madrid, Marzo, Septiembre, 1992.

Estrujenbank. Pinturas-Fotografías 14-5-92/17-6-92, Revista

Galería Magda Belloti, nº 2, Mayo, 1992, Algeciras.

Estrujenbank. Hojalatería y pintura en general, Catálogo exposición Galería Xavier Fiol, Palma de Mallorca, con la

colaboración de la Galería Buades, Madrid, 1990.

"Dossier Estrujenbank", La fábrica del Sur, nº2, Granada, Junio, 1990.

#### SELECCION DE BIBLIOGRAFIA

Bonet, Juan Manuel: "Juan Ugalde S.A.", ABC, Madrid, 4 de Enero, 1990.

De Castro, María: "Estrujenbank", El País, Madrid, 31 de Marzo, 1990.

Dubcovsky: "Imágenes tópicas y típicas para un arte normal", Guía del Ocio, Palma, 23 de Marzo, 1990.

Fernández, Horacio: Estrujenbank, Catálogo exposición Fundació Caixa de Pensions, Valencia, 1991.

Huici, Fernando: "Pintura en general", El País, Madrid, 6 de Enero, 1990.

Llorca, Pablo: "La España Cañí", Diario 16, Madrid, 12 de Enero, 1990.

Villaespesa, Mar: Plus Ultra. El Artista en la Ciudad, Sevilla, 1992.

PATRICIA GADEA

Nace en 1960, en Madrid.

En 1979 inició los estudios de Bellas Artes en Madrid. Reside durante algún tiempo en El Escorial. En 1986 obtiene una Beca del Comité Conjunto Hispano-Norteamericano para ampliar su formación en Nueva York. Fue protagonista, junto con Dimas, Fernández Arias, Maldonado y Ugalde, de la creación en un pasaje subterráneo hacia el Retiro madrileño de una supuesta galería llamada "Mary Boom", 1985. En 1989 crea el grupo "Estrujenbank" junto a Juan Ugalde y Dionisio Cañas. En 1992 recibe la Beca de Creación Artística de Banesto.

#### SELECCION DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1979:Galería Fanfarria, San Lorenzo de El Escorial, Madrid.

1983:Galería Grupo Quince, Madrid.

1984:"Propuestas para una nueva bandera", Galería Montenegro,  
Madrid.

1985:Sala de Exposiciones de la Diputación Provincial de Málaga.

1986:Galería La Cúpula, Madrid.

1988:Galería Moriarty, Madrid.

1989:Facchetti Gallery, Nueva York.

1990:Galería Masha Prieto, Madrid.

1992:Galería Masha Prieto, Madrid.

1995:Galería Masha Prieto, Madrid.

#### SELECCION DE EXPOSICIONES COLECTIVAS

1979:"Comida Homenaje ofrecida a Napoleón", Escuela de Bellas  
Artes de San Fernando, Madrid.

1981:"Ocho críticos, ocho pintores", Fundación Valdecilla,  
Madrid.

"20 artistas en el Mercado Público", San Lorenzo de El Escorial, Madrid.

"Trajes para una fiesta", Galería Ovidio, Madrid.

1982: Bienal de dibujos Nuremberg (Alemania).

"Pavos", Ateneo de Málaga.

"Tres artistas en el Mercado Público", El Escorial, Madrid.

1984: "Punto", Estación de la Delicias, Madrid.

XVI Festival Internacional de Pintura de Gagnes sur Mer.

"Las Ciudades", Galería Moriarty, Madrid.

1985: V Bienal de Oviedo, Oviedo.

Bienal de Pontevedra, Pontevedra.

"Otros abanicos", Banco Exterior, Madrid.

"I Muestra de Arte Joven", Círculo de Bellas Artes, Madrid. (Itinerante).

V Salón de los 16, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid.

Junta Municipal de Arganzuela, Madrid.

"Cómete el Cometa", Galería Ovidio, Madrid.

"Madrid, Puente Aéreo", Caja de Ahorros de Madrid, Barcelona.

1987: "La generación de los 80", Museo San Telmo, San Sebastián.

1988: "Comic Iconoclasm", ICA, Londres, itinerante: Círculo de Bellas Artes, Madrid.

"Pintura española. La generación de los 80", Itinerante.

1989: "Artoons", Fundación Benito Oliva, Roma.

"La generación de los 80: Pintura", Una selección del Museo de Bellas Artes de Alava, itinerante Caracas y México.

1991: "Colección Pública. Selección de ingresos 1985-1990", Sala America, Museo de Bellas Artes de Alava, Vitoria.

"El sueño del coleccionismo", Galería Fernando Durán, Madrid.

1992:"VIII Premio de Pintura L'Oreal", Casa de Velázquez, Madrid.

1993:"IX Premio de Pintura L'Oreal", Casa de Velázquez, Madrid.

1994:"Exposición Becas Banesto", Círculo de Bellas Artes, Madrid.

"Irreal surreal en San Lorenzo de El Escorial", Cocheras del Rey, San Lorenzo de El Escorial, Madrid.

1995:"X Premio de Pintura L'Oreal", Centro Cultural Conde Duque, Madrid.

"Territorios Indefinidos", Museo de Arte Contemporáneo, Elche.

#### MUSEOS Y COLECCIONES

Chase Manhattan Bank, Nueva York y Madrid.

Grupo 16

Instituto de la Juventud.

Museo de Bellas Artes de Alava, Vitoria.

Fundación Banco Exterior, Madrid.

Museo de la Rioja, Logroño.

Fundación la Caixa, Barcelona.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

#### ESCRITOS DEL PROPIO ARTISTA

"Arte a la plancha", El País, 1993.

"La pintura como campo de minas", Portraits, Landscapes and other things, Madrid, Estrujenbank, 1983.

#### SELECCION DE BIBLIOGRAFIA

Huici, F. y Fernández-Cid, M.: Catálogo Exposición Patricia Gadea, Galería La Cúpula, Madrid, 1986.

Llorca, F.: "Dos miradas diferentes", La Guía del Diario 16, Madrid, 21 de Diciembre, 1990.

Paneque, G.: "Entrevista con Patricia Gadea", Figura nº4,  
Sevilla, 1984.

VV. AA.: Catálogo exposición Comic Iconoclastm, ICA, Londres, 1987  
(itinerante Círculo de Bellas Artes, Madrid).

VV.AA.: Catálogo exposición Territorios Indefinidos, Museo de  
Arte Contemporáneo, Elche, 1995.

EVA LOOTZ

Nace en 1940, en Viena, Austria.

Estudia filosofía pura, musicología y ciencias del teatro en la Facultad de Filosofía y en la Escuela de Cinematografía y Televisión de Viena y se forma artísticamente con Heinz Leinfellner. Está afincada en Madrid desde 1965.

Junto a su compatriota Adolfo Schlösser, el pintor y arquitecto Juan Navarro Baldeweg y el filósofo Paricio Bulnes crean la revista experimental Humo (de la que tan sólo se publicó un número), y realizan varias actividades en torno a la madrileña Galería Buades.

Sus obras, generalmente instalaciones, investigan sobre los materiales de la naturaleza (mercurio, arena, carbón, madera) jugando con los conceptos de memoria y tiempo.

En 1992 ejerció la docencia en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca.

En 1994 se le concede el Premio Nacional de Artes Plásticas.

#### SELECCION DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1973:Galería Ovidio, Madrid.

1975:Galería Jasa, Munich.

1976:Galería Buades, Madrid.

1977:Galería G, Barcelona.

"Parafina", Finca Texas, La Navata, Madrid.

1979:Galería Buades, Madrid.

Galería Juana de Aizpuru, Sevilla.

1981:Galería Lund, Suecia.

1983:"Metal", Fundación Valdecilla, Madrid.

1984:"Piezas", Galería Buades, Madrid.

"Barro dijo ella", Galería Montenegro, Madrid.

1985: Colegio de Arquitectos, Málaga.

1986: "Arenes", Espai 10, Fundación Joan Miró, Barcelona.

Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla.

Galería Línea, Madrid.

1987: "Nit, deien", Sala Exposiciones de la Caixa de Pensions,

Barcelona.

1988: Galería Juana de Aizpuru, Madrid.

Sala Nicanor Piñole, Gijón.

1989: Sala Parpalló, Valencia.

1990: Galería Línea, Madrid.

Galería Barbara Farber, Amsterdam.

1991: Tinglado 2, Tarragona.

1992: Galería Manuel Ojeda, Las Palmas de Gran Canaria.

Galería Luis Adelantado, Valencia.

Galería Magda Belloti, Algeciras.

Diputación de Cuenca, Cuenca.

Galería Juana de Aizpuru, Madrid.

1993: Espacio Cajaburgos, Burgos.

1994: Galería Ginkgo, Madrid.

Galería Maior, Pollença, Mallorca.

Galería Juana de Aizpuru, Sevilla.

1995: Galería Del Pasaje, Valladolid.

#### SELECCION DE EXPOSICIONES COLECTIVAS

1975: "10 Abstractos", Galería Buades, Madrid.

1980: "Madrid DF", Museo Municipal, Madrid.

1983: "Quaderns de viatge", Espai 10, Fundación Joan Miró,

Barcelona.

"Spanks Egen-Art", Suecia y Noruega.

1984: "En tres dimensiones", Fundación Caixa de Pensions, Madrid.

"Madrid, Madrid, Madrid", Centro Cultural de la Villa de

- Madrid.
- 1985:Salón de los 16, Museo Español de Arte Contemporáneo,  
Madrid.
- 1987:"Una obra para una espacio", Canal de Isabel II, Madrid.  
"Naturalezas españolas", Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
- 1988:"Conceptos, Objetos, Energía" IFEMA, Madrid.  
"Salón de los 16", Museo Español de Arte Contemporáneo,  
Madrid.  
"Escultura española actual", Palacio de Sástago, Zaragoza.
- 1990:"Madrid, Espacio de interferencias", Círculo de Bellas  
Artes, Madrid.
- 1991:"23 artistas Madrid años 70", Comunidad de Madrid.  
"Colección pública, selección de ingresos 1980-1990", Sala  
America, Museo de Bellas Artes de Alava, Vitoria.
- 1992:"Pasajes", Pabellón de España, Expo 92, Sevilla.  
"Los paisajes del texto", Palacio Revilagigedo, Gijón.  
"In Vitro. De las mitologías de la fertilidad a los límites  
de la ciencia", Fundación Joan Miró, Barcelona.  
"Los 80 en la Fundación la Caixa", Plaza de Armas, Sevilla.  
"Arte en España", Museo Rufino Tamayo, México D.F.; Museo de  
Arte Moderno, Bogotá; Museo de Arte Contemporáneo Sofía  
Imber, Caracas.  
"Arte en España 1920-1990", Palacio de la Virreina, Espai-2,  
Barcelona.
- 1993:"10 pintores/10 escultores en los ochenta", Pabellón  
Mudéjar, Sevilla; Estación Marítima, La Coruña.
- 1994:"Espacios públicos, sueños privados", Sala de Exposiciones  
de la Comunidad de Madrid.  
"Finnegan's wake", Sala Cruce, Madrid.  
"Bienal Martínez Garricabeitia", Sala de la Universidad de

Valencia.

"Cuadro a Cuadro", Círculo de Bellas Artes, Madrid.

"Pequeño Teatro de Derivas", Galería Ediciones Gingko, Madrid.

"La Palabra Pintada", Museo Provincial de Jaén.

1995: "Colección Arte Contemporáneo 1985-1995. Cinco Escultores", Palacio de los Condes de Gabia, Granada.

"Malpaís", Galería Línea, Lanzarote.

#### COLECCIONES Y MUSEOS

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Museo de Bellas Artes de Alava, Vitoria.

Fundación Caixa de Pensions, Barcelona.

Museo de Arte Contemporáneo, Barcelona.

Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca.

Museo Municipal, Madrid.

Banco Exterior de España, Madrid.

Colección Banco de España, Madrid.

Colección Diputación de Murcia.

Colección The Chase Manhattan Bank, Nueva York.

Colección Caja de Ahorros de Burgos, Burgos.

Colección Caja de Ahorros de Asturias, Oviedo.

Colección Instituto de Crédito Oficial, Madrid.

Fundación Coca-Cola España, Madrid.

Colección Amigos del Museo de Arte Contemporáneo, Barcelona.

#### SELECCION DE ESCRITOS DEL ARTISTA

"La Espina del León", en Creación, nº13, Madrid, 1995.

## SELECCION DE BIBLIOGRAFIA

- Bonet, J. M.: Catálogo Exposición Cien Fuentes, Eva Lootz, Diputación de Cuenca, Cuenca, 1992.
- "Eva Lootz, arenas fluyendo", ABC Cultural, Madrid, 13 de Noviembre, 1992.
- Bulnes, P.: "Eva Lootz", Catálogo Exposición Madrid DF, Museo Municipal, Madrid 1980.
- Castro, M. A.: "Un paisaje centrífugo", El País, Madrid, 27 de Julio, 1991.
- Castro Flórez, F.: "Eva Lootz y el devenir - corporal", Diario 16, Madrid, 30 de Mayo, 1994.
- Fernández, H.: Catálogo exposición Eva Lootz, Valencia Sala Parpalló, 1989.
- François, C., Fernández, H., y Lootz, E.: Catálogo del museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, 1986.
- Jarauta, F.: "Nudos, barcas: ellas", Catálogo Exposición Eva Lootz, Galería Luis Adelantado, Valencia, 1992.
- Jiménez, C.: "El Mercurio, la montaña, la huella", Lápiz, nº71, Madrid, 1990.
- Jiménez, P.: "Pequeño teatro de Eva Lootz", ABC Cultural, Madrid, 3 de Junio, 1994.
- Olivares, J.: "Entrevista con Eva Lootz", Catálogo Exposición Una Obra para un Espacio, Exposición del Canal de Isabel II, Madrid, 1987.
- Moure, G.: Catálogo Exposición En tres dimensiones, Fundación Caixa de Pensions, Madrid, 1984.
- Moure, G. y Lewison, J.: Catálogo Exposición Spansk Egen-Art, 1984.
- Pérez, D.: "Eva Lootz", Lápiz, nº90, Madrid, Noviembre, Diciembre, 1992.
- Rivas, F.: "Los nudos de la noche", Catálogo Exposición Nit

- Deien, Fundación Caixa de Pensiones, Barcelona, 1987.
- Saénz de Gorbea, X.: Catálogo Exposición Eva Lootz, Espacio Cajaburgos, Burgos, 1993.
- Vela, M.: "Una medida de agua", Catálogo Exposición Eva Lootz, Tinglado 2, Tarragona, 1991.
- VV.AA.: Catálogo Exposición La Palabra Pintada, Museo Provincial de Jaén, 1994.
- VV.AA.: Catálogo Exposición La Escultura Española Actual, Palacio de Sástago, Zaragoza, 1988.
- VV.AA.: Catálogo Exposición Madrid. Espacio de interferencia, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1990.

ROGELIO LOPEZ CUENCA

Nace en 1959, en Nerja, Málaga.

En 1985 estudia en los Talleres de Arte Actual del Círculo de Bellas Artes de Madrid. En 1986 realiza el vídeo Poesie pour le poivre, en el Centro de Estudios de la Generación del 27, en Málaga, y ha participado en actividades musicales, con el grupo "Peña Wagneriana" y con "UHP". Ha expuesto en numerosas ocasiones con Agustín Parejo School, formando grupo.

En 1993 es seleccionado para participar en la muestra "Jovenes artistas europeos", patrocinada por BP Oil Europa.

En 1994 se le concede el Premio Andalucía a las Artes Plásticas.

#### SELECCION DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1988:"Proletarian Portrait", Galería Juana de Aizpuru, Sevilla.

"Quartier Tatlin", Galería Juana de Aizpuru, Madrid.

1989:"Bable Gum", Galería Pedro Pizarro, Málaga.

"House and Tatlin", Galería Temple, Valencia.

1990:"Real Zone", Marta Cervera Gallery, Nueva York.

"Powertry", Graeme Murray Gallery, Edimburgo.

1991:Galería Juana de Aizpuru, Madrid.

1992:Galería Temple, Valencia.

Galería Juana de Aizpuru, Sevilla.

1993:Galería Antonio de Barnola, Barcelona.

Unicaja, Málaga.

1994:Galería Juana de Aizpuru, Madrid.

Gaz la Galería, Zaragoza.

"Words. Words. Words", Estación Municipal de Autobuses de Málaga y Estación de Santa Justa, Sevilla.

## SELECCION DE EXPOSICIONES COLECTIVAS

Además de las realizadas como miembro de Agustín Parejo School entre 1982 y 1987, ha participado en:

1985:I Muestra de Poesía Experimental, Centro Cultural Conde Duque, Madrid.

1987:II Muestra de Poesía Experimental, Biblioteca Nacional, Madrid.

1988:"El Retrato", Galería Juana de Aizpuru, Sevilla.

"Andalucía, Arte de una década", Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla y Hospital Real de Granada.

1989:"Arte Contexto", Canal de IsabelII, Madrid.

"Antes y después del entusiasmo, 1972-1992", Kunst-Rai, Amsterdam.

1990:"X Salón de los 16", Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid.

1991:"Nuevas corrientes: arte reciente en España", Riffe Gallery, Nueva York.

1992:"Lo que puede un sastre. Antonio Miró y 14 artistas", Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla.

"Pasajes. Actualidad del arte español" Pabellón de España, Expo'92, Sevilla.

"El compromiso del Arte", Sala Amadís, Instituto de la Juventud, Madrid.

"Los 80 en la Colección La Caixa", Sala de la Plaza de Armas, Sevilla.

"Los Paisajes del texto", Palacio de Revillagigedo, Gijón.

"Fondos de la Colección Arte Contemporáneo", Museo Rufino Tamayo, Galería Cade Cane, Sevilla.

1993:"4 Artistas españoles" Homenaje a Juana de Aizpuru, Madrid.

"XIII Mostra Unión Fenosa", Junta del Puerto de La Coruña.

"IV Bienal de Pintura Ciudad de Pamplona", Sala Armas.

1994:"Bienal Martínez Guerricabeitia", Sala de la Universidad de Valencia.

"Espacios Públicos. Sueños Privados", Sala de la Plaza de España.

"Septimo Premio Constitución de Pintura", Comunidad Autónoma de Extremadura, Mérida.

"La Palabra Pintada", Museo Provincial de Jaén.

#### COLECCIONES Y MUSEOS

Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla.

Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia.

Museo de Bellas Artes de Alava, Vitoria.

Museo San Telmo, San Sebastián.

Colección La Caixa, Barcelona.

Colección Fundación Coca-Cola España, Madrid.

Caja de Ahorros de Asturias, Oviedo.

Colección de la Biblioteca Nacional, Madrid.

Colección de la Diputación de La Rioja, Logroño.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

#### ESCRITOS DEL ARTISTA

Brixton Hill, Málaga, Newman Poesía, 1986.

Home Swept Hole, Unicaja, Málaga, 1993.

#### SELECCION DE BIBLIOGRAFIA

Bonet, J.M.: "Pinturas para aeropuertos y pinturas para almonedas", Diario 16, Madrid, Octubre de 1988.

Camacho, J.M.: "López Cuenca", ABC Cultural, Madrid, 14 de octubre de 1994.

Castro Flórez, F.: "Lo novedoso es exponer un lugar"

- (Entrevista). Diario 16, Madrid, 14 de enero de 1994.
- Combalía, V.: "La orgía mass-mediática", El País, Madrid 15 de marzo de 1993.
- Danvila, J.R.: "Rogelio López Cuenca. Un código de señales", El Punto, octubre de 1988.
- Fernández Cid, M.: "Rogelio López Cuenca. Un lenguaje renovado", Diario 16, abril de 1990.
- Huici, F.: "Poética visual. Rogelio López Cuenca", El País, Madrid, octubre de 1988.
- "Paraisos estupefacientes", El País, Madrid, 31 de enero de 1994.
- Jiménez, F.: "Rogelio López Cuenca: pedazos de paraíso", ABC Cultural, Madrid, 21 de Enero de 1974.
- Pujal Gesali, E.: "La tela del juicio: Las artes de Rogelio López Cuenca", Revista de Occidente, nº 129, Madrid, 1992.
- Catálogo exposición Rogelio López Cuenca, Sala de Exposiciones Unicaja, 1993, Málaga.
- VV.AA.: Catálogo exposición La Palabra Pintada, Museo Provincial de Jaén, 1994.

BEGORA MONTALBAN

Nace en 1959, en Bilbao.

Realiza estudios de enfermería y psiquiatría. Su formación en escultura e imagen tuvo lugar en la Escola Massana.

#### SELECCION DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1991:"La tragedia del con-sentido", Centre d'Art Alexandre Cirici, l'Hospitalet de Llobregat, Barcelona.

1992:"Quatre propostes (Acción al carrer)", Lloret de Mar, Gerona.

"Formas de desafío" VII cicle d'Art contemporani a Gràcia, "Extensions", Centre Cívic L'Artesa, Barcelona.

1993:"Pre-texto al 'ser' le cansaba", Intervencions als Estudis Universitaris de Vic, Vic, Barcelona.

1994:"'Sujetos' a lo inefable", Galería Antonio de Barnola, Barcelona.

"Sujetos", Caz La Galería, Zaragoza.

"Guanyadores ex-aequo del XVI Saló d'Arts Plàstiques", Museo Salvador Vilaseca, Reus, Tarragona.

1995:"Transito-vigilia", proyecto de arte joven en el Aeropuerto de Barcelona.

#### SELECCION DE EXPOSICIONES COLECTIVAS

1994:"Los Universos Lúcidos", El Pavellón, Arco'94, Madrid.

"Distancia Cero. Años 90", Centro Arte Santa Mónica, Barcelona.

"Proyecto Calidoscopio", The Tyrone Guthrie Centre, Annaghmakerrig, Irlanda.

Galería Xavier Fiol, Palma de Mallorca.

V Bienal de Escultura, Murcia.

1995:Galería Antonio de Barnola, Barcelona.

El Fabellón, Cataluña.

Galería Caz, Zaragoza.

Arco'95, Madrid.

"Territorios Indefinidos", Museo de Arte Contemporáneo,  
Elche.

#### SELECCION DE BIBLIOGRAFIA

Murria, A.: "Construir la identidad", Lápiz, Madrid, nº114, p.54-  
57, 1995.

VV.AA.: Catálogo exposición Territorios Indefinidos, Museo de  
Arte Contemporáneo, Elche, 1995.

JUAN LUIS MORAZA

Nace en 1960, en Vitoria.

Estudia en la Facultad de Bellas Artes de Bilbao, donde en la actualidad ejerce como profesor. De 1979 a 1986 funda el colectivo, CVA con la escultora Marisa Fernández. En 1990 obtiene la Beca de Banesto. El año 1991 coordina y participa en el Seminario sobre la experiencia moderna titulado: "Cualquiera. Todos. Ninguno", organizado por Arteleku. En 1992 obtiene la beca de la Academia Española de Bellas Artes en Roma.

En 1994 es seleccionado para participar en la Bienal de Sao Paulo junto a Joan Brossa y Ana Prada.

#### SELECCION DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1982:Aula de Cultura CAM, Bilbao.

"P.V. Instalación", Sala de Cultura CAM, Pamplona.

Conferencia-acción, Casa de Cultura de Vitoria.

1983:"Cicatriu a la Matriú", Metronom, Barcelona.

1986:Casa de la Cultura de Basauri, Bilbao.

1988:Galería Oliva Mara, Madrid.

1990:Galería Rita García, Valencia.

Galería Berini, Barcelona.

1993:Galería Elba Benítez, Madrid.

1994:"Ornamento y ley", Sala América, Vitoria.

#### SELECCION DE EXPOSICIONES COLECTIVAS

1979:"Bizkaiko Pintura Gaur", itinerante por Vizcaya.

1980:"Minimalismo y Nueva Figuración", Bilbao, Vitoria.

1981:"Giltzapean Gaude Daude", San Sebastián, Bilbao, Vitoria.

1982:"La Caja en el Arte", Galería Windsor, Bilbao.

"CVA", Aula de Cultura del CAM, Bilbao.

- "PV-Instalaciones", Sala de Cultura del CAM, Pamplona.
- 1983:"Geométricos vascos", itinerante por el País Vasco.
- "Bilbao 2500", Aula de Cultura, CAM, Bilbao.
- Gure Artea, Vitoria.
- "Emakumeok Gaur II", Aula de Cultura CAM, Bilbao.
- 1984:"Escultura Vizcaína Actual", Galería Windsor, Bilbao.
- "La Escultura", Aula de Cultura CAM, Bilbao.
- 1985:"Mitos y delitos", Metrònom, Barcelona.
- 1986:"CVA", Casa de la Cultura, Basauri, Bilbao.
- "El suelo como soporte", Metònom, Barcelona.
- "Nerviòn", Aula de Cultura CAM, Bilbao.
- "Desde la Escultura", Galería Angel Romero, Madrid.
- "Arte Vizcaíno", La Galería, Bilbao.
- 1987:"Esculturas. María Luisa Fernández, Fello Irazu, Juan Luis Moraza", Sala Amadís, Madrid.
- Muestra de Arte Joven, Círculo de Bellas Artes, Madrid.
- 1988:"Escultura española actual", Palacio de Sástago, Zaragoza.
- Muestra de Arte Joven, Palacio de Sástago, Zaragoza.
- 1989:"Generación de los 80. Escultura", Fondos del Museo de Bellas Artes de Alava. Itinerante: Santander, Zamora, Logroño.
- 1990:Salón de la Crítica, Valencia.
- "Generación de los 80. Escultura", Fondos del Museo de Bellas Artes de Alava. Itinerante: Granada, Santiago de Compostela, Salamanca.
- 1991:"El sueño Imperativo", Círculo de Bellas Artes, Madrid.
- "Colección pública. Selección de ingresos 1985-1990", Sala America, Museo de Bellas Artes de Alava, Vitoria.
- 1992:"Pasajes. Actualidad de Arte Español", Pabellón de España, Expo'92, Sevilla.
- "Rim talk. Hablar del límite", Galería Trayecto, Vitoria.

1993: "Becarios de Roma", Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

"Moraza-Illana", Galería Trayecto, Vitoria.

"Iluminaciones profanas. La tarea del arte", Arteleku, San Sebastián; Galería Elba Benítez, Madrid.

"Desde Occidente. 70 Años de Revista de Occidente"

#### MUSEOS Y COLECCIONES

Museo de Bellas Artes de Alava, Vitoria.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Museo de Esculturas de la Caixa de Barcelona.

Museo Provincial de Alava.

Museo Nacional de Managua.

Instituto de la Juventud, Madrid.

Fundación Coca-Cola España, Madrid.

#### SELECCION DE ESCRITOS DEL ARTISTA

Mitosis, 1986.

"Un modelo de hombre para cada hombre en cada aquí", Cyan, Madrid, nº8, 1988.

"La pasión de Nuestra Señora Realidad", Arena nº3, Madrid, 1989.

Seis Sexos de la Diferencia. Estructura y Límites. Realidad y Demonismo, San Sebastián, Arteleku 1990.

"Almacén (Placer)", escrito de la publicación perteneciente al seminario Cualquiera. Todos. Ninguno, Vol. I, Arteleku, San Sebastián, Septiembre, 1991.

"La empresa y su doble. A propósito de McCollum", Zehar, 1992.

Ma (non e) Donna. Imágenes de Creación. Procreación y Anticoncepción. Proyectos de Restauración Textual, Madrid, Galería Elba Benítez, 1993.

SELECCION DE BIBLIOGRAFIA

- Castro, F.: Catálogo exposición Ornamento y Ley, Vitoria, Sala America, Diputación Foral de Alava, 1994.
- Cortés, J.M.G.: Entrevista La creación artística como cuestionamiento, Valencia, Instituto Valenciano de la Juventud, 1990.
- Fernández Cid, M. y Queralt, R.: Catálogo Colección de Arte Contemporáneo de la Fundación Coca-Cola, Fundación Coca-Cola España, Madrid, 1995.
- Huici, F.: Catálogo Exposición Esculturas. M. Luisa Fernández, Pello Irazu, Juan Moraza, Sala Amadís, Madrid, 1987.
- " " : El País, Madrid, 12 de Octubre de 1988.
- Logroño, M.: "Desde la escultura", Diario 16, Madrid, Abril, 1986.
- Power, K.: "J. L. Moraza: una poética del claroscuro", Catálogo Exposición Juan Luis Moraza, Galería Oliva Mara, Madrid, 1988.
- Power, K. y Moraza, J.L.: "Notas sin cuerpo sobre el cuerpo, para un epistolario", Catálogo Exposición Juan Luis Moraza, Arlma, Galería Berini, Barcelona, 1990.
- San Martín, F.J.: "Juan Luis Moraza", Lápiz, Marzo-Abril, 1993.
- VV.AA.: Catálogo Exposición Rim Talk. Hablar del Limite, Galería Trayecto, Vitoria, 1992.
- VV.AA.: Catálogo Exposición XXII Bienal de Sao Paulo, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1994.

ANTONI MUNTADAS

Nace en 1942, en Barcelona.

Al iniciar su trayectoria artística, combina la pintura con los estudios de Ingeniería Industrial en Barcelona y en Tarrasa. Fue discípulo de Prats y Madiolas. En 1964 es cofundador del grupo "Machines". A partir de 1971 cesa de pintar y adopta nuevos soportes (audiovisuales y multimedia), interesándose por las ciencias sociales. En 1977 investiga en el Center for Advanced Visual Studies del Massachusetts Institute of Technology, donde imparte cursos de "New Media/New Culture". Ha dirigido el seminario "Projects on Media" en el Massachusetts College of Art en 1980 y ha impartido numerosos cursos en las Universidades y Escuelas de Arte de Europa y Estados Unidos. Ha obtenido becas de la Fundación Juan March en 1978, de la Fundación Massachusetts Artist de Boston y del Ministerio de Cultura Español en 1979, del Council for the Arts del Estado de Nueva York en 1983, y el Premio Guggenheim en 1984. En 1988 colabora con el Círculo de Bellas Artes de Madrid impartiendo uno de los Talleres de Arte Actual. En 1994 imparte un taller sobre "Intervenciones urbanas" en Arteleku de San Sebastián.

#### SELECCION DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1971:Galería Vandrés, Madrid.

1973:Galería René Metrás, Barcelona.

1974:Galería Vandrés, Madrid.

"The Video Distribution Inc.", Stefanotti Gallery, Nueva York.

1976:International Cultureel Centrum, Amberes.

Galería Cineto, Barcelona.

The Kitchen, Nueva York.

1977:Anthology Film Archives, Nueva York.

Everson Museum of Art, Siracusa, Nueva York.  
Sala Tres, Sabadell.

1978:Museum of Modern Art, Nueva York (Proyecto Video XVIII).  
Anthology Film Archives, Nueva York.

1979:Vancouver Art Gallery, Vancouver.

1980:The Kitchen, Nueva York.  
Galería Vandrés, Madrid.  
And/Or, Seattle.

1982:Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, Andover,  
Massachusetts.  
Washington Projects for the Arts, Washington.

1983:Sygma, Burdeos.  
Galerije Contemporary Art, Zagreb.  
Sala Farpalló, Valencia.

1984:Anthology Film Archives, Nueva York.

1985:Los Angeles Institute of Contemporary Art, Los Angeles.  
San Francisco Video Gallery, San Francisco.  
Galería Fernando Vijande, Madrid.  
Galería Estampa, Madrid.

1987:Musée d'Art Moderne, Villeneuve d'Asqu.  
Galerie Gabrielle Maubrie, París.  
Palacio de la Madraza, Granada.  
Exit Art, Nueva York.  
Massachusetts College of Art, Boston.  
Galería Luisa Strina, Sao Paulo.

1988:The Power Plant, Toronto.  
"Híbridos", Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.  
La Crie, Rennes.  
Galería Marga Paz, Madrid.  
Galerie des Beaux Arts, Bruselas.  
"Pasajes" Palau de la Virreina, Barcelona.

1989:"Standard/Específico", Galería Benet Costa, Barcelona

Galería Marga Paz, Madrid.

Galerie Gabrielle Maubrie, París.

Tomoko Liguori Galeri, Nueva York.

Galería Benet Costa, Barcelona.

1990:Charles H. Scott Gallery, Vancouver.

Galería Kent, Nueva York.

Israel Museum, Jerusalem.

1991:Image Forum, Tokio.

Brigitte March Gallery, Stuttgart.

Galería de Lége Ruimte, Brujas.

Indianapolis Museum of Art, Indianapolis.

Santa Barbara Museum of Art, Santa Barbara.

Galerie Gabrielle Maubrie, París.

1992:"Stadium VIII", Instituto Valenciano de Arte Moderno,

Valencia.

Fundación Serralves, Oporto.

Centre del Carmen, Instituto Valenciano de Arte Moderno,

Valencia.

"Worte: Pressjonfernz Raum", Orangerie de Munich.

"The Board Room", National Gallery, Ottawa.

1994:"Between the frames: the Forum", Capc Musée d'Art

Contemporain, Burdeos.

#### SELECCION DE PROYECTOS ESPECIALES

1971/73:Experiencias sensoriales.

1973/75:Membro de Grup de Treball, Barcelona.

1974:"Confrontations", Automation House, Nueva York.

"Cadaqués canal local", Galería Cadaqués, Cadaqués.

1975/76:"Proyecto a través de Latinoamérica.

- 1976:"The Last Ten Minutes (Parte I)". The Kitchen, Nueva York.  
 "N/S/E/W/", Bienale Internazionale d'Arte, Venecia.  
 "Barcelona distrito uno", Galeria Ciento, Barcelona.
- 1977:"The Last Ten Minutes (parte II)", Documenta 6, Kassel.
- 1978:"Yesterday; Today; Tomorrow", F.S.1, Nueva York.  
 "On Subjectivity", Hayden Gallery, MIT, Cambridge.
- 1979:"Between the Lines", Boston Film/Video Foundation, Boston.  
 "Dos Colors", Espai B5-125, Universidad Autónoma, Barcelona.  
 "Pacific Rim", Trasmisión en slow scan, Cambridge Link group project.( Con Bill Barlett).
- 1980:"Pamplona Grazaema", Guggenheim Museum, Nueva York.(Con Ginés Serrán-Pagán). Exposición itinerante "New Images from Spain".
- 1981:"La Televisión", XVI Bienal de Sao Pablo.  
 "Media Eyes", instalación en valla publicitaria en Cambridge.  
 "Wet and Dry", Printed Matter, Nueva York.  
 "Rambla 24 horas (parte I)",XXIII Semana Internacional de Cine de Barcelona.  
 "Picture Phone Transmission", Boston Link Group Project, UCLA-MIT, Cambridge, USA.
- 1982:"Drastic Carpet", Addison Gallery of Contemporary Art, Phillips Academy, Andover.  
 "Media Sites/Media Monuments W.P.A.", Washington DC.
- 1983:"haute Culture (parteI)", Musée Fabre-Plygone, Montpellier.  
 "alta Cultura (parteI)", Museo de Bellas Artes-Nuevo Centro, Valencia.
- 1984:"haute Culture (parteII)", Santa Monica Place at Robinsons, Los Angeles.  
 "haute Culture (Parte II)", Atlanta College of Art, Atlanta.  
 "Credits", Los Angeles Contemporary Exhibition, Los Angeles.  
 "This is not an Advertisement", Messages to the public,

Spectacolor Times Square, Nueva York.

"Exposición", Galería Vijande, Madrid.

"Marco/Grade/Frame", Galería Estampa, Madrid.

"Deux paysages, DANAE", Fouilly.

1987: "Generic TV", Musée d'Art Moderne Villeneuve d'Asq.

"Generic still life", Galerie Gabrielle Maubrie, Paris.

"Derrière les mots" Raffinerie de Plan K, Brusela.

"Behind the Image", The Banff Center, Banff.

"Bars", Revista Telos, Madrid.

"The Board Room", Massachusetts College of Art, Boston

"Cuarto do fundo/backroom", Galería Luisa Strina, Sao Pablo.

"Still Libes", en revista File, nº23, Toronto.

#### MUSEOS Y COLECCIONES

Palais de Beaux Arts, Bruselas.

National Gallery, Ottawa.

Guggenheim Museum, Nueva York.

Galerije Contemporary Art, Zagreb.

Museo de Arte Contemporáneo, Caracas.

Everson Museum, Siracusa.

Vidioteca Caixa de Barcelona, Barcelona.

Museu de Arte contemporânea, Sao Paulo.

Long Beach Museum of Art, Long Beach.

Rotch Library, MIT, Cambridge.

Donell Public Library, Nueva York.

Addison Gallery of American Art, Andover.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Fons Regional d'Art Contemporaine, Córcega.

Foundation Dane, Fouilly.

#### SELECCION DE ESCRITOS DEL ARTISTA

"Una soggettività crítica/Media About Media", Nord e Sud, 2, abril/junio, Nápoles, 1984.

"Una soggettività crítica. Pro/anti TV: Una Interrelazione", L'Immagine Elettronica, catálogo exposición, febrero, Bolonia, 1984.

On Subjectivity, catálogo Center for Advanced Visual Studies at the Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, 1978.

"Fora de context", en catálogo exposición Muntadas, Palau de la Virreina, Barcelona, 1988.

"A propósito de lo público y lo privado", en Catálogo exposición Muntadas, Fundación de Serralves, Oporto, 1992.

#### SELECCION DE BIBLIOGRAFIA

Birnie Danzker, J.A.: Catálogo exposición Personal/Public Information, Vancouver Art Gallery, Vancouver, 1979.

Blanc, M.T.: "Muntadas", Art Press, nº56, París, 1982.

"Muntadas, Ideological Statement", en Artefactum, Amberes, noviembre-diciembre 1984.

Bonet, E.: "Background/Foreground. Un trayecto por la obra de Muntadas", Híbridos, Madrid, M.N.C.A.R.S., 1988.

Bonito Oliva, A.: Europe-America: The Different Avant-Gardes, Roma 1976.

Borrás, M.L.: Panorama de Novísimos, Barcelona, 1971.

Combalía, V.: La Poética de lo Neutro, Barcelona, 1975.

Cortés, J.M.G.: La creación artística como cuestionamiento, Valencia, Instituto Valenciano de la Juventud, 1990.

Don, A.: "Shifting Values", Art Week, San Francisco, febrero 1985.

Huffman, K.: Catálogo exposición Video: a retrospective 1974-1984, Long Beach Museum of Art, 1984.

- Korot, B. y Schneider, I.: Video Art, Nueva York, 1976.
- London, B. y Zippay, L.: "A Chronologie of Video Activity in the USA 1965-1980", Artforum, Nueva York, septiembre 1980.
- Martí, O.: "Muntadas presenta en Europa su reflexión sobre el sistema del arte", El País, Madrid, 22 de marzo de 1994.
- Mendel, M.: Catálogo exposición Media Landscape, Galerije Contemporary Art, Zagreb, 1983.
- Rowell, M.: Catálogo de la exposición New Images from Spain, Guggenheim Museum, Nueva York, 1980.
- Sichel, B.: "Paysages mediatiques, Muntadas", Art Press, nº75, París, 1983.
- VV.AA.: Catálogo exposición Dos Colors, Universidad Autónoma, Barcelona, 1979.
- VV.AA.: Catálogo exposición Treballs Recents, Sala Parpalló, Valencia, 1983.
- VV.AA.: Catálogo exposición Barcelona-París-Nueva York, Palau Robert, Barcelona, 1985.
- VV.AA.: Catálogo exposición Muntadas a la Virreina, Barcelona, 1988.
- VV.AA.: Catálogo Exposición Muntadas. Intervenciones a propósito de lo público y lo privado, Fundación de Serralves, Oporto, 1992.

PALOMA NAVARES

Nace en Pozuelo de Alarcón, Madrid.

Artista multimedia, ha hecho numerosas instalaciones, también ha trabajado en vídeo de creación y ha ejecutado diversos murales.

Comisaria del Festival de Vídeo del Círculo de Bellas Artes de Madrid.

SELECCION DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1975: Galería Tambor, Madrid.

1977: Galería Propac, Madrid.

1978: Galería Aritza, Bilbao.

1980:Palacio Provincial de Málaga.

Galería Aelee, Madrid.

Palacio de Benacazón, Toledo.

1981:Galería 11, Alicante.

Centro de Cultura, Cuenca.

Galería Aritza, Bilbao.

1982:Galería Lucas, Valencia.

Casa del Siglo XV, Segovia.

Museo Nacional de Bellas Artes, Santander.

1985:Galería Aelee, Madrid.

Galería 11, Alicante.

Galería Juan de Aizpuru, Sevilla.

1990:Galería Aelee, Madrid.

1991:Galería Trayecto, Vitoria.

1992:Stiftung Ludwig Modern Art Museum, Viena.

1993:Sala Gaspar, Barcelona.

Espacio CajaBurgos, Burgos.

Turbulance Gallery, Nueva York.

1995:Espace d'Art Yvonamor, París.

## SELECCION DE EXPOSICIONES COLECTIVAS

1974:XX Internacional de Pintura, Dirección General de Bellas Artes, Madrid.

III Bienal del Tajo, Toledo.

IV Bienal de Paterna, Valencia.

1975:Concursos Nacionales de Dibujo y Pintura, Madrid.

III Bienal de Zamora.

Gran Premio de Pintura del Círculo de Bellas Artes, Madrid.

1978:Panorama 78, Museo de Arte Contemporáneo de Madrid.

1980:Bienal Internacional de Pontevedra.

1984:"El pacto invisible" Galería Aelee, Madrid.

1989:"Más que palabras", Galería Alfonso Alcolea, Barcelona.

1991:"15", Galería Aelee, Madrid.

1992:"VII Edición premio L'Oreal", Casa de Velázquez, Madrid.

1995:"Territorios Indefinidos", Museo de Arte Contemporáneo, Elche.

## MUSEOS Y COLECCIONES

Museo de Villafamés, Castellón.

Museo de Elche, Alicante.

Museo de Bellas Artes, Málaga.

Museo Municipal de Bellas Artes de Santander.

Museum Moderner Kunst, Viena.

Museo de Bellas Artes de la Diputación de Alava.

## ESCRITOS DEL ARTISTA

"Imágenes del deseo en el umbral de los sueños", Tabaprees, SA, Madrid, 1993.

SELECCION DE BIBLIOGRAFIA

Fernández Cid, M.: Catálogo Exposición Paloma Navares, Galería Aelee, Madrid, 1990.

-Catálogo Exposición Paloma Navares, Espacio Cajaburgos, Burgos, 1993.

Horny, Henriette y Calvo Serraller, F.: Catálogo Exposición Paloma Navares, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Viena, 1992.

Huici, F.: Catálogo Exposición Paloma Navares, Galería Aelee, Madrid, 1989.

Olivares, R.: Catálogo Exposición Paloma Navares, Galería Trayecto, Vitoria, 1991.

VV.AA.: Catálogo exposición Territorios Indefinidos, Museo de Arte Contemporáneo, Elche, 1995.

## AGUSTIN PAREJO SCHOOL

Surgido en Málaga en 1981, es un colectivo compuesto originariamente por 11 miembros que han permanecido en el anonimato. Se autodenominan "Grupo de acción artística" y realizan sus trabajos en medios muy distintos: vídeo, instalaciones, carteles, camisetas, intervenciones, publicaciones, etc. Su objetivo principal ha sido hacer visible la naturaleza conflictiva del espacio físico de su ciudad.

### EXPOSICIONES DEL GRUPO

1982:"Agit-Pop de Octubre", Galería del Ateneo, Málaga.

1984:"Wear a Poem", Pub Terral, Málaga.

1985:"Du Côté de INURSS", Colegio de Arquitectos, Málaga.

1986:"Consignas", Galería Pedro Pizarro, Málaga.

1990:"La Sábana Santa", Galería Pedro Pizarro. Málaga.

1992:"Lenin Cumbe", Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla.

"Sin Larios", Colegio de Arquitectos, Málaga.

### EXPOSICIONES COLECTIVAS

1982:"El Pavo", Galería del Ateneo, Málaga.

1984:I Muestra de Poesía Experimental Gerardo Diego, Cuartel del Conde Duque, Madrid.

1985:"Andalucía, Fuerta de Europa", Ifema, Madrid.

1986:"El San Sebastián", Galería Pedro Pizarro, Málaga.

"II Mostra Internacional de Copy-Art, Barcelona.

1987:"Comercia", Galería Pedro Pizarro, Málaga.

"De la envidiosa mano de la muerte", Centro Cultural Galileo, Madrid.

III Muestra de Pintura Luis Cernuda, Sevilla.

1988:II Muestra de Poesía Experimental Gerardo Diego, Biblioteca Nacional, Madrid.

1989:Kunst Rai '89, Stand Galería Pedro Pizarro, Amsterdam.

1990:Arco '90, Stand Galería Carmen de Julián, Madrid.

1991:Arco '91, Stand Galería Carmen de Julián, Madrid.

"PSOE", Sala Strujenbank, Madrid.

"Cambio de Sentido", Cinco Casas, Ciudad Real.

1992:"Plus Ultra", Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla.

1993:"Las Caras de Bélmez", Galería Fúcares, Madrid.

"Documentos", El Ojo Atómico, Madrid.

1994:"Art Collectif Espagnol", Mille Feuilles, Túnez.

1995:Aula I.E.S. de Coín, Málaga.

"Arte y Derechos Humanos", Archivo Municipal, Málaga.

#### ACCIONES E INSTALACIONES

1982:"Environnement", Expo-Juventud '82, Málaga.

1983:"Namibia Libera Súbito", Pintadas, Málaga.

1984:"Arapahoe", Acción en el campo de Coín, Málaga.

"Poezia", Pintadas, Málaga.

1985:"Prensa Tirana/A.P.S. se Pasa al Este", Málaga.

1986:"Caucus", Calles de Fuengirola.

"Picasso par Picabia", Junto a U.H.P." C.C. George Pompidou,  
París.

III Muestra Internacional de Vídeo de Málaga, Málaga.

"Homenaje a Jackson Pollock", Málaga/Granada.

1987:"R.R. Fascist Pig", Pegada de carteles, Málaga.

1990:"El Sur a la Fuerza", Pegada de carteles, Málaga.

"Nous Sommes Tous...", Programa de TVE.

1991:"Desenganchate. Apostata", Mailing.

#### PUBLICACIONES Y EDICIONES

1982:"Absolument Mondernier", Cuaderno de poesía.

1983:"Mal Arian Poems", Cuaderno de poesía.

- 1984: "Faux Copyaroid Calendriers", Calendarios.
- 1985: "Pirata-Pirata", Colección/distribuidora de casetes de música étnica y contemporánea.
- 1986: "Málaga Euskadi Da", Video-clip.  
 "Caucus", Video-clip.  
 "Málaga Euskadi Da", Revista de antropología-ficción.  
 "Málaga Euskadi Da", Pegatina.
- 1987: "Por favor Estamos Parados", Colección de Postales.
- 1988: "Hirnos de Andalucía", Video-clip Peña Wagneriana.
- 1990: "La Sábana Santa", Camisetas.
- 1991: "El Sur a la Fuerza", Cartel y postal.  
 "Desenganchate. Apostata", Postal y Pegatina.
- 1993: "El Final de la Historia", Serigrafía, Mordiente Ediciones, Granada.
- 1994: "Guía Arquitectura Aulica Malagueña", Revista AQ, Granada.
- 1995: "No somos Nadie", Revista Página Abierta, nº 48, Madrid.

#### SELECCION DE BIBLIOGRAFIA

- Bueno, F.: Plus Ultra. Intervenciones, Sevilla, Pabellón de Andalucía, Expo'92, Sevilla, 1992.
- González, A.: Plus Ultra. Intervenciones, Sevilla, Pabellón de Andalucía, Expo'92, Sevilla, 1992.
- López-Wagner, A.: "Somos moros, estamos negros. Entrevista con Agustín Parejo School", Arena, nº2, Madrid, 1989.
- Fujals Gesalí, E.: "Po-etica de la Renuncia", Arena, nº3, Madrid, 1989.

PERE JAUME BORREL GUINART (PEREJAUME)

Nace en 1957, en Sant Pol de Mar (Barcelona).

Es licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona. Como artista es de formación autodidacta, mostrando cierta influencia del surrealismo catalán, de Miró y Joan Brossa. Vive y trabaja en Montnegre, cerca de Sant Pol de Mar, y el contacto con la naturaleza tiene importancia fundamental en su obra. Ha realizado acciones, en ocasiones trabajando con Cesc Gelabert y con Llorens Balsach. En 1983 obtiene una Beca de la Generalitat para la Investigación de nuevas formas expresivas. A partir de los 90 trabaja en el concepto de paisaje con los más diversos puntos de vista y tratamientos.

#### SELECCION DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1974:Museo de Sant Pol de Mar, Barcelona.

1976:Círculo Artístico de Sant Lluc, Barcelona.

L'Esplai, Sant Pol de Mar, Barcelona.

1978:Galería Ciento, Barcelona.

1979:Son Servera, Sa Pleta Freda, Mallorca.

Sala Cap i Cua, Canet de Mar.

1980:Galería Joan Prats, Barcelona.

"Poema aerostatic: Bola nocturna" Eczema, (acción),  
Ascensiones sobre Barcelona, Sabadell, Vic, Montnegre y  
Sommet de Costabona.

1982:Espai Roca, Sabadell, Barcelona.

"Fête-itinéraire 90ème anniversaire J.V. Foix, Stade du  
Montjuic", fundación Joan Miró, Barcelona.

1984:"Postaler", Sala de La Caixa de Pensions, Barcelona.

Casa de Cutura, Avilés, Oviedo.

"Can Xamar", Museo Municipal Mataró, Barcelona.

Galería Joaquín Mir, Palma de Mallorca.

1985: Artgràfic Massanet, Figueras, Gerona.

Galería Joan Prats, Nueva York (EEUU).

1986: "Marcs", Espai 83, Museo de Arte de Sabadell, Barcelona.

Galería Montenegro, Madrid.

1987: Galería Montenegro, Madrid.

Centre Régional d'Art Contemporain Midi-Pyrénées, (Francia).

1988: "Culminació d'un entorn", Moll de Costa, Tarragona.

1990: Galería Joan Prats, Barcelona.

1991: Galería Soledad Lorenzo, Madrid.

Galería Windsor Kulturgintza, Bilbao.

1992: Galería Angels de la Mota, Barcelona.

1994: Galería Joan Prats, Barcelona.

#### SELECCION DE EXPOSICIONES COLECTIVAS

1979: "La segona avantguarda", itinerante en Italia.

"Magia i pintura", con la colaboración de Hausson, Sant Pol de Mar y Canet de Mar, Barcelona.

1981: "Exposición en una mina de champiñones", con la colaboración de Josep de Ca L'estrany y Joaquín Carbonell, Sant Cebrián de Vallalta.

"Pequeños formatos", Galería Ciento, Barcelona.

1982: "Música, poesía visual", Fundación Joan Miró, Barcelona.

"Homenaje a Picasso", Hospital de la Santa Cruz, Barcelona.

"Mostra d'Art catalán contemporani", Toronto, Canadá.

"Poesía experimental aérea", Sala Parpalló, Valencia.

1983: "Arlequí", (acción colaboración de Cesc Gelabert y Música de Llorenç Balsach) Sant Pol de Mar, Barcelona.

"Mostra d'Art", Sant Cugat del Vallés, Barcelona.

"Casino", Fundación Joan Miró, Barcelona.

1984: "Piano-Xofer", (Teatro musical con música de J.Mª Mestres

- Quadreny), Teatro Regina, Barcelona.
- "La muntanya i l'ocell", Galería Eude, Barcelona.
- 1985:"Collage", Galería Joan Prats, Barcelona.
- "Obres inédites", Galería Joan Prats, Barcelona.
- "Nits", Fundación Caixa de Pensions, Barcelona.
- "Art i arquitectura", Colegio de "Aides-architecte", Vic.
- 1986:"Paraguas inmorales", Revista On, Círculo de Bellas Artes, Madrid y Barcelona.
- "Catalunya, Centre d'Art", Galería Joan Prats, Barcelona.
- "Extra", Palau Robert, Barcelona.
- "Soportes no tradicionales", Palacio de Velázquez, Madrid.
- "Negre sobre Blanc", Galería Joan Prats, Barcelona.
- "6 Carpetes", Galería Arteunido, Barcelona.
- 1990:"Cano, Espaliú, Perejaume, J. Rom y Susana Solano", Palais du Tau, Reims.
- "Confrontaciones", Antiguo Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid.
- 1992:"Helada", Arteleku, San Sebastián.
- "Pasajes. Actualidad del Arte Español", Pabellón de España, Expo'92, Sevilla.
- "Barcelona abroad", Christchurch Mansion, European Visual Arts Centre, Ipswich.
- "Bienal de Sydney", Australia.
- "Trienal de Felbach", Alemania.
- "Na Miró. Hedendaagse Calaanse Kunst", Die Neue Kerk, Amsterdam.
- 1993:"Ver a Miró. La irradiación de Miró en el arte español", Fundación la Caixa, Madrid.
- 1994:"Espacios públicos. Sueños privados", Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid.

## MUSEOS Y COLECCIONES

Colección Fundación Coca-Cola España, Madrid.

Museo Marugame, Hirai.

Colección Fundación La Caixa.

## SELECCION DE ESCRITOS DEL ARTISTA

Bola Nocturna, Eczema, Barcelona, 1980. En Catálogo Exposición Postaler, Caixa de Pensions, Barcelona, 1984.

La Muntanya del Firmament, Les Edicions, Galeria Eude, Barcelona, 1984. En Catálogo Exposición Perejaume, Centre Regional d'art Contemporain Midi-Pyrénées, Francia, 1987.

Catálogo Exposición Perejaume, Galeria Joan Prats, Barcelona, 1991.

Catálogo Exposición El Grado de Verdad de las Representaciones, Perejaume, Galeria Soledad Lorenzo, Madrid, 1994.

"La pintura depredadora" en catálogo exposición, Espacios públicos, sueños privados, Madrid, Sala de Exposiciones Plaza de España, de la Comunidad de Madrid, 1994.

## SELECCION DE BIBLIOGRAFIA

Altaió, V.: Catálogo Exposición Perejaume, Centre Régional d'art Contemporain Midi-Pyrénées, Francia, 1987.

Cirici, A.: Catálogo Exposición Perejaume, Galeria Joan Prats, 1980.

Clot, M.: "Poéticas de la representación. Alegorías de la salvación", Revista de Occidente, Febrero, 1992.

Cortés, J.M.G.: Entrevista en La Creación artística como cuestionamiento, Valencia, Instituto Valenciano de la Juventud, 1990.

- Juncosa, E.: "Poesía visual", El País, Madrid, 8 de Noviembre ,  
1993.
- Marzo, J.L.: "El lugar imposible", entrevista con Perejaume,  
Lápiz, nº73, 1990.
- Power, K.: "Pintando el camino hacia Europa", en Flash Art, nº1  
Edición Española, Febrero 1988.
- VV. AA.: Espacios Públicos, Sueños Privados, catálogo exposición,  
Sala de Exposiciones Plaza de España, Comunidad de Madrid, 1994.

ANA PRADA

Nace en 1965, en Zamora.

En 1992 obtiene la Beca de Creación Artística Banesto. En 1994 es seleccionada para participar en la Bienal de Sao Paulo junto con los también artistas, Joan Brossa y Juan Luis Moraza.

#### SELECCION DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1986:Galería Post-pos, Valencia.

1989:Sala de Exposiciones, Servicio de Extensión Universitaria,  
Universidad de Valencia.

1990:Galería Arteara, Madrid.

1992:Galería Temple, Valencia.

Galería Emilio Navarro, Madrid.

1993:Galería Angels de la Mota, Barcelona.

1995:Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

#### SELECCION DE EXPOSICIONES COLECTIVAS

1986:"Nuevos conceptos, nuevas formas", E.A.C.

1987:Bienal del Mediterráneo, Tesalónica (Grecia).

Bienal de Escultura, Toulouse (Francia).

I Bienal de Escultura "Villa Quart de Poblet", Valencia.

1988:Itinerante, Galería Temple, Valencia.

"Ana Prada-Salomé Cuesta", Galería Temple, Valencia.

"Finisecular", Centro Cultural de Mislata, Valencia.

1990:"Into the nineties 3", The Mall Gallery, Londres.

1992:"Entre los ochenta y los noventa", Pabellón de la Comunidad  
Valenciana, Expo'92, Sevilla.

1993:"Confrontaciones", Madrid.

1994:"V Becas Banesto de Creación Artística", Círculo de Bellas  
Artes, Madrid.

SELECCION DE BIBLIOGRAFIA

- AA. VV.: Catálogo Exposición Finisecular, Centro Cultural Mislata, Valencia, 1989.
- Clot, M.: "El nombre común", Catálogo Exposición Ana Prada, Universidad de Valencia, Valencia, 1989.
- Combalía, V.: "La poética del bastidor", El País, Barcelona, 14 de Junio, 1993.
- Diego, E. de: "Desde una esquina las apariencias se hacen aparentes", catálogo exposición Ana Prada, Madrid, M.N.C.A.R.S., 1995.
- Ficazo, G.: En catálogo Exposición Confrontaciones, Madrid, 1993.
- Sánchez Durán, N.: En catálogo Exposición V Becas Banesto de Creación Artística, Madrid, 1994.
- Ville, Nicolás de: Catálogo Exposición Ana Prada, Galería Temple, Valencia, 1992.

PEDRO G. ROMERO

Nace en 1964, en Aracena, Huelva.

Realiza estudios de Bellas Artes en la Facultad de Sevilla, pero su obra se desvincula totalmente de ella. En 1984 forma el grupo de música rock "Intonarumore". Pertenece al grupo de teatro "El traje de Artaud" con el que tiene una colaboración teórica y escenográfica. Es autor de las obras "El tambor futurista" y "M.A.T.E.M.A.T.I.C.A.". Fue colaborador de las revistas Figura y Arena. En 1989 acudió como artista invitado al curso de verano "Perspectivas del Arte Español Actual", de la Universidad Complutense.

En 1990 imparte un Taller de Arte en la "Quinzena d'Art de Montesquiu", Barcelona.

En 1991 compone y publica el disco "Bomba de Tiempo".

En 1992 es becado por el Ministerio de Asuntos Exteriores y la Fundación Goethe de Brasilia para participar en el proyecto "Arte Amazonas".

En 1993 se le concede una de las Becas Banesto.

#### SELECCION DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1986:"Exposición de Mayo", Universidad de Sevilla.

1987:"Exposición de Mayo", Casa de Cultura de la Junta de Andalucía, Málaga.

"Esculturas y Dibujos", Galería Fúcares, Almagro, Ciudad Real.

1988:"Almacén de ideas", Fundación Caixa de Pensions, Sala Montcada, Barcelona.

Studio Marconi, Milano.

Galería Fúcares, Almagro, Ciudad Real.

1989:"Exposición de Mayo", Galería Pedro Pizarro, Málaga.

"La Sección Aurea", Fundación Luis Cernuda, Sevilla.  
1990:"R.A.R.O.", Galería Fúcares, Madrid.  
"Pemán", Galería Benet Costa, Barcelona.  
1992:"El saco de la risa", Galería Temple, Valencia.  
"Un mundo raro", Galería Fúcares, Madrid.  
1993:"El tiempo de la Bomba", Unicaja, Málaga.  
1994:"Fla-co-Men", Planta Baja, Carta de Ajuste, Granada.  
1995:Galería Tomás March, Valencia.

#### SELECCION DE EXPOSICIONES COLECTIVAS

1984:"Dibujos Radicales", Centro Negro, Sevilla.  
1985:"La batalla de los dibujos", Casa de Cultura, Camas,  
Sevilla.  
"K.R.K. Vídeo", Acción con Espaciop P en Arco'85, Madrid.  
"Ciudad invadida", Sevilla y Málaga.  
"Andalucía, Puerta de Europa", IFEMA, Madrid.  
1987: Art 87, Galería Fúcares, Basilea, Suiza.  
1988:"Javier Baldeón, Curro González, Pedro G. Romero", Galería  
Fúcares, Madrid.  
"La Torre", Torre de los Guzmanes, La Algaba, Sevilla.  
"Confrontaciones", Museo Español de Arte Contemporáneo,  
Madrid.  
1989:"Presencias y procesos", Casa de Parra, Santiago de  
Compostela.  
"1972-1992: Antes y después del entusiasmo", Kunst Rai 89,  
Amsterdam.  
X Salón de los 16, Fundación La Caixa, Barcelona.  
1990:"La escultura como objeto", Galería Rafael Ortiz, Sevilla.  
"Papeles españoles", Graz, Austria.  
Galería Temple, Valencia.  
"La Sección Aurea", Sevilla, Fundación Luis Cernuda, 1990.

1992:"Lo que puede un sastre, Antonio Miró y 14 artistas", Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, Sevilla.

"Los paisajes del texto", Palacio Revillagigedo, Gijón.

1993:"Sin título III", Galería Paralel 39, Valencia.

"El Teléfono en la Fotografía", Fundación Arte y Tecnología, Madrid.

"Casa de Velázquez 1993", Casa de Velázquez, Madrid.

"Desde Occidente", 70 Años de Revista de Occidente", Circulo de Bellas Artes, Madrid.

1994:"Escena, teatro, espectáculo ...", Galería Fúcares, Madrid.

"La Palabra Pintada", Museo Provincial de Jaén.

#### MUSEOS Y COLECCIONES

Casa de Velázquez, Madrid.

Diputación de Cádiz.

Fundación "la Caixa", Barcelona.

Fundación Luis Cernuda, Sevilla.

Fundación Ortega y Gasset, Madrid.

Fundación Unicaja, Málaga.

Junta de Andalucía, Sevilla.

Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla.

Museo de Bellas Artes de Málaga.

#### SELECCION DE ESCRITOS DEL ARTISTA

"La escultura plana, el concepto plano facilita la exposición de las ideas", Flash Art, edición española, nº2, Madrid, 1989.

"Desertar del desierto", Arena, nº0, Madrid, 1989.

"Sampling overdrive", R.A.R.O., Madrid, nº1, Galería Fúcares, 1990.

"Opinión-U-Crónica" El Paseante, nº18-19, Madrid, 1991.

"...", Sub-Rosa, nº0, Cáceres, 1991.

"Ultima página", Sub-Rosa, nº2, Cáceres, 1991.

"Texto I" y "Texto II", catálogo de la exposición "Arte Amazonas", Goethe-Institut Brasilia, 1992, Brasil.

En catálogo exposición Pedro G. Romero, El Tiempo de la Bomba, R.A.R.O., Unicaja, Málaga, 1993.

"Conversaciones con F. Guzmán", Arena nº4, Madrid.

"Investigaciones (comunicación es reiteración)", en prensa.

#### SELECCION DE BIBLIOGRAFIA

Borja, J.L.: "El secret profesional", catálogo de la exposición Magatzem d'idees, Fundación Caixa, Barcelona, 1988.

Calderón, M.: "El aura que no existe", El Guía, nº1, 1990.

Cortés, J.M.G.: Entrevista en La creación artística como cuestionamiento, Valencia, Instituto Valenciano de la Juventud, 1990.

Power, K.: "Apuntes sobre una situación", catálogo exposición Confrontaciones, Instituto de la Juventud, Madrid, 1988.

" " : "Auras Apropiadas", La Sección Aurea, Sevilla, Fundación Luis Cernuda, 1990.

Villaespesa, M.: "Sobre Pedro G. Romero: conclusiones ninguna, impresiones muchas", Revista de Occidente, Madrid, nº129, 1992.

VV.AA: Catálogo exposición la Sección Aurea, Fundación Luis Cernuda, Sevilla, 1990.

MANUEL SAIZ

Nace en Logroño (La Rioja), en 1961. Comenzó los estudios de Bellas Artes en Valencia, que abandonó poco después. Tras residir en Madrid varios años, en 1990 se instaló en Villoslada de Cameros, un pequeño pueblo de La Rioja.

#### SELECCION DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1985:Galería Villalar, Madrid.

1986:Sala de Exposiciones. Ayuntamiento de Logroño (catálogo).

1987:Salas del Palacio de Sástago (catálogo), Zaragoza.

1988:Galería Ciento, Barcelona.

1989:Galería Moriarty (catálogo), Madrid.

Galería Wanda Reiff, Maastricht (Holanda).

1991:Galería Moriarty (catálogo), Madrid.

Galería Wanda Reiff, Maastricht (Holanda).

"Círculos Virtuosos". Espai 13, Fundación Joan Miró, Barcelona.

1992:Galería Cave Canem, Sevilla.

1993:Sala Amós Salvador (atálogo), Logroño.

#### SELECCION DE EXPOSICIONES COLECTIVAS

1984:"Cinco artistas", Galería Villalar, Madrid.

"Consumo cotidiano", Galería Poisson Soluble, Madrid.

"Las ciudades", Galería Moriarty, Madrid.

"Cabinas telefónicas", Galería Poisson Soluble, Madrid.

1986:"17 Artistas, 17 Autonomías", Palacio Mudéjar, Sevilla (catálogo).

"Circulando", Círculo de Bellas Artes, Madrid (catálogo).

"VI Salón de los 16",M.E.A.C. , Madrid (catálogo).

1987:"Visones...", IX Bienal Nacional de Arte, Diputación

Provincial de Pontevedra (catálogo).

"Les Bords de la memoire, 10 artistas españoles", Galería Le Chanjour, Niza (catálogo).

1988:"Imágenes de video", Sala Amadís, Madrid (catálogo).

"Escultura Española actual", Palacio de Sástago, Zaragoza (catálogo).

"Todo Fluye", Canal de Isabel II, Madrid (catálogo).

"Antípodas" (Arte Español Actual). World Expo 88, Brisbane (catálogo).

"Confrontaciones" M.E.A.C., Madrid (catálogo).

1989:"Artecontexto", Canal de Isabel II, Madrid (catálogo).

"I Trienal Dibujo", Fundación Joan Miró, Barcelona (catálogo).

"Konstructioner", Udstillingsbygningen, Copenague (catálogo).

"XX Bienal Internacional de Sao Paulo", Sao Paulo (catálogo).

1990:"Punto 90", Centro Cultural Villa de Madrid (catálogo).

"Bienal Tankeray", Cuartel del Conde Duque, Madrid (catálogo).

"Artificial Nature" Deste Foundation For Contemporary Art, Atenas (catálogo).

1991:"Bienal O", Lérida (catálogo).

"Las cuatro estaciones", C. Insular de Cultura, Las Palmas de G. C. (catálogo).

"L'Espai i la idea", Centro Cultural de la Fundación Caixa de Pensions, Barcelona.

"Emergences", Centre Culturel Espagnol, París.

"Sacra Spnte", Comuna de Sassari, Cerdeña.

"Escultura de Vanguardia", Ministerio de Asuntos Exteriores, Lisboa, El Cairo.

1992:"Selección Pabellón de España", EXPO'92, Sevilla (catálogo).

"5 Trienal Felbach Kleinplastik'92", Alemania (catálogo).

"Ode Aan Het Licht", Pulchri Studio, Holanda.

Galería Paralel 39, Valencia.

"Last Roses of Summer", Galería Wanda Reiff, Amsterdam.

"Artistas en Madrid años 80", Sala de la Comunidad de Madrid, Plaza de España, Madrid.

"Salón de los 16", Auditorio, Santiago de Compostela, Palacio de Velázquez, Madrid (catálogo).

1994: "V Becas Banesto", Círculo de Bellas Artes, Madrid (catálogo).

#### ESCRITOS DEL ARTISTA

"Hecatombe", Manuel Saiz, Fundación Lugar C, Madrid, 1991.

"Conforme a la Lógica (La Conclusión del Orden)", catálogo de exposición Conforme a la Lógica, Logroño, 1993.

#### SELECCION DE BIBLIOGRAFIA

Aguiriano, M.: Entrevista, Zehar, nº22, Arteleku, San Sebastián, 1993.

Díaz Cuyas, F.: Texto para catálogo, Galería Moriarty, Madrid, 1989.

Fernández Cid, M.: "Desde el laberinto", catálogo exposición V Becas Banesto, Madrid, 1994.

" " " : "Manuel Saiz, la tentación del discurso", catálogo exposición Artistas en Madrid. Años 80, Madrid, 1993.

" " " : "El significado del silencio", catálogo exposición Conforme a la Lógica, Logroño, 1993.

" " " : "Vocación del silencio, tentación del discurso", Manuel Saiz, Fundación Lugar C, Madrid, 1991.

Montolio, C.: "Estratégias del silencio", Lápiz, Madrid, nº112,  
1995.

Papas, S.: "Oráculos y Purificaciones" catálogo exposición La  
herencia de la carne, Galería Moriarty, Madrid. 1991.

ADOLFO SCHLOSSER

Nace en 1939, en Leitersdorf (Austria).

Cursa estudios de escultura en la Escuela de Artes y Oficios de Graz y de pintura en la Academia de Bellas Artes de Viena. Entre 1961 y 1965 reside en Islandia, donde insatisfecho con su trabajo artístico se dedica a la pesca de alta mar y a la escritura.

En 1967 se instala en España, primero en Madrid y, más tarde, en Bustarviejo, donde acaba residiendo definitivamente.

En 1991 el Ministerio de Cultura español le otorga el Premio Nacional de Artes Plásticas.

#### SELECCION DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1973:Galería Van der Voort, Ibiza.

Galería Skira, Madrid.

1977:Galería Buades, Madrid.

1982:Galería Buades, Madrid.

1987:Galería Buades, Madrid.

1988:"Steinbruch", Sala de Exposiciones de la Fundación Caixa de Pensiones, Barcelona.

1989:Centro Cultural Campoamor, Oviedo.

1990:Galería Buades, Madrid.

Sala de Exposiciones de la Universidad de Valencia.

1992:Galería Buades, Madrid.

1993:Galería Buades, Madrid.

Galería Ginkgo, Madrid.

1994:Galería Luis Adelantado, Valencia.

1995:Sala Robayera, Miengo, Cantabria.

#### SELECCION DE EXPOSICIONES COLECTIVAS

1976:"Micro Galleriet", Lund (Suecia).

1980:"En Cádiz", Casa Municipal de la Cultura, Cádiz.

- "Madrid DF", Museo Municipal, Madrid.
- 1982: Premio de Escultura El Broncense, Cáceres.
- 1984: "En tres dimensiones", Fundación Caixa de Pensiones, Madrid.
- 1986: "Escultura Ibérica Contemporánea", Zamora.
- 1987: "Salón de los 16", Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid.
- "Naturalezas españolas", Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
- 1988: "Antípodas", Pabellón español de la "World Expo'88", Brisbane.
- "Escultura española actual", Palacio de Sástago, Zaragoza.
- "Escultura", Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander.
- 1989: "Bienal de Escultura Murcia"
- "Antes y después del entusiasmo", Kunst Rai, Amsterdam.
- 1990: "Madrid, espacio de interferencias", Círculo de Bellas Artes, Madrid.
- "Generaciones de los 80: Escultura", Fondos del Museo de Bellas Artes de Alava, Itinerante, Santiago de Compostela, Salamanca.
- 1991: "23 aristas Madrid años 70", Comunidad de Madrid.
- "Colección pública. Selección de ingresos 1985-1990", Sala America, Museo de Bellas Artes de Alava, Vitoria.
- 1992: "Pasajes. Actualidad del Arte Español", Pabellón de España, Expo'92, Sevilla.
- XII Salón de los 16, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, Sevilla.
- 1993: "10 pintores/10 escultores", Pabellón Mudejar, Sevilla; Estación Marítima, La Coruña.
- 1994: "Espacios públicos, sueños privados", Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid, Madrid.

1995: "Colección Arte Contemporáneo 1985-1995. Cinco Escultores",  
Palacio de los Condes de Gabia, Granada.

#### MUSEOS Y COLECCIONES

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca.

Museo Municipal, Madrid.

Museo de Bellas Artes de Alava, Vitoria.

Banco Exterior de España.

#### SELECCION DE BIBLIOGRAFIA

AA.VV.: Catálogo Exposición Madrid DE, Museo Municipal, Madrid,  
1990

Bonet, Juan Manuel: "Un solitario", ABC, Madrid, 29 de Septiembre  
de 1991.

-Catálogo exposición Adolfo Schlösser, Galería Lusi Adelantado,  
Valencia.

Bulnes, Patricio: Catálogo exposición Galería Buades, 1977.

-Catálogo exposición Galería Buades, 1982.

Calvo Serraller, Francisco: Catálogo exposición Steinbruch, Sala  
de Exposiciones Fundación Caixa de Pensions, Barcelona, 1988.

-"Las reflexiones de Adolfo Schlösser", El País, 1 de Marzo de  
1993.

Jiménez, Pablo: "Adolfo Schlösser: espacio real y espacio  
virtual", ABC Cultural, Madrid, 26 de Febrero de 1993.

Llorca, Pablo: "Cuestiones de Escala", La Guía del Diario 16,  
Madrid 16 de Febrero 1990.

Moure, Gloria: Catálogo En Tres Dimensiones, Fundación Caixa de  
Pensions, Madrid, 1984.

FRANCESC TORRES

Nace en Barcelona en 1948.

Estudia en la Escuela Massana y en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona. En 1967 se traslada a París, donde estudia durante un tiempo en la Escuela de Bellas Artes, que abandona para trabajar como colaborador del pintor Kowalski. En 1969 regresa a España en donde debe relizar el servicio militar obligatorio. En 1972 se instala en Chicago y, en 1974, fija su residencia en Nueva York. En la actualidad posee la ciudadanía norteamericana.

#### SELECCION DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1973:"Two Exercices + Information on Other Works", Two Illinois Center, Chicago.

1974:"Behaving", Vehicule Art Inc, Montreal.  
Galería Redor, Madrid.

1975:"Almost like Sleeping", Artist Sàce, Nueva York.

1976:"La casa de tothom (es crema)", Galería "G", Barcelona.

1977:"Behavioral Works", Channel C (manhattan Cable TV), Nueva York.

"Repetition of the Novelty", PS I, Institute for Art and Urban Resources, Long Island City, Nueva York.

"Accident", 112 Greene Street Gallety, Nueva York.

1978:"Residual Regions", The Whitney Museum of American Art, Nueva York.

1979:"Aquesta es una instalació que té per títol...", Fundació Joan Miró, Barcelona.

1980:"Rock-Solid-Thin Air", Planetarium at the Hudson River Museum, Yonkers, Nueva York.

"The Assyrian Paradigm", Williams College Museum of Art, Williamstown.

- 1981:"The Head of the Dragon", Whitney Museum of American Art,  
Nueva York.
- 1982:"Field of Action", Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell  
University, Ithaca, Nueva York.  
"Airstrips" Hartford Art School, Hartford, Connecticut.
- 1983:"Tough Limo", Anderson Gallery, Virginia Commonwealth  
University, Richmond.
- 1984:"Tough Limo", Washington Project for the Arts.  
Stedelijk Museum, Amsterdam.  
"When Boys Play Rough Toys Get Damaged", Spectacolor  
Electronic Billboard in Times Square, Nueva York.  
"Algunes Màquines Funcionen Millor que Altres", Metrónom,  
Barcelona.
- 1985:"Paths of Glory" State University of N.Y., Stony Brook.  
Palau Robert, Barcelona.
- 1986:"The Dictatorship of Swiftness", La Jolla Museum of  
Contemporary Art, California.  
New Langton Arts, San Francisco.
- 1987:"The Dictatorship of Swiftness", Long Beach Museum of Art,  
California.
- 1988:"Belchite/South Bronx: A Trans-Cultural and Trans-Historial  
Landscape", University Gallery, Universidad de Massachuserrs  
en Amherst; Museum of Modern Art, Nueva York.  
"Plus Ultra", Kunstforum, Nationalgalerie, Berlín.
- 1989:"Dromos Indiana", Indiana State Museum, Indianápolis.
- 1990:"Destiny, Entropy and Junk", Capp Street Project, San  
Francisco.
- 1991:"La Cabeza del Dragón" Museo Nacional Centro de Arte Reina  
Sofía, Madrid.  
Galería Alfonso Alcolea, Barcelona.  
Centre d'art Santa Mónica. Barcelona.

1992: "Crónica del extravío" (Instalación). Pabellón de Andalucía. Expo 92. Iglesia de San Luis. Sevilla.  
Galería Elba Benítez, Madrid.

1994: Galería Elba Benítez, Madrid.

#### SELECCION DE EXPOSICIONES COLECTIVAS

\*Además de las citadas, ha participado en múltiples festivales de vídeo y televisión.

1968: Biennale de Burdeos (Francia).

Festival de Niza (Francia)

1972: "Encuentros de Pamplona", Pamplona.

"Comunicación actual", Barcelona.

1973: "4 Elementos", Colegio de Arquitectos, Valencia.

"4 Elementos", Galería Juana de Aizpuru, Sevilla.

"Poesía Visual Catalana", Escola Eina, Barcelona.

"Nature into Art", The Renaissance Society at the University of Chicago.

"Información de arte", Festival de Arte Conceptual/Tarragona (España), University of Kentucky, Lexington.

"Chicago", NAME Gallery, Chicago.

1974: Instituto Alemán de Cultura, Barcelona y Madrid.

"Realitat", Barcelona.

"Aidez l'Espagne", CISE, París.

"Galerie des Locataires", Nueva York.

"Street Gallery", Nueva York.

"Noves tendències a l'art", FAD, Barcelona.

1975: "25 Years to 2000", NAME Gallery, Chicago.

"Performance", The Museum of Contemporary Art, Chicago.

"Impact Video Art", Palais des Beaux-Arts, Bruselas, (Bélgica).

Biennale de Paris.

1976:"Conell/Sekula/Torres", Whitney Museum of American Art, Nueva York.

"Vanguardia Española 1936-76", XXXVII Biennial di Venezia, Venecia, Fundació Joan Miró, Barcelona.

"L'Objecte", Fundació Joan Miró, Barcelona.

"Art Amb Nous Procediments", Fundació Joan Miró, Barcelona.

1977:"Interantional Communication Event", Huset, Copenhagen.

"Diez Minutos", Centre Culturel de la Maison de l'Étudiant, París.

"Works to be destroyed", West Side Highway, Nueva York.

"Small Self-Portrait", Art Core Gallery, Kioto (Japón).

1978:"Small Self-Portrait", West Bes Gallery, Nagoya (Japón).

"Difficult Decisions/Ethical Dilemmas", Tweed Museum of Art, University of Minnesota at Duluth.

"Artists' Books", Itinerante, (Australia); Art Center Gallery, The New School for Social Research, Nueva York.

1979:"Small is Beautifull", itinerante (Pensilvania).

"Pyramidal Influence", University Art Galleries at Wright State University, Dayton, Ohio.

1980:"Vigilance", Franklin Furnace, Nueva York.

1981:"CAPS at the State Museum", New York State Museum, Albany.

"Alternatives in Retrospect", The New Museum of Contemporary Art, Nueva York.

Bienal Internacional de dibujo de Lisboa (LIS'81) (Primer premio), Lisboa.

1982:"Visual Politics", The alterantive Museum, Nueva York.

Arteder, Bilbao.

"Fuera de formato", Centro Cultural de la Villa de Madrid, Madrid.

"Books by Artists", Salas Pablo Ruiz Picasso, Ministerio de Cultura, Madrid.

"Decision by Arms", Just Above Midtown/Downtown Gallery, Nueva York.

1983:"Watching Television", University of Illinois, Urbana-Champaign.

"Films as Installation", The Clocktower, Institute for Art and Urban Resources, Nueva York.

1984:"Apocalyptic Visions: The Impact of the Bomb in Recent American Art", Mount Holyoke College Museum of Art, Mount Holyoke, Massachusetts.

1985:"Desinformation. The manufacture of consent", Alterantive Museum, Nueva York.

"Images for Survival", Arthur A. Houghton Gallery, Cooper Union School of Art, Nueva York; Hiroshima Museum of Art, Japón.

1986:"Psicodrama", Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Filadelfia.

"Oppression/Expression", Contemporary arts Center, Nueva Orleans.

"Disarming Images", Bronx Museum of the Arts, Nueva York.

1987:"La imagen sublime", Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

"ETC" Universidad Politécnica, Varsovia.

1988:"Committed to Print", Museum of Modern Art, Nueva York; Universtity Art Galleries, Wright State University, Dayton, Ohio.

"All the News That's Fit for Prints", Contemporary Art Museum, Houston.

"Art and the Law", Temple University, Philadelphia.

Damon Brandt Gallery, Nueva York.

1989: "L'Avantguarda de l'Escultura catalana" Centro de Arte

Santa Mónica, Barcelona.

1990: "Bienal de la imagen en movimiento", Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

"If Buildings Could Talk", Pacific Film Archive, University Art Museum, Berkeley, California.

"Construction in Progress", Lodz (Polonia).

1991: "El sueño imperativo", Círculo de Bellas Artes de Madrid.

1992: "Plus Ultra. Intervenciones", Pabellón de Andalucía, Expo' 92, Sevilla.

1993: "Artistas catalanes del fondo de arte de la Generalitat de Catalunya", Librería Blanquerna, Madrid.

1995: "Malpaís", Galería Línea, Lanzarote.

#### MUSEOS Y COLECCIONES

Alternative Museum, Nueva York

Anderson Gallery, School of the Arts, Virginia Commonwealth University, Richmond.

Bowdoin College Museum of Art, Brunswick, Maine

The Carnegie Museum of Art, Pittsburg, Pennsylvania.

Cooper-Hewitt Museum, The Smithsonian's Institution's National Museum of Design, Nueva York.

Everson Museum of Art Syracuse, Nueva York.

Escuela de Bellas Artes, Universidad de Barcelona.

Fundació Joan Miró, Biblioteca, Barcelona.

Generalitat de Catalunya, Barcelona.

Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, Ithaca, Nueva York.

Kunsthaus Zürich (Suiza).

La Caixa, Barcelona.

La Jolla Museum of Contemporary Art, La Jolla, California.

Los Angeles Institute of Contemporary Art.

Museo de Arte Contemporáneo, São Paulo (Brasil).

The Museum of Modern Art, Colección de libros de artistas, Nueva York.

The New Museum of Contemporary Art, Nueva York.

The New York Public Library, Donnell Library, Nueva York.

Stadtische Galerie im Lenbachhaus, Munich (Alemania).

Stadtische Kunstmuseum, Bonn (Alemania).

State University of Nueva York, College at Stony Brook.

Williams College Museum of Art, Williamstown, Massachusetts.

Zimmerli Art Museum, Rutgers University, New Brunswick, Nueva Jersey.

#### SELECCION DE ESCRITOS DEL ARTISTAS

1974

"Image's Identity" On Site /On Energy, Nueva York (Site Inc.)

1975

Sobre el comportament: Tres Treballs, Barcelona (La Caixa, Edicions Alternes).

1977

Everybody's House (Is Burning), Nueva York (Francesc Torres).

"Site: empresa deconstructora" Artes Plásticas (Barcelona), nº 16 (maroz-abril).

"Escuela pública I", Artes Plásticas (Barcelona), nº 17 (Mayo).

"Notas sobre el arte como comportamiento", Artes Plásticas nº18 (junio).

1985

"Notas sueltas", Hartísimo (Tenerife), nº8/9 (otoño).

1986

"Turmoil in the Barracks", Art Criticism (Stony Brook, Nueva York) 2, nº3.

1987

"Arte en la Baja Edad Media", Telos (Madrid) nº9 (Marzo-Mayo).  
1989

"Plus Ultra", Arena, Madrid nº2.

"Dromos Indiana", Artforum, Nueva York, vol.27 nº9.

1990

"Policías y ladrones al mismo tiempo: Arte, financiación estatal y  
reacción poética en USA", Lápiz, Madrid, nº65.

"Una práctica equívoca", El País, 17 de febrero.

"Goodby Tom. Los tiempos cambian en los Museos Americanos",  
Lápiz, Madrid, nº69.

"El museo flexible. Las funciones de los centros de arte están  
cambiando", El País 24 de noviembre.

1992

"El accidente contextualizado", La cabeza del Dragón, Madrid,  
M.N.C.A.R.S.

#### SELECCION DE ARTICULOS Y CRITICAS

Ancona, Victor,: "Francesc Torres: Sociopsychological  
Video", Video-graphy (Nueva York) 6 nº10.

Artner, Alan G,: "Question: When is an Art Object not an Art  
Object?", The Chicago Tribune, 6 de enero de 1974.

Barringer, Johannes: "The Damnation of Culture in Modern Video  
Sculpture", Tema Celeste (Siracusa, Italia), nº 26.

Bonet, Eugeni: "La soledad de cuatro video-artistas de fondo",  
Video Actualidad, Barcelona, nº22, 1983

Calhoon, Sharon L.: "Francesc Torres: Dromos Indiana", Dialogue,  
and Art Journal, Columbus, Ohio, 12, nº5, 1989.

Cameron, Dan: "Four Installations: Francesc Torres, Mierle Ukeles,  
Louise Lawler/Allan McCollum and Todt", Arts Magazine,  
Nueva York, 59, nº4, diciembre 1984.

Carr, Dincy: "The Complex Implications of the Invisible", The

Chicago Express I, nº27, febrero 1973.

Cembalest, Robin: "La Bienal del Whitney. Un escenario para provocar", El País, Madrid, 3 de junio de 1989.

- "Zeus con un bate de béisbol", El País, Madrid, 3 de junio de 1989.

Codina, Rosa: "Polémica a Nova York per l'Obra d'Art d'un Catalá", Diari de Barcelona, 25 de junio de 1989.

Combalía, Victoria: "Francesc Torres: la casa de todos (se quema)", Batik, Barcelona, nº32 marzo 1977.

- "Francesc Torres, Obra reciente", Batik, Barcelona, nº78, octubre 1980.

- "La velocidad detenida/La provocación como Arte", El País, 12 de agosto de 1989.

Corter, Holland: "A Bland Biennial", Art In America, Nueva York 77, nº9, septiembre 1989.

Cortes, José Miguel G. La creación artística como cuestionamiento/Artistic Creation at Stake, Valencia, Institut Valencià de la Joventud, Generalitat Valenciana, 1990.

Farrés, Ramón: Entrevista, Avui, Barcelona, 29 de diciembre de 1988.

Gambrel, Jamie: "All the News That's Fit for Prints: A Parallel of Social Concerns of the 1930s and the 1980s", The Print Collector's News letter, Nueva York 18, nº2, mayo-junio 1987.

García Sevilla, Ferrán: "Análisis de los trabajos conceptuales de Francesc Torres, nº1", Artes Plásticas, Barcelona, nº5, febrero 1976.

- "Análisis de los trabajos conceptuales de Francesc Torres, nº 2", Artes Plásticas, Barcelona, nº 5, Febrero 1976.

- "Análisis de los trabajos conceptuales de Francesc Torres, n93", Artes Plásticas, Barcelona, n2 6, marzo 1976.

Glueck, Grace: "Met's Zeus is Home Free as Whitney Finds Another", The York New Time, 17 de junio de 1989

Guardiola Roman, Juan: Entrevista, El Guía, Barcelona, n92, marzo 1990.

Hanhardt, John G.: "Seis instalaciones que cuestionan e interrogan al video y a la televisión", El País, Madrid, 14 de enero de 1984.

Johnson, David Torber: "Francesc Torres: Belchite/South Bronx", Dialogue. An Art Journal, Columbus, n95, 1989.

#### SELECCION DE TEXTOS DE INTERES EN CATALOGOS DE EXPOSICIONES

Combalía, V.: "Francesc Torres: biografía, biología, historia", La Cabeza del Dragón, Madrid, M.N.C.A.R.S., 1992

Hanhardt, John G.: "Francesc Torres: The Limits of Discourse", Francesc Torres: Works from the Field. A Selection, Ithaca, Nueva York, Herber Johnson Museum of Art, Cornell University, 1982.

- "Landscapes of History; The Art of Francesc Torres", Francesc Torres: Plus Ultra, Berlín, Berliner Künstlerprogramm de DAAD y Nationalgalerie, 1988.

- "The Discourse of Landscape Video Art: From Fluxus to Postmodernism", American Landscape Video: The Electronic Grove, Pittsburgh, Pennsylvania, Carnige Institute, Museum of Art, 1988.

- 1989 Biennial Exhibition, Nueva York, Whitney Museum of American Art in association with W.W. Norton, 1989.

- "La excavación de lo real: el arte multi-media de Francesc Torres", La Cabeza del Dragón, Madrid, M.N.C.A.R.S., 1992.

Judson, William: Francesc Torres: Tough Limo, Pittsburgh,

- Pennsylvania, Carnegie Institute, Museum of Art, 1985.
- Kuspit, Donald: "Francesc Torres", Barcelona-Paris-New York,  
Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1985.
- Francesc Torres: Paths of Glory, Stony Brook, Nueva York,  
State University, Fine Arts Center, 1985.
- "Symptoms of Critique: Nancy Spero and Francesc Torres",  
Art and Ideology, Nueva York, New Museum of Contemporary  
Art, 1984.
- Levi-Strauss, D.: "Colón Más Allá", Plus Ultra. Intervenciones,  
Pabellón de Andalucía Expo'92, Sevilla, 1992.
- London, Barbara: "Four Points of View", Commentaries, Boulder,  
Colorado, University of Colorado Art Galleries, 1983.
- Mignot, Dorine: "Introduction", The Luminous Image, Amsterdam,  
Stedelijk Museum, 1984.
- Onorato, Ronald J.: "Francesc Torres: The Dictatorship of  
Swiftiness", Parameters, La Jolla, California, La Jolla  
Museum of Contemporary Art, 1986.
- Palacio, Manuel: "Tough Limo", La imagen sublime, Madrid, Centro  
de Arte Reina Sofia, 1987.
- Wyle, Deborah: Committed to Print, Nueva York, The Museum of  
Modern Art, 1988.
- Zeitlin, Marilyn: Masters of Contemporary Drawing I: Francesc  
Torres, Richmond, Virginia Commonwealth University, Anderson  
Gallery, 1983.

JUAN UGALDE

Nace en 1958, en Bilbao.

Entre 1976 y 1979 inicia estudios en Arquitectura, Filosofía y Bellas Artes.

En 1981 obtuvo una Beca para Jóvenes Artistas del Ministerio de Cultura y en 1986 otra del Comité Conjunto Hispano-Norteamericano para residir en Nueva York. Fue en 1993 ganador de la IX Edición del Premio L'Oreal de pintura.

En 1989, junto a Patricia Gadea y Dionisio Cañas forma el grupo "Estrujenbank"; exhiben su obra en común y abren un espacio para exposiciones fuera de los circuitos comerciales habituales.

#### SELECCION DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1978:Escuela de Arquitectura, Universidad Complutense de Madrid.

1979:Galería Fanfarria, San Lorenzo de El Escorial, Madrid.

1982:Caja Laboral Popular, Bilbao.

1984:Galería Buades, Madrid

1986:Galería Miguel Marcos, Zaragoza

Galería Grito, Barcelona.

Galería Gruporzán, La Coruña.

1988:Galería Buades, Madrid.

1989:Galería Arte Unido, Barcelona.

1990:Galería Buades, Madrid.

Galería Javier Fioll, Palma de Mallorca

1991:"Estrujenbank", Colección 90-91, Sala de Exposiciones de la Fundación Caja de Pensiones, Valencia.

Studio Cristofori, Bolonia, Italia.

1992:Galería Buades, Madrid.

1993:Galería My Name is Lolita Art, Valencia.

1994:Galería Windsor Kulturgintza, Bilbao.

1995:Sala Carlos III, Universidad Pública de Navarra, Pamplona.

Galería Miguel Marcos, Zaragoza.

SELECCION DE EXPOSICIONES COLECTIVAS

1978:"Asociación de Artista Plástico", M.E.A.C., Madrid.

1979:"Comida Homenaje ofrecida a Napoleón", Escuela de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Galería Fanfarria, San Lorenzo de El Escorial, Madrid.

1980:Galería Juana La Loca, San Lorenzo de El Escorial, Madrid

Galería Pub7, San Lorenzo de El Escorial, Madrid.

Casa de Oficios, San Lorenzo de El Escorial, Madrid.

1981:Galería Ovidio, Madrid

"Veinte Artistas en la Tercera Planta del Mercado", San Lorenzo de El Escorial, Madrid.

"I Bienal de Pintura", Palencia.

"Trajes para una fiesta", Galería Ovidio, Madrid.

1982:"Diez años de la Galería Ovidio", Galería Ovidio, Madrid.

Galería Martín, San Lorenzo de El Escorial, Madrid.

1984:"Punto", Estación de Las Delicias, Madrid.

"Cuatro Pintores", Galería Buades, Madrid.

1985:"Las Ciudades", Galería Moriarty, Madrid.

Arco'85, Stand Galería Buades, Madrid.

Art 16'85 Stand Galería Buades, Basilea.

"V Salón de los 16", M.E.A.C., Madrid.

Inter Arte 85, Stand Galería Buades, Valencia.

"I Muestra de Arte Joven", Itinerante.

"Seis Pintores de la Galería Buades", Galería Joaquín Mir, Palma de Mallorca.

"La Pintura Hoy", Pinacoteca Municipal, Ceuta

Caja de Ahorros de Salamanca, Palencia.

Colegio Oficial de Médicos, Madrid.

Ayuntamiento de Fuenlabrada, Madrid.

Galería Ovidio, Madrid.

Casa de la Cultura de Alcobendas, Madrid.

Kiosko Alfonso, La Coruña.

Matadero Municipal, Madrid.

Galería (temporal) Mary Boom, Pasaje Subterráneo de Madrid.

1986: "Iberoamérica en tren", Estación de Chamartín, Itinerante.

"Fuerzas Atroces del Noroeste", Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander.

"Joven Pintura Española", Amsterdam, Holanda.

Inter Arte, Stand Galería Buades, Valencia

"Bienal de Arte Español", Miami.

"Para Ibiza", Iglesia de Hospitalet, Ibiza.

"La Narrativa y El Símbolo", Palau Solleric, Palma de Mallorca.

"1980-1986 Pintores y Escultores Españoles", "la Caixa", Madrid.

Art 17'86, Stand Galería Buades, Basilea.

"Bienal Pintura de Albacete", Albacete.

"Cómete el cometa", Galería Ovidio, Madrid.

Arco'86, Stand Instituto de la Juventud, Madrid.

"Arte Joven Español", Palacio de la Moncloa, Madrid.

"Madrid se escribe con v", Vigo.

"Terravechia", Frasso, Italia.

"Fuente Aéreo", Caja de Ahorros de Madrid, Barcelona.

1987: Ayuntamiento de Alcobendas, Madrid.

"Bienal de Pontevedra", Pontevedra.

"Trends", Museo de Arte Hispánico Contemporáneo, Nueva York.

Sala Amadis, Madrid.

New Nile Cafe, Nueva York.

240 East Gallery, Nueva York.

Galería Sin Fronteras, Austin, Texas.

"Bienal de Avilés", Avilés.

"Spanish Painting in New York: Two Eras", Baruch College Gallery, Nueva York.

Museo San Telmo, Donostia-San Sebastián.

"Papeles", Galería Buades, Madrid.

Inter Arte, Stand Galería Buades, Valencia.

"Joven Pintura Española", Amsterdam, Holanda.

Fundación Cartier, París.

1988:Arco'88, Stand Galería Buades, Madrid.

"Contraparada", Palacio Almudí, Murcia.

Art 19'88, Stand Galería Buades, Basilea.

Inter Arte, Stand, Galería Buades, Valencia.

"Antípodas", Exposición Universal, Brisbane, Australia.

"I Bienal de Pintura de Logroño", Logroño.

1989:Arco'89, Stand Galería Buades, Madrid.

Kunts Rai, Feria de Arte de Amsterdam, Holanda.

"La Generación de los 80 : pintura". Una selección de obras del Museo de Bellas Artes de Alava, Itinerante, Santiago de Chile, Buenos Aires, Montevideo, Brasilia, Rio de Janeiro.

II Bienal Internacional de Estambul, Museo Militar, Estambul.

1990:"El Poder de la Imagen. Sexo y Fútbol", Galería Javier Fioll, Palma de Mallorca.

1991:"Colección Pública. Selección de ingresos 1985-1990", Sala America. Museo de Bellas Artes de Alava, Vitoria.

"El sueño del Coleccionista", Galería Fernando Durán, Madrid.

1992:Galería Debla, Bubián, Granada.

"El Compromiso del Arte", Sala Amadis, Madrid.

"El Artista y la Ciudad", Fundación Luis Cernuda, Pabellón de Andalucía, Expo'92, Sevilla.

"Los 80", Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid.

1993: Arco'93, Stand Becados de Banesto, Madrid.

Galería Masha Prieto, Madrid.

1994: "Justos por Pecadores", El Ojo Atómico, Madrid.

Galería Maior, Pollensa, Mallorca.

"Bodegones", Galería My Name is Lolita Art, Valencia.

"Irreal Surreal", Cocheras del Rey, San Lorenzo de El Escorial.

#### PREMIOS Y BECAS

1981: Beca para Jóvenes Artistas, Ministerio de Cultura.

1986: Beca Fullbright, Comité Conjunto Hispanoamericano.

1991: Beca Banesto.

1993: IX Premio L'Oreal.

#### MUSEOS Y COLECCIONES

Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Colección Banco de España, Madrid.

Colección del Grupo 16, Madrid.

Colección Comunidad Autónoma de Murcia.

Colección "la Caixa", Barcelona.

Comunidad Autónoma de Madrid.

Fundación "la Caixa", Barcelona.

Instituto de la Juventud, Ministerio de Cultura, Madrid.

"la Caixa", Fundación Caja de Pensiones, Valencia.

Museo de Bellas Artes de Alava, Vitoria-Gasteiz.

Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid.

ESCRITOS DEL ARTISTA

"Los Mares del Sur", en catálogo exposición Los Mares del Sur,  
Galería Buades, Madrid, 1992.

SELECCION DE BIBLIOGRAFIA

Cañas, D.: "Juan Ugalde: un disgusto", en catálogo Juan Ugalde,  
Galería Arteunido, Barcelona, 1989.

" " : "Con pelos en el corazón", en catálogo Juan Ugalde,  
Sala Carlos III, Universidad Pública de Navarra, Pamplona,  
1995.

Gómez, R. , Virilio, P., Picó, J., Cañas, D.: Catálogo  
Estrujenbank, Galería Buades, Madrid, 1989.

Llorca P.: "La España cañí", La Guía del Diario 16, Madrid, 12 de  
Enero, 1990.

Pérez, D.: "Juan Ugalde", Lápiz, nº92, Madrid, 1993.

" " : "El arte como vida y la vida como obsesión", Lápiz,  
nº97, Madrid, 1993.

Rivas, Francisco: Catálogo exposición Juan Ugalde, Galería  
Buades, Madrid.

ISIDORO VALCARCEL MEDINA

Nace en 1937, en Murcia.

Asiste a clase de pintura del Círculo de Bellas Artes de Madrid y empieza las carreras de Arquitectura y Bellas Artes, que deja inacabadas.

Desde 1957 su pintura se inscribe en la abstracción y durante los años sesenta se vincula a los movimientos constructivistas.

Trabaja en diseños, cerámicas y escribe un libro de poesía.

Posteriormente en los años setenta, se dedica al arte experimental, siendo uno de los activistas españoles mas importantes en el terreno de las "performances" y un punto de referencia para los nuevos "activistas" que proliferan a comienzos de la década de los 90.

#### SELECCION DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1969:Galería La casa del Siglo XV, Segovia.

1975:Sala Vinçon, Barcelona.

1991:Galería Alfonso Alcolea, Barcelona.

1994:"I.V.M.: Oficina de gestión", Galería Fúcares, Madrid.

Colegio de Arquitectos de Málaga, Málaga.

Galería de Arte espacio Mínimo, Murcia.

#### SELECCION DE EXPOSICIONES COLECTIVAS

1967: "Arte objetivo", Salas de la Dirección General de Bellas Artes, Madrid.

1977:"Forma y medida en el arte español actual", Salas de la Dirección General de Bellas Artes, Madrid.

1990:"Madrid, espacio de interferencias", Círculo de Bellas Artes, Madrid.

"Hidalgo, Criado, Jerez, Valcarcel Medina", Galería Estampa,

Madrid.

1992:"Territorio Plural", Bancaixa, Valencia.

1995:"Acciones", M.N.C.A.R.S., Madrid.

#### ESCRITOS DEL ARTISTA

Secuencia, Madrid, 1969.

Sin Título (libro transparente), Madrid, 1970.

#### SELECCION DE BIBLIOGRAFIA

Castro Flórez, F.: "La oficina creativa", Diario 16, Madrid, 14, Marzo, 1994.

Jiménez, P.: "Valcarcel Medina: gestión de ideas", ABC Cultural, Madrid, 4, Marzo, 1994.

Llorca, P.: "Hidalgo, Criado, Jerez, Valcarcel Medina", Arena, nº2, Madrid, 1989.

Maderuelo, J.: "El arte, un lugar de burocracia", El País, Madrid, 7, Marzo, 1994.

Martínez, M. y Mancebo, J.A.: Entrevista con I. Valcarcel Medina, "La memoria propia es la mejor fuente de documentación", Sin Título, Cuenca, Taller de Ediciones Facultad de Bellas Artes, nº1, p.31-42.

Pérez, D.: "El arte como vida y la vida como obsesión", Lápiz, Madrid, nº97, p.30-37.

Sarmiento, J.A.: La otra escritura. La poesía experimental española, Ciudad Real, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1990, p.35-36 y 232-242.

VV.AA.:Territorio Plural. Esculturas y Proyectos, Valencia, Centro Cultural Caixa d'Estalvis de Valencia, Castelló i Alacant, 1992.

EULALIA VALLDOSEAS

Nace en Vilafranca del Penedès, Barcelona.

De 1981 a 1986 realiza estudios de Bellas Artes en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona, estudios que continúa posteriormente en el Departamento de Grabado de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Cataluña (1987-1988), y en la Fundación Rietveld Academie de Amsterdam (1990-1992). En 1991 obtiene la Beca de la Generalitat de Cataluña, en 1992 la Beca de Creación Artística Banesto y en 1993 la Beca de la Fundación para las Artes Visuales.

#### SELECCION DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1991:"El ombligo del mundo", Galería Antoni Estrany, Barcelona.

1992:Galería van Ijsbergen. Rotterdam.

"Quemaduras" "Vendajes", Sala Montcada de "la Caixa", Barcelona.

1994:"Palma 19", Galería Palma Dotze, Vilafranca del Penedés.

#### SELECCION DE EXPOSICIONES COLECTIVAS

1986:Colectivo Al-AZAR. Casa de Cultura. Tossa de Mar, Barcelona.

Galería Tartessos. Barcelona.

Galería Zé, Vilafranca del Penedés.

Plaza de Sardana. Ayuntamiento de Vilafranca del Penedés.

1987:Galería Zé, Vilafranca del Penedés.

1988:"Vestidos para mujeres en celo", Este Bar, Barcelona.

1989:Interiorismo, Boutique Afrika, Galería Kaixu, Vilafranca del Penedés.

"Anada i Tornada". Instalación. En colaboración con el taller de experimentación de la Escuela de Artes y Oficios del Penedés.

1991:"Historias de Amor. Fragmentos para un discurso artístico".

Ateneu Mercantil. Instituto de la Juventud. Valencia.

"13". Galería Antonio de Barlona. Barcelona.

"Bienal de Joves Creadors '91", Barcelona.

1992:"Autobiografías". Sala Amadís, Institut de la Juventud.  
Madrid.

"Vendajes" dentro del ciclo "Tangents. Entorn la performance". Sala Moncada de la Caixa. Barcelona.

"In Vitro. De les mitologies de la fertilitat als límits de la ciència". Fundació Joan Miró. Barcelona.

"Vendajes" en "Interferenzen-IV. Performance Kunst in Bewegung". Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig. Viena.  
Witzenhausen Meijerink. Amsterdam.

Muestra de Arte Joven. Fotografía. Museo de Arte Contemporáneo. Madrid.

"Hospital Human material". Warmoestraat 139. Amsterdam.

1993:"Di volta in volta". Castillo de Rivara. Torino.

"Blanco y negro", Instalación "La mirada vertical", Balmes, 21. Barcelona.

"Biffures", Galería Alessandro Bagnani. Siena.

"Het nuis". Galería van Rijsbergen. Feria de Arte Contemporáneo de Bruselas y Kunst Rai de Amsterdam.

1994:"Bienal Martínez Guerricabeitia", Valencia.

"Becas Banesto", Círculo de Bellas Artes, Madrid.

Pepe Espaliú - Eulalia Valldosera, Institute of Contemporary Art, Londres.

1995:"El contrato natural", Galería Angela de la Mota, Barcelona.

"Territorios indefinidos", Museo de Elche, Alicante.

"Herejías", CAAM, Las Palmas de Gran Canaria.

"De Grone Gnister", Charlottenburg, Coopenhage.

## ESCRITOS DEL ARTISTA

"Limpiarse o hacer aguas. Las prendas íntimas como objetos somatizados", en catálogo V Becas de Creación Artística, Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1994.

## SELECCION DE BIBLIOGRAFIA

Sennema, Jan.: "Tres objetos para un lavabo y una foto. La marca de la Bestia", en catálogo V Becas de Creación Artística, Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1994.

VV.AA.: Catálogo exposición Territorios Indefinidos, Museo de Arte Contemporáneo, Elche, 1995.

5. AFENDICE DOCUMENTAL

## INDICE DE DOCUMENTOS

1. Francesc Torres: "Respuesta a la Quinta Columna", Lápiz no.80, octubre 1991. .... 110
2. Antonio Muñoz Molina: "Descrédito del 'guru'", El País, 30 de marzo de 1994. .... 113
3. Perejaume: "La Pintura Depredadora", Espacios Públicos, Sueños Privados, catálogo exposición comisariada por Miguel Rubio y Alicia Murriá. Madrid, Comunidad Autónoma, 1994. .... 115
4. Eva Lootz: "La Espina del León", Creación no.13, Madrid, Instituto de Estética, 1995. .... 117
5. Manuel Sáiz: "Conforme a la Lógica (la conclusión del orden)" (fragmentos), Conforme a la Lógica, Logroño, Cultural Rioja, 1995. .... 122
6. Juan Luis Moraza: "La estrategia del incesto sublime" (fragmentos) y "La 'Interpretatio Neolítica'" (fragmentos), MA (non e) DONNA. Imágenes de creación, procreación y anticoncepción. Proyecto de restauración textual, Galería Elba Benítez, Madrid, 1993. .... 135
7. Patricia Gadea: "La Pintura como Campo de Minas", Landscapes, Portraits and other things, Madrid, Estrujenbank, 1983. .. 147
8. Agustín Parejo School: "No somos nadie", Página Abierta no.48, marzo 1995. .... 149
9. Agustín Parejo School: "Lenin Cumbe: el dolor del miembro ausente", Agustín Parejo School presenta Lenin Cumbe, catálogo

- exposición, Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla, 1992. ..152
- 10.Rogelio López Cuenca: "RADICAL! CLASSIC! BOTH AT THE SAME TIME", Sub Rosa. Arte y Estética no. 2, Cáceres, 1990. .... 155
- 11.Aliaga, J.V. y Cortés, J.M.G.: "La batalla del SIDA: mesa redonda con artistas y críticos españoles", De Amor y Rabia. Acerca del Arte y del SIDA, Valencia, Universidad Politécnica de Barcelona, 1993, ..... 160
- 12.Pepe Espaliú: "Retrato del Artista Deshauciado", El País, 1 de diciembre de 1992. .... 169
- 13.Estrujenbank: "Los Tigres se Perfuman con Dinamita", Los Tigres se Perfuman con Dinamita, Madrid, Gramma, 1992. .... 172
- 14.Dionisio Cañas: "Una Mosca en la Leche", Estrujenbank. Hojalatería y pintura en general, catálogo de exposición, Galería Xavier Fiol, Palma de Mallorca, 1990. .... 175
- 15.Román de la Calle: "¿Qué es Arte Sociológico?", Cimal no.16, Valencia, 1982. .... 177
- 16.Horacio Fernández: "Hans Haacke, lavar los trapos sucios, ¿alivia la mala conciencia?", Zehar no.23, San Sebastián Arteleku, 1994. .... 183
- 17.José Luis Brea: "El salvaje corazón del mundo (algunas escenas radicales de David Lynch)", Sub Rosa. Arte y Estética no.2, Cáceres, 1990. .... 186
- 18.Francesc Abad: "Bildung: 'La Imagen del Pensamiento'", Bildung: 'La Imagen del Pensamiento, catálogo de exposición Galería Alfonso Alcolea, Barcelona, 1990. .... 191
- 19.Isidoro Valcárcel Medina: documentación de su intervención en

el programa "La Acción", Madrid, M.N.C.A.R.S., 1995. ....	193
20. Isidoro Valcárcel Medina: "La memoria propia es la mejor fuente de documentación", entrevista realizada por Manuela Martínez y J. Agustón Mancebo en <u>Sin Título</u> no.1, Cuenca, Facultad de Bellas Artes, 1994. ....	214
21. Pedro G. Romero: "Conversación con Federico Guzmán", <u>Arena</u> no.1, Madrid, febrero 1989. ....	223

1. Francesc Torres: "Respuesta a la Quinta Columna", Lápiz no.80, octubre 1991.

## Respuesta a la quinta columna



o a garrotazos,  
isco de Goya.

FRANCESC TORRES

Tenía que pasar tarde o temprano. Cuando terminan las guerras, los que quedaron atrapados en el territorio inicialmente controlado por el enemigo vencido, pero sin el coraje necesario para cruzar el frente, salen, poco a poco, de sus agujeros con ganas de venganza y de hacer méritos por la causa. Eso sí, cuando ya no hay peligro. Han conspirado; han informado; han acumulado bilis, pero, más que nada, han callado. Al año y algo del final de la Guerra Fría y a pocos meses del final de la guerra caliente del Golfo Pérsico, cuando ya no hay duda de quién ha sido el ganador de la Historia, cuando existe ya la certeza de que el mejor de los mundos posibles por el que nos hemos estado matando desde que bajamos de los árboles es el que tenemos, el reaccionarismo más barato ha salido a la calle con la tranquilidad de espíritu que da la victoria.

En Estados Unidos, el senador por Carolina del Norte, Jesse Helms, intimida al contingente cultural

arremetiendo contra todo lo que huele a perversión política o sexual, a pluralismo ideológico y a derecho a la disensión. A este señor, sin embargo, hay que reconocerle que, como Blas Piñar, no engaña. Son lo que siempre han sido y punto. Helms, que probablemente es más listo que Blas Piñar, ha sabido en cambio adaptarse a los tiempos; ahora que ya no hay comunistas que combatir, ha reencontrado al enemigo en el artista pervertido de íngle o de intelecto. De algo hay que comer.

En España me parece detectar un fenómeno parecido, aunque respetando la diferencia que tanto nos honra. Mientras el ejercicio de la política nacional abandona los principios ideológicos como un clavo ardiendo conservando, por supuesto, algunos símbolos para que el electorado no se duerma y sepa encontrar a sus candidatos entre tanto político profesional homologado, parece que la tensión sobre estos principios, en cambio, ha ido lentamente adquiriendo masa crítica en el terreno del arte. Sorpresa, sorpresa... Su-

poniendo que no me equivoque, esto representa algo tan inaudito como singular e importante. Suponiendo que no me equivoque, igual vamos a tener un otoño caliente. Ya era hora.

En el número 20 de la revista *Cyan* (primavera 1991, p. 9) se publica un artículo de Juan Manuel Bonet de los que a mí me gustan. No tiene ni desperdicio ni partícula de grasa, es todo músculo. Si estuviera escrito en inglés lo podría haber firmado Hilton Kramer, látigo de Hans Haacke, Leon Golub y otros saboteadores del paraíso occidental. Azote también de Donald Kuspit por legitimizar como crítico e historiador la negrura de mano de tamaños artistas. En su terso parte de campaña, Bonet lanza su ira de inocente ofendido contra una serie de artistas *comprometidos* (entre los que tengo el honor de encontrarme) y sus cómplices (Mar Villaespesa, por ejemplo) llamándonos de todo, filofascistas inclusive. A esto me referiré más adelante.

Del tono de dicho artículo se desprende el oportunismo y la venganza del señorito; de su contenido la hipocresía y la más absoluta ausencia de honestidad intelectual. Empieza por negarnos todo valor estético, faltaría más. Como Bonet es muy dueño de su opinión no voy a perder papel debatiéndola (aunque cabría preguntarse la autoridad profesional de alguien que organiza una bienal de cartón piedra con más de una obra falsa); el tiempo dirá quién fue el papanatas. Lo que sí quiero hacerle saber al señor Bonet en estas líneas es que los golpes bajos, aunque eficaces, son innobles y que como tales ninguno de sus argumentos políticos tienen ni la categoría, ni la dignidad, ni la elegancia para sobrepasar la línea del cinturón. Para muestra un botón: «A estas alturas, cuando han caído Honecker, Ceaucescu y tantos de sus colegas, se nos quiere vender la moto nada menos que del realismo social, un realismo social *aggiornado* en cuanto a lenguaje, pero tan peda-

y tan demagógico y tan si- como los que le precedie-

o demagógico y siniestro, no decir pedagógico pero sí ilus- de la pjería militante que Bo- presenta, es equiparar la crí- tal y política como sujeto de niento y contenido artístico, estalinismo. Lo que es, ade- una desfachatez rastrera, es lir deliberadamente la crítica alismo salvaje, a la guerra co- tífica por otros medios y a la uación del privilegio, por po- os cuantos ejemplos de lo que fende a Bonet, con un ataque nocracia. Es en falsedades de dole donde la altura del be- suya, se vuelve tétrica.

os tres duros de análisis ideo- y geopolítico de Bonet pasan nientemente por alto que, de na manera que no todos los stas han sido explotadores lados (valga el recientemente o Armand Hammer como o), no toda la izquierda ha sionada al alambre de espino; er así Stalin no hubiera teni- matar tanto. También olvida, o no sabe, que si el capitalis- ciente hubiera seguido el o de Owen, socialista utópico irotécnico, fabricante textil y los padres de la revolución ial en Gran Bretaña, un caba- s preocupado por garanti- ienestar de sus trabajadores r chuparles la sangre, Marx era muerto de aburrimiento probablemente ni sabríamos

olvida, o calla, mucho más el Bonet. Pretende pasar por al- hecho demostrable que una mayoritaria del arte de van- de este siglo ha estado in- a, directa o indirectamente, movimientos de la izquierda . El concepto mismo de mo- se basa en el intento deli- de cambio en lo político, en al y en lo cultural. Aunque la es maleable y puede falsear- titando, omitiendo o simple-

mente mintiendo, se necesita tener la cara de cemento armado, o ser tonto, para pretender que el caldo de cultivo ético e ideológico del arte experimental de este siglo haya sido la derecha europea capitalista y burguesa de entreguerras. Se necesita ser una fábrica de desvergüenza para pasar por alto que la mayoría de los componentes de la escuela de Nueva York (Newman, Pollock y otros) eran hombres de izquierda a los que poco les faltó para caer en el fuego purificador del senador Joe McCarthy que, como Juan Manuel Bonet, odiaba a los rojos. Estos artistas se libraron de la quema gracias a la acción, lo que son las cosas, de David Rockefeller. Una prueba más de que no todos los capitalistas tienen mala uva. Los que sí la tienen son los cobardes resentidos y los jugadores de ventaja.

En un artículo de Andrés Tapiello en el número de julio-agosto de *El Europeo*, el autor comenta el hecho de que era imposible, hace unas décadas y a menos que uno quisiera verse condenado al ostracismo más feroz, decir después de la lectura de un poema ininteligible o de un concierto de música hojalatesca, otra cosa que: «Interesante», «Bastante interesante» o «Muy interesante», según el grado de cinismo que cada cual hubiera desarrollado. Aun en el caso de que hubiera existido una Brigada Político-Social de la Vanguardia Durísima, infiltrando conciertos y exposiciones, el decir lo que no se sentía no es, en mi opinión, el resultado del cinismo sino de la falta de integridad personal y cobardía física de esta quinta columna otrora tan sigilosa y que ahora emerge al amparo de la clueca de los huevos de oro en el gallinero hegeliano de fin de siglo. Yo, de estos señores, me inquietaría mucho que la legitimación histórica de mis ideas y mis gustos viniera dada por la Virgen de Fátima.

Pero volviendo al artículo torquemadesco de Bonet, lo más succulento viene al final. Después de calificarnos de extremoizquierdistas,

hace otro salto mortal a un palmo del suelo estableciendo una relación directa entre extrema izquierda (del arte) y extrema derecha (supongo que la pura y dura). Cita, como ejemplo de un vanguardismo que debería pertenecer a todos nosotros, *commies*, el póster editado por los neofascistas de Nación Joven en el que se dice: «El sistema no tiene fallos. El fallo es el sistema.» Muy bien; esto demuestra que los fachas se están sofisticando y deben haberse leído algún libro sobre el mayo parisino de 1968 antes de Cristo, de la misma manera que la derecha lúgubre española se viste ahora de Armani y va de moderna por la vida. Termina el folletín con la siguiente andanada: «Por ética democrática, y por estética a secas, debemos, sí, seguir denunciando el nuevo realismo social, la peor moda de la temporada.» Tiene una buena dosis de humor negro la cosa. Cuando uno piensa en el flaco servicio que el conservadurismo español le ha prestado históricamente a la democracia, las palabras de Bonet suenan a hueco de cripta.

Vayamos por partes. Aunque por desgracia el totalitarismo sea transideológico y la izquierda haya producido personajes deleznable y actos vergonzantes que han acabado destruyéndola, muchos hombres y mujeres de izquierda en todo el mundo han arriesgado y perdido sus vidas por la libertad, la justicia y la democracia: la de verdad, no la que se compra con dinero ni la del campo de concentración. Esto se halla a años luz del retrato robot de la extrema izquierda que es, por ejemplo y para que Bonet se entere, la Facción del Ejército Rojo alemana o la ETA actual; en definitiva, alucinados milenarios con más kilos de amonal que de conciencia social. Estos señores matan lo que les echen, y, por tanto, el calificar de pertenecientes a la extrema izquierda a una serie de artistas por el mero hecho de utilizar contenidos críticos con respecto a la realidad social y geopolítica imperante, constituye

una calumnia de la más baja ralea que retrata perfectamente la honestidad intelectual y la fibra moral del que la lanza.

Pero hay más. Al establecer la equivalencia directa entre extrema izquierda y extrema derecha, Bonet, después de calificarnos de asesinos en potencia, nos llama fascistas. Aquí es donde se me acaban los cuartos, personalizo todo lo personalizable, rompo la baraja y dejo caer los guantes. Ha tenido que ser en este año de gracia de 1991, el primero que paso completo en España desde hace casi veinte, en el que un niñato relamido me llame a mí fascista. Bien..., pues si Bonet creía poderse permitir este lujo para alterarles las hormonas a sus amigos y quedarse tan tranquilo, se equivoca de plano. Valga este texto como prueba de que estoy dispuesto a defender, de frente, lo que considero importante tanto en lo puramente personal como en lo ideológico. Espero que la próxima vez que el señor Bonet decida azotarme por rojo lo haga con mejores y más cabales argumentos, y que si por el contrario lo que pretende es sólo insultarme, tenga la hombría de hacerlo a medio metro de distancia. Queda impreso. ■

Francesc Torres es artista conceptual; vive y trabaja en Nueva York.

2. Antonio Muñoz Molina: "Descrédito del 'guru'", El País, 30 de marzo de 1994.

# Descrédito del 'guru'

Hombre de mi tiempo, aprovecho una tarde soleada y desierta de lunes para asistir a la preceptiva exposición de Joseph Beuys en el Reina Sofía, edificio que nunca perteneció más a la imaginación visual del siglo XX que cuando era un hospital abandonado. Convalecer de una enfermedad en las salas heiladas de aquel hospital provincial debió de ser una experiencia digna de los tuberculosos existenciales de Thomas Mann: montaña mágica y de Escorial sanitario, de una severidad monacal y quirúrgica tan abrumadora que suele conspirar contra las obras colgadas en sus muros, empujándolas por la comparación con su escala titánica, con el dramatismo futurista de sus perspectivas.

En un lugar así, las naderías más obvias del arte moderno tienden a mostrar su vacuidad con una eficacia que mueve al agradecimiento.

Bajo una gran bóveda, en una sala con el pavimento de granito gris, hay, por ejemplo, una mesa de madera sobre la que cuelga una bombilla, y también varias hileras de ropa tendida. Espectador avisado, sé que la mesa, la bombilla y la ropa tendida constituyen una obra de arte, pero no alcanzo a distinguir su significado, y entonces repito lo mismo que he visto hacer a otros, y es buscar por las paredes inmensas una de las cartulinas con párrafos mecanografiados que me lo explican en su totalidad.

**A lo que asisto**  
**no es a una exposición,**  
**sino a una ceremonia religiosa**

En la exposición de Joseph Beuys, artista cuyo mérito reside de al parecer en romper las fronteras entre el arte y la vida, volviéndolos solubles y equivalentes entre sí, el espectador pasa la mayor parte del tiempo leyendo los párrafos benevolentes pero indescifrables que hay escritos en las cartulinas, y sin los cuales no sería capaz de discernir las profundidades prácticamente insondables de significados que tiene delante de los ojos. Un altavoz al que yo no atribuía mucha importancia, y del que he llegado a pensar que había sido olvidado junto a otros objetos por los organizadores, resulta poseer un valor de reliquia, dado que por dicho altavoz, y al final de una rueda de prensa, Beuys dijo a los periodistas estas palabras recogidas y comentadas con reverencia por los exégetas:

—A ver si terminamos cuanto antes mierda—

En una vitrina que estará sin duda blindada veo, entre otros objetos, unas latas de película, y habría pasado de largo junto a ellas si la oportuna tarjeta no me explicase lo que simbolizan: resulta que las latas contienen las bobinas de la película de Ingmar Bergman *El silencio*, y que mi culpable ignorancia jamás me habría permitido discernir lo que explica tan bondadosamente y con tan perfecta claridad el autor anónimo del comentario mecanografiado: "La relación muerte-vida es aclarada por Beuys en los títulos dobles que



Joseph Beuys en 1972.

EDICIONES STAECK

para mí, sino también para el sabio que la transcribió, porque la tiza se borró parcialmente antes de que se le aplicaran procedimientos de conservación: a lo que estoy asistiendo, empiezo a comprender, no es a una exposición, sino a una ceremonia religiosa, con sus objetos de culto, sus palabras sagradas, su santo o *guru* y sus evangelistas y fieles, todos los cuales obtienen mediante el acto de fe y la participación en la liturgia la salvación de sus almas, no en el actual reino de los cielos, sino en el de la degustación irrefutable y sublime de la más pura esencia de la modernidad.

La fe exige certidumbres: a los niños antiguos nos aseguraban que no moriríamos en pecado si comulgáramos durante nueve primeros viernes de meses consecutivos. A los modernos de ahora el culto a Beuys les garantiza una tranquilidad semejante, no muy distinta a la que debía de sentir un rico de medio pelo de los años cincuenta admirando a Salvador Dalí. Beuys, igual que Dalí, es al mismo tiempo una encarnación y una parodia, la consecuencia última de la adoración embobada por todas las extravagancias del género, la parodia terminal de todos los atrevimientos y las negaciones y los juegos de manos de las vanguardias. Estos mismos días, en este periódico, José Antonio Marina hace un elogio severo y clarividente de la inteligencia creadora y la contrapone a las rápidas banalidades del ingenio: el lavado de Marcel Duchamp, como la lata de sopa de Andy Warhol, fue una broma ingenua, pero a estas alturas del siglo ya va perdiendo gracia. La voz de José Antonio Marina, que tiene la misma audacia solitaria y combativa que las voces de George Steiner en *Presencias reales* y de Robert Hughes en *A toda crítica* y en *La cultura de la queja*, es un indicio de que tal vez se acaba el predominio de los *gurus*, de los tahures y de los intermediarios en el arte moderno: en tal caso, y dentro de no mucho tiempo, Joseph Beuys, en lugar de un fraude, será tan sólo una antigualla.

eclesiástico, no como el turista descreído y erudito que examina los frescos de una catedral, sino como el creyente que no repara en las virtudes estéticas porque sólo lo conmueve la veracidad de las reliquias. En una sala en la que hay varias pizzas alineadas, una señorita parlada y vestida de negro copia devotamente en un cuaderno la traducción de una vaga frase alemana que al parecer el propio Beuys escribió con tiza en una de esas pizarras, y cuyo sentido es impenetrable no sólo para la señorita que la copia y

estampó sobre las cinco bobinas y que expresan analogías a través de las propias palabras y contrastes de un grupo a otro: 1. Ataque de tos-glaciador. 2. Enanos-animalización. 3. Pasado vegetalización. 4. Tanques-mecanización. 5. Somos libres-güeser+..."

3. Perejaume: "La Pintura Depredadora", Espacios Públicos, Sueños Privados, catálogo exposición comisariada por Miguel Rubio y Alicia Murriá. Madrid, Comunidad Autónoma, 1994.

## LA PINTURA DEPREDAORA

¿Es glorioso, acaso vencer un paisaje? ¿No es quizás una menaspreciable altivez en este predominio de cuadros? ¿en esta pintura indolente, no más dócil por más ejercida? la densidad atmosférica el hacinamiento urbano Es de ley que los lugares se escondan al vernos, más dóciles que nunca pero también más secretos y esquivos. Si consiguiéramos fijar un culto más real, ¿no sería mejor restituir la pintura a los lugares de donde la hemos sacado? ¿Qué perderíamos con no tener los lugares pintados en las paredes, si con ello eximiésemos a la pintura de una cultura que, de tanto proliferar, empieza a espantarse a sí misma?

## EL CERRO

En un extremo de la lengua, en un extremo inclemente de la lengua, áspero e indómito, preparar un concierto. Subir los instrumentos y las sillas, mas, una vez allí, no interpretar nada... Que los instrumentos también escuchen, allá en lo alto, el volumen extremo de la lengua.

## TREMENTINANTES

*"Not a precipice, not a torrent, not a cliff, but is pregnant with religion and poetry."*  
Thomas Gray

¡Ay de los pintores demasiado osados que hemos hecho pintura de cualquier cosa! Probad a subir un día a los picos. Si son reales, si es que aún queda alguno, ¿no oís ya las risas de los picos que os ven subir? ¿No oís los picos como rien al veros con las telas? ¿No los veis, altivos, riendo y riendo?

## Y NO DEJAN DE ENCAJAR VISTAS

Y no dejan de encajar vistas y ponerlas en agua como las flores, y convertir —como decía William Blake— "en artes de la muerte todas las artes de la vida". ¡Preservad el lugar de las pinturas, oh pintores! Los efectos de irrealidad están ya por todas partes. ¿Qué conseguiríamos con extenderlos más? Cerrad los cuadros, pues, al exterior; que dejen de ser visibles, si es preciso, para ser más reales. Pintamos, entonces, aquellos que lo hacemos, una pintura en contra. Hete aquí que lo real es tal como es. Ni él mismo, caso que lo intentara, sabría como explicarlo.

## DESDIBUJADLO TODO

¡Desdibujadlo todo y entelad los desdibujos! ¡Buscad con afán nuevas dilaciones! Nunca sabremos si los cuadros nos distraen del lugar al que nos dirigimos o bien nos conducen a él. Guardamos en la testa un escondrijo vengador, y es con este irreprimible deseo de pintar que exhortamos a los blancos luteranos, la erosión de las trabas, los formatos abiertos... y, con fijador sobre goma de borrar, medio descubrimos una voluntad activa en el dejar de hacer.

## DEVOLVED

Devolver el oro a la tierra, esparcid monte arriba el bronce, el mármol y el marfil, para que representen aquello que ahora más les falta: el lugar del que salieron.

Traducción: Ana Romero

4. Eva Lootz: "La Espina del León", Creación no.13, Madrid, Instituto de Estética, 1995.

# LA ESPINA DEL LEÓN

## para Patricio Bulnes

### LA ESPINA DEL LEÓN (PATINIR)

Hay un cuadro de Patinir que congela el tiempo en la espera. Sólo el tema central del cuadro se cumple en acontecimiento: San Jerónimo extrae la espina al león, que, aullando de dolor le tiende la pata al santo. En todas las demás escenas laterales el tiempo retiene el aliento ¡Qué joven es este paisaje en el que todo está a medio camino, pero en cuyos pliegues crece el tiempo! Los acontecimientos se hacen esperar y dudan.

Así, los barcos, lejos aún de llegar a nuevos continentes, siguen estando en mitad del océano. Y cuando las ráfagas de aire empiezan a hinchar las velas y hay indicios de una próxima tempestad, la fuerza de los vientos sigue refrenada por imponentes rocas verticales y sólo un amasijo de nubes, eso sí, negras, asoma y amenaza con descargarse sobre el mar de los bajeles confiados.

Todavía el estanque es un espejo vacío. Aún no ha llegado el invierno, ni se ha puesto en marcha el cortejo de bodas de los campesinos con sus bromas soeces. Aún no han llegado los patinadores, ni los cuervos, ni los ciegos conducidos por el tuerto.

Todavía salta el león en medio del campo y el viajero y su mulo emprenden esperanzados el camino.

Todo permanece en un "en sí". Cada cosa tiene acceso a su pequeña eternidad que es su nimbo y cielo; cada cosa guarda ahí un doble que está a salvo y desde él se redime. No se han agotado todavía los fondos en los bancos de la eternidad para pagar el rescate por cada uno de los seres y de las cosas que, de ahí en adelante se precipitarán con ruidoso estrépito en la gran cascada de su finitud y del tiempo marcado por los relojes.

Pronto no habrá ni cuero, ni terciopelo, ni guante, ni lanza, ni rostro de hombre en cuadro alguno desde donde la mirada del espectador no sea catapultada inmediatamente hacia la superficie del tiempo, forzada a tropezar con el registro de los fenómenos todos que cabalgan a galope tendido y en todas las direcciones.

En Patinir el paisaje se encuentra cubierto por un velo azulado, los acontecimientos parecen sumergidos debajo de una finísima capa de agua que cubre casi todo el conjunto; sólo del borde inferior del cuadro, allá donde aparecen la cueva, el león y el santo, se ha retirado el azul. Allí asoman amarillos, sepías y marrones: el seco terciopelo de la tierra. Es como si alguien desde el horizonte hubiera comenzado a retirar la túnica azul.

Se diría que en este cuadro el observador puede ver cómo el tiempo histórico rompe aguas.

Ningún viajero ha llegado aún a lo alto de la colina desde donde podría otear el horizonte. Y delante de la abadía las bestias de carga siguen estando a la espera.

El joven, casi un niño, parte a conquistar el mundo, guiado y protegido por un anciano que pronto, podemos intuirlo, se quedará atrás.

Porque el espectador sí puede anticipar las amenazas que acechan por todas partes y adivinar puñales secretamente suspendidos aquí y allá. Sabe que león y viajero están destinados a encontrarse por el camino, siente el desatarse de las tempestades y presiente los naufragios en alta mar.

En el cuadro de Patinir el espectador va calculando poco a poco el saldo de derrotas anunciadas a lo largo del amplio paisaje y, pensativo, se pregunta:

¿Bastará con un solo santo para mitigar tanto dolor?

### PLAZAS FUERTES

Tenía necesidad el otro día de volver a ver esa cara: el autorretrato de Leonardo de la biblioteca de Turín.

¡Hola, viejo águila!, le dije al que me miraba desde el papel amarillento, marcado por la viruela de humedades y mohos que habían sido sus huéspedes. Y advertí de inmediato lo poco preciso de mi memoria, pues recordaba sobre todo la agudeza agui-



leña de esa mirada y hasta se me había mezclado algo del autorretrato de Caspar David Friedrich en el recuerdo.

Pero ahora ví que la agudeza no era lo más importante.

¿Cómo había podido pasar por alto que, al igual que en los viejos retratos chinos esa mirada no focalizaba?. No se podía determinar el punto en el que se posaba. Y había olvidado esas cavernas, esas grutas de hueso y esas cejas, que eran verdaderos tejados bien organizados, con los pelos paralelos como hileras de tejas. ¡Qué sombra daban!

Los ojos de las águilas están a la intemperie y no tienen tejado. Pero esta mirada estaba instalada en verdaderas plazas fuertes, desde las que se divisaba el mundo aún en medio de las furias de la tempestad. Se diría que estos ojos se alternaban en la vigilancia, que mientras uno dormía el otro estaba despierto. A la vez, la sombra que reinaba alrededor de ellos no era nada dura, era dulce como el atardecer en una granja en época de cosecha. Y eran ojos asentados en cimientos, pues por encima de las mejillas se advertían pequeñas plataformas donde la piel tenía mil arrugas, llanuras fértiles surcadas por minúsculos ríos.

## HIROSHIGUE

En las vistas de Hiroshigue el espectador se sorprende ante el protagonismo inequívoco de los fenómenos que constituyen un clima. La nieve, la humareda de las fogatas de otoño, la lluvia y las ráfagas de viento son los acordes que advierte primero. Nunca personaje o anécdota alguna son lo suficientemente fuertes como para quebrar el gran aliento tendido como un arco de un extremo al otro del cuadro.

Una lámina podría relatarse así: en la tarde de verano un viajero cruza un puente tendido sobre un abismo, mientras la luna llena sube lenta por la bahía... Pero, inmediatamente se da uno cuenta de que este relato ha distorsionado la visión, al convertir a un insignificante viajero en reyezuelo de la escena, haciendo de un Hiroshigue un C.D. Friedrich.

En el cuadro de Hiroshigue el espectador choca primero con dos enormes pinos, envueltos en un aura azul. En ese azul siente la savia del árbol, que reconcentrándose quieta durante las horas del calor, con el caer de la tarde se expande y se agita, empieza a fluir y a beber el frescor de la noche, mientras la luna sube por el horizonte.

Sólo después, el observador repara en un viajero a caballo en medio del puente, flanqueado por dos sirvientes. Viene de lejos: lleva el rostro hundido entre los hombros, curvada la espalda y la cabeza cubierta aún por un sombrero de paja.

Ahora el espectador percibe también las nieblas que se extienden en el fondo del valle y advierte la soledad del viajero, la gran distancia que le separa del pueblo que yace en lo hondo del valle como el poso en el fondo de un vaso. Es como si su cabalgar no le aproximara a su destino y le mantuviese suspendido en la lejanía.

Pero, tampoco la soledad del viajero es algo como para insistir.

¡Qué pegajosa es la mirada de Occidente!

Las situaciones en las xilografías de Hiroshigue son siempre el producto de una extraordinaria rapidez de la mirada. Sólo en esa rapidez de tener que abarcarlo todo en fracción de segundos, sin detenerse en parte alguna, se enciende la belleza de las cosas que uno ve al partir, cuando parece que el paisaje ya ha empezado a alejarse del viajero, mientras el tren aún permanece inmóvil en la estación. En ese momento el viajero no pierde detalle, percibe minuciosamente las tramas simultáneas que llenan el instante. Ese momento es una gota de agua repleta de agitaciones microscópicas.

Lo que así se realiza es el *AHORA*, justamente ahora, mientras un hombre abre un melón, un grupo de patos vuela bajo encima del bosquecillo mientras el viento sacude la arboleda y la franja roja del atardecer se hunde en el horizonte. Un mosaico de simultaneidades múltiples, en el que ninguna se erige en protagonista.

Aquí y allá el incesante vaivén del trajín humano. Como en una letanía. Como si él, Hiroshigue, habiéndolo visto durante siglos se prestara a registrarlo, pero de tanto verlo ya no se sintiera implicado, como si no fuera para él más que un persistente susurro que a veces se oye tan cerca que zumba en los oídos, como el paso de un enjambre de avispas.

Hombres y mujeres en los grabados de Hiroshigue son como pasas perdidas en la masa de un pastel crudo, la masa lenta y algo pegajosa de un sinfín de vidas, que no tienen que ver entre sí y sin embargo, no pueden separarse.

Irretenibles se suceden los instantes. Es como si Hiroshigue quisiera ilustrar aquel texto de Bachelard escrito en oposición a Bergson, que afirma que re-

alidad sólo hay una: el instante. Duración, hábito y progresión serían sólo agrupamientos de instantes, los más simples de los fenómenos del tiempo.

En esa sucesión minuciosa e imparable de momentos equivalentes no cabe lo heroico.

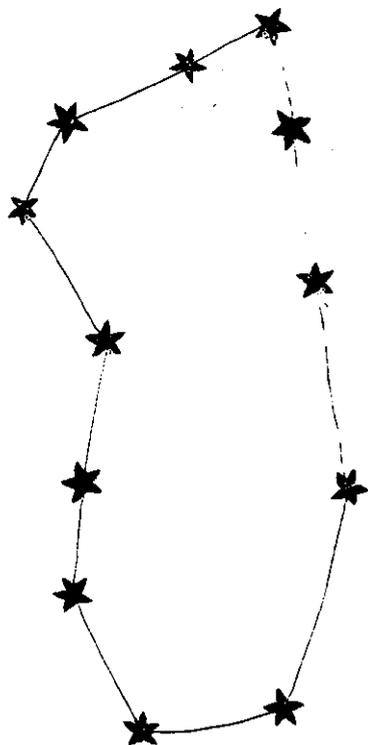
Nada hay en Hiroshigue que haga que uno contenga el aliento, ante un personaje, ante una aparición, como lo hará irremediamente ante las imágenes de Hokusai, ante esas encarnaciones de fuerzas demoníacas, el caballo salvaje, la gran ola. Nada que suscite el espanto, que aisle un hecho y deje que algo surja como figura, avasallando el resto.

También en Brueghel podríamos encontrar la simultaneidad de pequeñas escenas, también ahí el *mientras*, que hace que la cosecha del instante sea abundante es la bisagra, pero es un mientras que acompaña a un hecho que es resaltado como trágico. Ícaro cae, un hombre es crucificado..., y mientras un caballo tira del arado, un hombre se asoma por la ventana, o aquel otro se limpia el sudor, y más allá un ladrón asalta al viajero en medio del bosque.

En Brueghel el sufrimiento es el tema.

"About suffering they were never wrong the old masters", anota W.H. Auden en un bellissimo poema acerca de la caída de Ícaro de Brueghel (Acercas del sufrimiento nunca se equivocaron, los viejos maestros).

No así en Hiroshigue, quien, simplemente, inserta la situación en un fenómeno atmosférico y por así decirlo acuna el instante con lo meteorológico. En eso se parece su procedimiento al de los grandes narradores. Una de las novelas relevantes del siglo XX comienza con un extenso parte meteorológico. Un parte meteorológico algo irónico, eso sí: "Sobre el Atlántico avanzaba un mínimo barométrico en dirección Este, frente a un máximo estacionado sobre Rusia, de momento no mostraba tendencia a esquivarlo desplazándose hacia el Norte. Los isotermos y los isóteros cumplían su deber. La temperatura del aire estaba en relación con la temperatura media anual, tanto del mes más caluroso, como con la del mes más frío y con la oscilación mensual aperiódica. La salida y puesta del sol y de la luna, las fases de la luna, Venus, del anillo de Saturno y muchos otros fenómenos importantes se sucedían conforme a los pronósticos de los anuarios astronómicos. El vapor de agua alcanzaba su mayor tensión y la humedad atmosférica era escasa. En pocas palabras, que describen fielmente la



realidad, aunque estén algo pasadas de moda: era un hermoso día de agosto del año 1913."

Así, en el comienzo del "Hombre sin atributos" de Musil, pero también en Proust se podrían encontrar ejemplos. Y es que los novelistas han sabido siempre que nada mejor que una descripción atmosférica para captar la atención del lector y conseguir que se quede pegado a su butaca, dejándose invadir por recuerdos involuntarios, asociaciones por reflejo y entregado a un cierto estado de ensueño.

Del clima de un momento nadie saca la cabeza fuera.

Contemplando a Hiroshighe el espectador no necesita conocer ninguna historia ejemplar, ni recordar escena mitológica alguna; le basta con saber lo que se siente una noche de verano cuando se va a cenar al aire libre con amigos, o cuando de camino se ve sorprendido por la lluvia.

A Hiroshighe los destinos no parecen interesarle. El no persigue la narración hasta los consabidos registros de las pasiones. Pero cada

xilografía bien podría ser el instante por el que comienza un relato. -Ese momento perdido, al que nadie prestó especial atención que en alguna parte es retenido por la memoria y del que puede pensarse que algún día surgirá de nuevo como el mástil de un barco hundido. Volvería a aparecer, si de un relato se tratase, después de consumarse la catástrofe, después del climax, después del golpe asesino, en el momento que la gheisa acaba de confesar el crimen ante los jueces, cuando alrededor de ella todo se oscurece. En ese instante aparecería ante sus ojos la imagen de aquella tarde; el momento de subir al barco, las lámparas encendidas en la orilla, el viento en las ramas del sauce, el agua oscura debajo de su calzado, el crujido de la seda del kimono, el olor del sake caliente que su sirvienta llevaba en una bandeja.

Hiroshighe registra; ni afirma, ni niega.

Es el pintor de la *epojé*, de la suspensión del juicio.

¿Si todo se comporta según el impulso de su naturaleza, si la nieve cae, la yerba crece y las pasiones siguen su curso, de qué habría que preocuparse?

5. Manuel Sáiz: "Conforme a la Lógica (la conclusión del orden)"  
(fragmentos), Conforme a la Lógica, Logroño, Cultural Rioja,  
1995.

# CONFORME A LA LOGICA

(LA CONCLUSION DEL ORDEN)

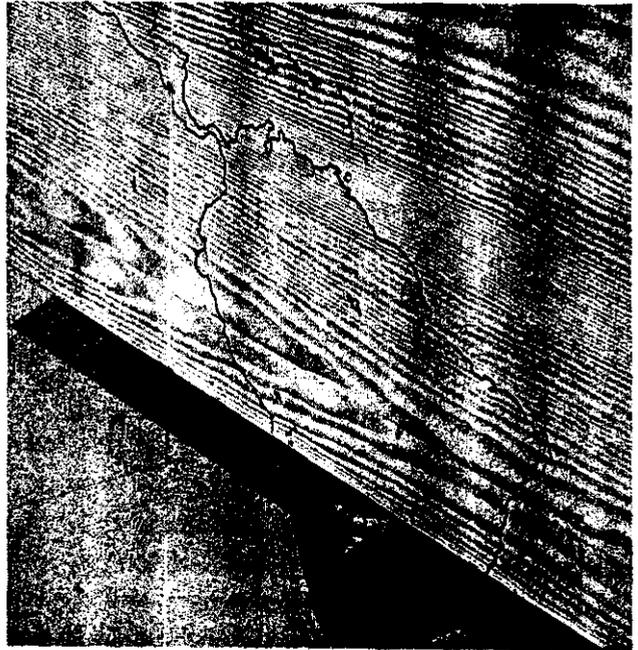
## 1 OBERTURA

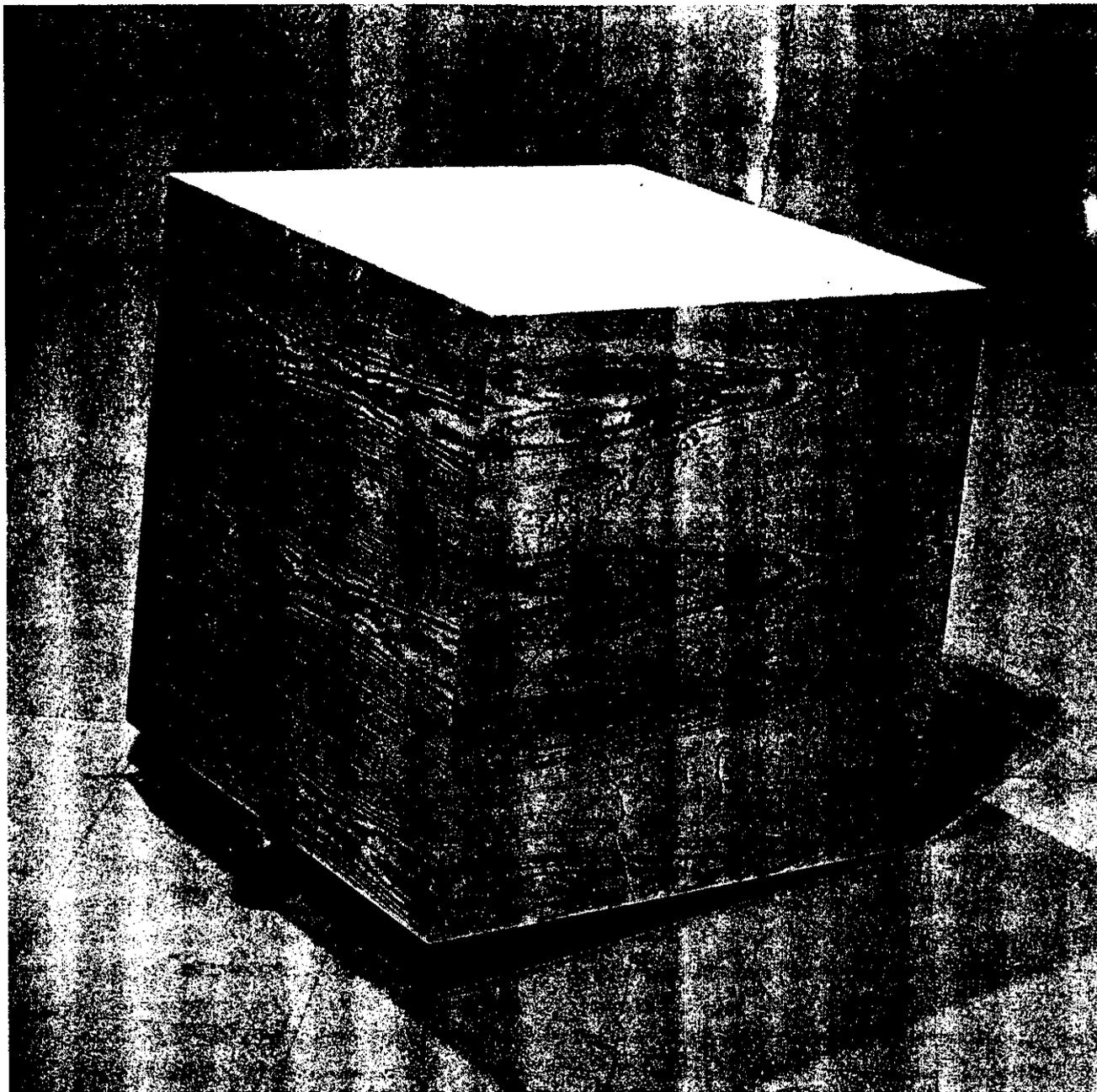
El hombre aparece atónito ante la Naturaleza. La sorpresa de despertar entre los animales se vuelve rápidamente aguijón punzante. Impulsado por un ciego afán que no comprende y que se le apodera, empieza su camino por un desierto en el que el espejismo emplaza el oasis siempre un paso más adelante o un paso más atrás. La ley del terror, la pulsión de la raza, la lucha contra las amenazas exteriores, el cambio de la vida por el objeto a través del trabajo, la condición del homo faber, la asunción de la obra de la Naturaleza, el fin de lo sagrado, todo inscrito en el núcleo celular del primer cromosoma y vigente para la eternidad, todo anotado en este primer impulso como están presentados en la obertura los temas que se interpretarán en la ópera, como contienen 35 mm de celuloide todo lo que aparece proyectado en la pantalla. Un hombre adentrándose en una tierra inexplorada, otro haciendo un levantamiento topográfico o una prospección geológica, un ingeniero trazando una carretera por en medio de los montes como si fuera una pincelada sobre el immaculado papel de arroz de un pintor Zen.

## 2 UN PULSO EN EL IMPERIO DEL TERROR

Frente al inmenso espacio de la Naturaleza, frente al abismo del tiempo, frente a la incertidumbre de la oscuridad y del entorno ingrato, desconcertado, el hombre cae una y otra vez víctima de la angustia (gime insomne, inútil ya el calor de la luz y el frescor

de la noche). Lo único que tiene algún poder balsámico sobre esta sensación de desasosiego y la conjura momentáneamente es el acto de conocer. Conocer significa, principalmente, fijar puntos en el continuum espacial, atrapar el significado de las cosas del mundo, bautizar gentes, lugares, espacios de tiempo, pensamientos y situaciones. Lo que es ya una montaña lo será para siempre. Lo asegurado, que se siente anclado para la eternidad, sea su aparejo falso o verdadero, tranquiliza a los hombres. El lenguaje tiene esta función relajante; limitando el campo de significados de las cosas, tan extenso como el del espacio o el del tiempo, da un sentido a la existencia que la totalidad del significado arrebatada. El hombre necesita que los hechos azarosos que se encuentra en su camino aparenten tener un sentido concreto, que todos los hilos





Transfusión, 1992 Grafito sobre madera, manzana natural 90 x70 x 70

que discurren en la infinitud de espacio y tiempo se anuden hacia el interior y se ordenen rítmicamente. Tras la terapia del lenguaje, topógrafos, diccionarios,

planos, relojes, acumulación de todo tipo contra lo que pueda pasar

### 3 NATURALEZA COMPARADA

Todo lo que el hombre es y ha sido, tal vez lo que será, se encuentra inscrito (ha sido registrado) en la epidermis de la Tierra, en la Naturaleza maleada. Aquello que signifique "ser humano" se puede leer en términos de desviaciones del modelo, de difracción entre lo natural y lo artificial. Tomando el punto en el que se acaba el desarrollo de la serie "natural" y ésta se vuelve cultural, se posee un material con el que, por claroscuro, conocer lo que es el objeto en esencia frente al objeto cultivado tal y como lo conocemos en el estado en el que se encuentra ahora. Pero no sabemos cual era la disposición inicial de la Naturaleza en el momento del primer pensamiento, cuando todavía no había hombres sobre la Tierra, y tampoco podemos servirnos de las fotografías de una Naturaleza vacía, como las de los escenarios de crímenes que utilizan los policías para adivinar, leyendo en los indicios, lo que sucedió allí: superponiéndolas a lo que conocemos, como acetatos, podríamos saber lo que es esencialmente humano, qué suceso aparentemente insignificante dio paso a la proliferación del pensamiento, qué célula enloquecida se reprodujo frenéticamente "contra natura", qué impulso dio lugar a la vergüenza del hombre frente al animal. En la medida en la que el hombre se ha servido de este espacio virgen y lo ha transformado, este espacio le define. Quizá este es el motivo por lo que buscamos lo natural, sólo para evidenciar el artificio que somos, quizá por esto todas las ciencias se entregan decididas a interpretar el vasto espacio del cosmos, disparando sobre todo lo que se mueve en las salas de este museo vivo una pregunta: "Esto, ¿qué significa?".



### 4 NATURALEZA COMPARADA (Reprise)

El hombre existe sólo en relación con lo que no es él (lo natural). El pensamiento sólo existe en relación con lo que no es él (el instinto). Cada término de la disyunción excluye al otro, que se vuelve su imaginario. Punto contra punto, palabra contra palabra; como en la fuga, la melodía sólo se entiende en la relación paradigmática entre las dos voces.

### 5 SUJETOS PERDIDOS

En el momento que el hombre empezó esta escalada de poder sobre el mundo éste se le cerró porque él mismo era el mundo. La antropología no ha conseguido extraer información de los miembros de una sociedad hasta el momento en el que uno de ellos ha tomado conciencia de pertenecer a esa sociedad, hasta el momento en el que sus actos dentro de esa

sociedad han dejado de ser espontáneos, míticos, "naturales", para comenzar a ser racionales (esto es, convertirse en información, en lenguaje), en definitiva, hasta que no ha abandonado esa sociedad. El hombre de las culturas primitivas no se reconoce sino en la medida que deja de ser él mismo, tanto en la identificación con los dioses como en la disolución en el lenguaje. Hay algunas partículas que son imposibles de ver porque la aplicación de la luz necesaria para verlas les comunica una energía que las transforma. Para saber sobre las cosas del mundo hay que cambiar el mundo. Los objetos que han empezado a saber algo sobre ellos mismos son ahora sujetos perdidos.



Biological Chips #1, 1992 (Ésped sobre papel 14) x 130

## 6 LA CONQUISTA DE LA MATERIA

Una vez que empieza uno a deslizarse cuesta abajo, ya no sabe dónde podrá detenerse. Como los

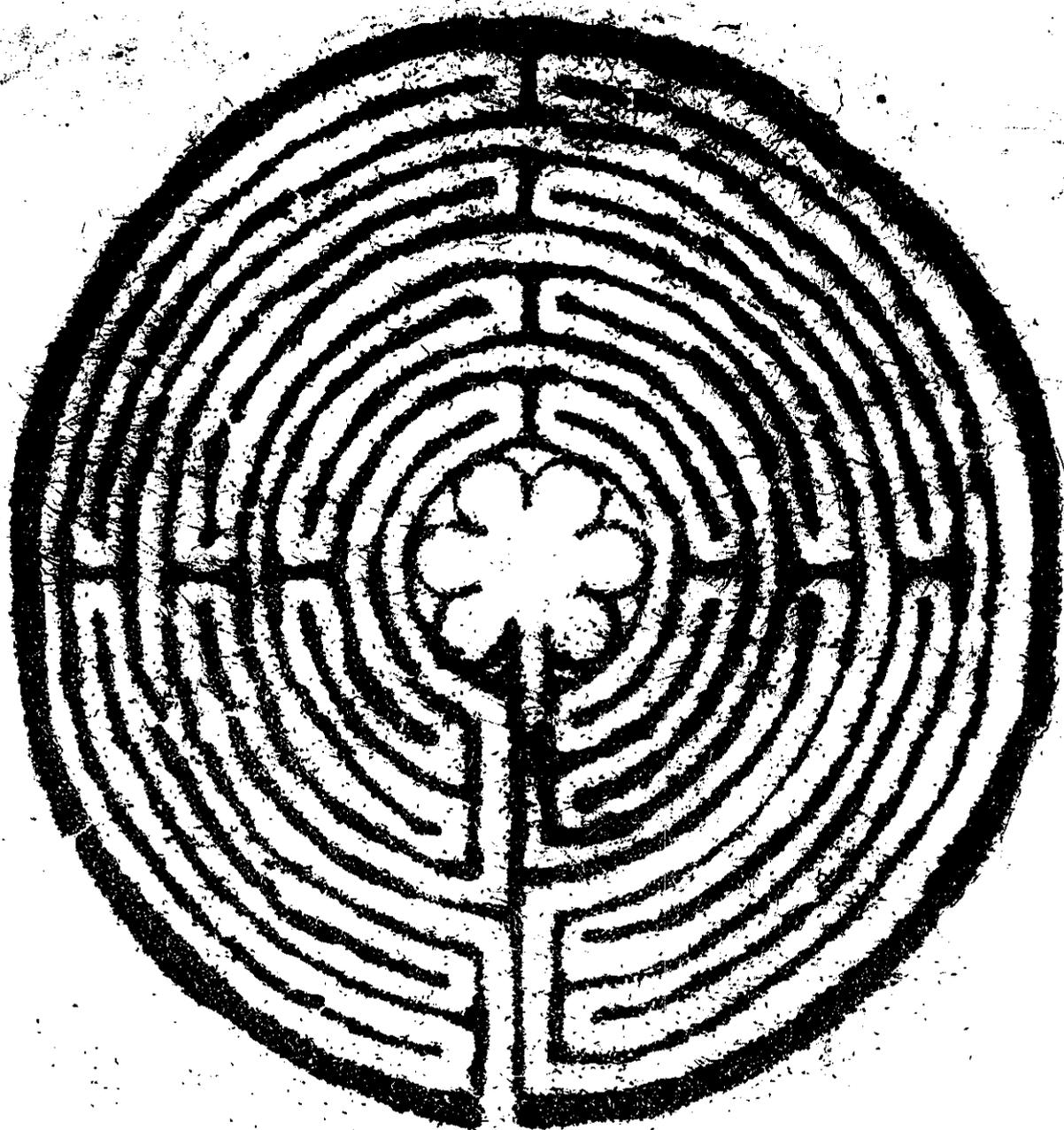
colonos americanos que esperan el disparo del presidente para salir zumbando a ocupar los territorios de la nueva Oklahoma, el hombre se lanza a la conquista de la materia. "Dios ha muerto y ahora todo está permiti-



Biological Chips #2, 1992 Césped sobre papel 140 x 130

do" se puede leer en la disposición de los pioneros paleolíticos. El primer peldaño de la escalera que lleva a la cima del poder sobre la materia es el fuego dominado, que transforma y malea los objetos más duros. Al

ser instrumentalizado empieza a perder su condición sagrada e inmanente, superior, para usarse en los talleres y las cocinas. El fabricante de útiles, herrero, armero, recibe esta aureola sobrehumana, divina o demoní-



Biological Chips #3, 1992 Césped sobre papel 140 x 130

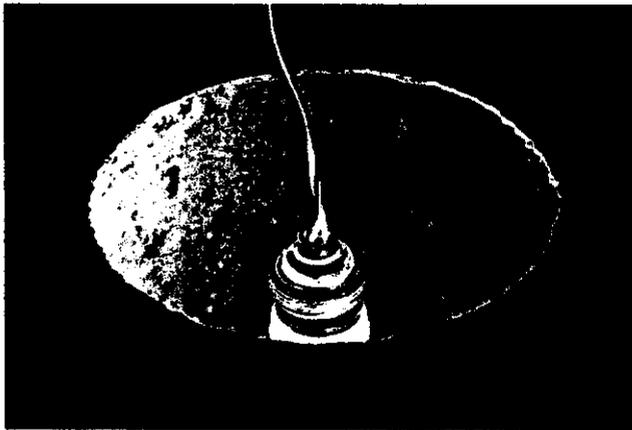
aca, en un acto que inaugura "el desplazamiento infinito del símbolo". Una herramienta sólo sirve para fabricar herramientas, para convertir en herramienta todo aquello que sufre su contacto. La instrumentalización

se extiende como el fuego que ha encontrado la pólvora. En el siglo XIX esta desenfrenada carrera de subordinación de fines y causas explota en el barril del progreso infinito. Las sospechas de la soberanía del hom-

bre pasan a ser creencias para llegar a ser dogma. Asume resueltamente la tarea de la Naturaleza fabricando en el laboratorio sustancias en cantidades tales que Ella hubiera tardado milenios en obtener, trabajando más rápido y más eficientemente. Su pretensión final es la transformación total del mundo en energía, su ordenación exhaustiva.

## 7 VANITAS

Al asumir la labor de la Naturaleza, el hombre se convierte en un ser temporal. Cambia el tiempo natural (geológico, botánico y animal) por tiempo vital y, precipitando su ritmo, carga a sus espaldas la responsabilidad de la obra inconmensurable de la Creación. Adopta el papel del Tiempo, se consume trabajando en Su lugar y, por ello, se ve obligado a identificarse con Él. Así, su obra se vuelve para siempre lo Definitivamente Inacabado y su existencia se vacía de otro contenido que la conclusión de su Proyecto en medio de la trágica consciencia de la vanidad de toda existencia humana. Y como afirmación y contraprueba, el Arte niega el Tiempo en la recreación del instante eterno.



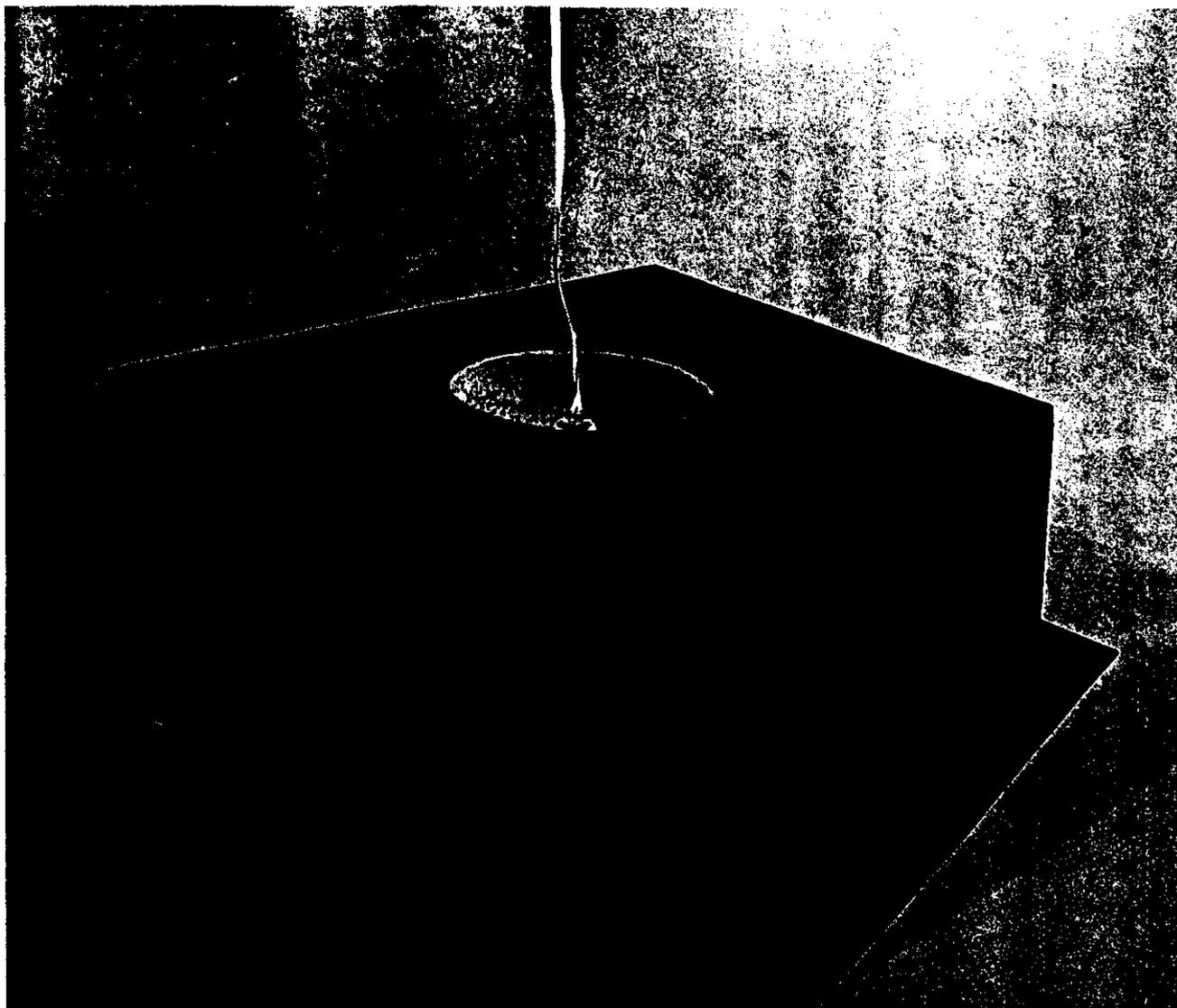
*SI ME CIEGA LA LUZ POR QUÉ PERSISTO EN APARTAR LAS SOMBRAS CIEGAMENTE. JOSÉ ANTONIO BLANCO.*

## 8 OTRAS INCURSIONES QUE SON LA MISMA

El dominio de todo el territorio del planeta (y también del extraterrestre) y su explotación intensiva, separado y unido por todo tipo de vías; la captura del espacio social a través del engaste de todas las relaciones humanas en la jerarquía; la actividad económica regulada por el contrato; el pensamiento sistematizado por la explotación intensiva de las palabras. Mientras el fuego forja los útiles, la palabra forja los pensamientos y como cada perfeccionamiento de la técnica del fuego mejora el útil, así cada perfeccionamiento de la técnica de las palabras mejora los pensamientos. También el creador de palabras tiene su aureola sobrehumana pues participa del poder de la creación y del secreto del símbolo. Cuando se acomete el dominio de las palabras unas se tornan herramientas y otras poesía.

## 9 LA NATURALEZA: OWNER'S MANUAL

Las ciencias experimentales nos indican como comportarnos con respecto a la Naturaleza. El ánimo con el que aceptamos y ponemos en práctica sus indicaciones es el mismo con el que hacemos uso de las máquinas. La seguridad en el movimiento que da el test continuado en múltiples prototipos y modelos anteriores, la disminución de resistencias y rozamientos y el encadenamiento armónico mutuo entre las partes más pequeñas y las más grandes, definen la fábrica como definirían a nuestra sociedad organizada o a nuestra mente más operativa. Nos movemos entre la Naturaleza, entre la sociedad (una nueva Naturaleza) y entre el pensamiento ejecutando un sinnúmero de protocolos que han redactado y establecido la mecánica, la sociología, la psicología, la filosofía, la estética, la física, etcétera.



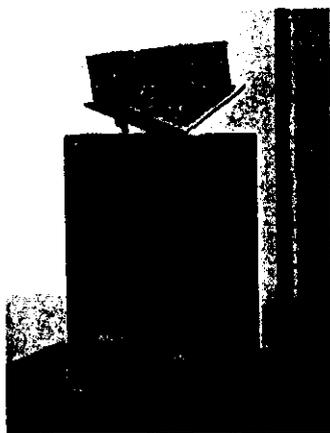
Diálogo Interior (Rascasuelos), 1992 Hierro, grafito, luz eléctrica 40 X 52 X 46

## 10 VIOLACION

La producción es siempre una profanación, bien natural (la de la vida), bien artificial (la del arte). Se viola a la Madre Tierra con el arado, el falo-herramienta de la potencia del hombre, se la penetra en las

minas para provocarle la abortición de los minerales, para quitarle fetiches íntimos como a una mujer. La fotografía penetra en la realidad fotografiada con el mismo animus abutendi, seleccionando las imágenes "diferentes" de entre las "indiferentes", las puras de las ya profanadas por otros objetivos. Hay que entrar en

*COLINAS, HIERBA, PIEDRAS, AGUA, CAMINO, CIELO, LO APLASTO CON MI MANO Y HAGO UNA MASA CON TODO ELLO. ABRO UNA PUERTA EN ELLA Y ME HAGO UN HUECO DENTRO. ME METO ALLI PARA VIVIR. MIGUEL ANGEL BERNAT.*



cada orificio, pues la cúpula es siempre provechosa, ya que en el interior se cocina lo más sabroso. Aunque, en realidad, da igual que el viaje sea hacia el interior de la tierra o hacia el exterior, o que sólo se desarrolle por la extensión de su superficie; el arte es siempre una iniciación profanatoria, una intrusión descreída en el íntimo espacio de lo sagrado, búsqueda frenética de vírgenes.

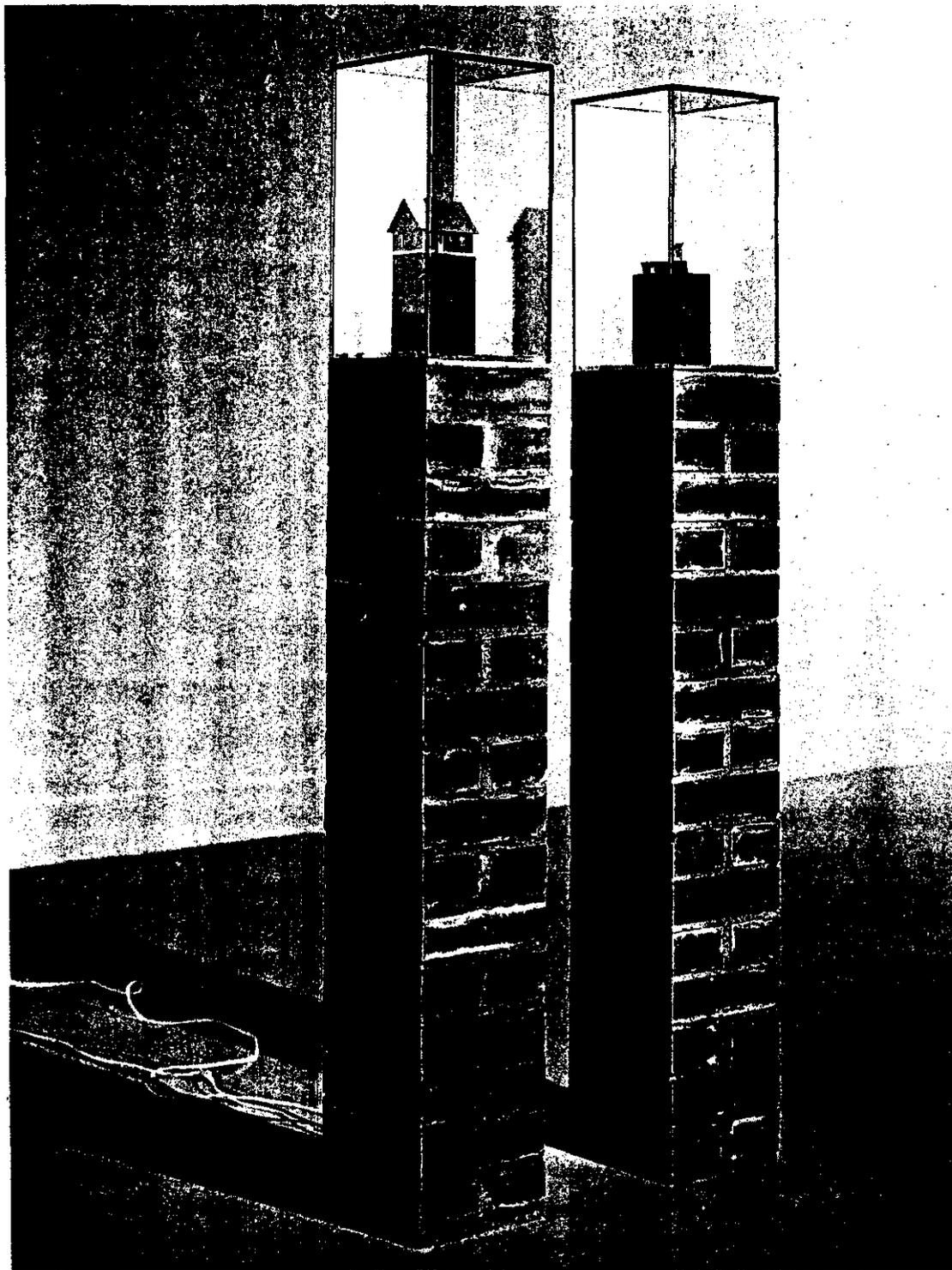
## II LOS QUE VIVEN EN LAS MINAS

“Se trata de introducirse en una zona reputada como sagrada e inviolable, de perturbar la vida subterránea, de entrar en contacto con una sacralidad profunda y peligrosa; se experimenta la sensación de aventurarse en un terreno que no pertenece al hombre por derecho y, sobre todo, de inmiscuirse en un orden natural regido por una ley superior, de intervenir en un proceso secreto y sacro” (Eliade). La mina es el primer espacio donde se trabaja fuera del tiempo natural, donde los días y las noches sólo existen en el ritmo marcado por el reloj. Los hombres, apartados de la realidad exterior, entregan su vida a cambio de oro, a cambio de pequeños objetos preciosos que separan laboriosamente de la escoria, entregan el momento presente por el proyecto de futuro (la relación no siempre es proporcional: también algunos se entregan por

apenas unos pedazos de carbón). Por el cuerpo de la montaña circulan los trabajadores llevando sus cargamentos de vida que transformar en mineral; sacan la riqueza de la tierra como las raíces que alimentan de savia las hojas del mundo exterior. La maquinaria técnico-social necesita minerales para su función clorofílica, la incesante combinación de significados y significantes se alimenta de nuevas palabras y metáforas (también las galerías necesitan consumir trabajadores para ampliarse).

## 12 TEORIA OBSTÉTRICA

En la creación el objeto viene a la realidad de la Nada, y nosotros lo encontramos en Sus márgenes (eureka). En la procreación, para que el objeto sea, se debe producir una pérdida. En nuestro mundo complejo de subordinación de causas y efectos donde cada cosa está en función de otra, el sacrificio es imprescindible. Por el poder del obrero (del hacedor) todo se intercambia: el espíritu se encarna en el objeto a través de la forma. lo útil de los objetos se vuelve sagrado a través del sacrificio de los materiales, la poesía vive del holocausto de las palabras. Matar para crear, matar para vivir. No podemos concebir “creación” ni “fabricación” posibles sin un previo sacrificio.



Sátanos, 1992 Ladrillo, objetos diversos, sonido 170 x 75 x 25

### 13 PLUSVALIA

La suma de los materiales invertidos y de las fuerzas conjugadas para la realización del objeto, siempre arroja un resultado mayor que su simple reunión. La totalidad de las obras de arte posee un algo más que no está en cada una en particular y que es el arte en sí; unos cuantos objetos que apuntan en un mismo sentido hacen aparecer un concepto que se les adhiere, tienen una fecundidad más allá de nuestra propia fuerza e intención; el encuentro poético de las palabras produce un chasquido, un cambio de dimensión, que es la poesía propiamente dicha, un grado posterior de la existencia de estas palabras del que ya no podrán prescindir.



### 14 PROCESO DE APREHENSION

Lo que buscamos cuando palpamos es siempre un orden de contactos, adecuar lo que percibimos a lo que tenemos registrado en nuestro interior, descubrir duplicados. Los objetos que aparecen en el mundo real son siempre recibidos de la misma manera: hay algo en lo que no se repara, que se vive de manera

inconsciente (se podría decir que no existe) y, de repente, se piensa en ello, se le atribuye un nombre, se mide y, poco después, se utiliza (se vende). La consigna final es encajar las cosas en el código. Si el objeto es irreductible a ese código, se constituye otro nuevo (también hay una historia de los códigos en la que el último puesto en práctica contiene a todos los demás: la simetría, el primero de los procedimientos del orden, todavía sigue operativo en los sistemas binarios de la informática y sobre todo en el reflejo especular del objeto y el dinero: se ponen, como en el comercio o el álgebra las cantidades conocidas a un lado y las desconocidas al otro: ¿es la analogía una simetría abstracta?). Hay que segmentar la realidad en unidades para que sea susceptible de acumularse. La responsabilidad de la

reproducción técnica en la desaparición del aura de la obra de arte no es tan importante (o por lo menos no es una responsabilidad tan definitiva) como la de la reducción de todo lo conocido a número en la digitalización universal, de la que la reproducción es sólo una circunstancia. Todo arte es número desde el inicio del romance entre matemática y música. Reducción de la obra a caracteres, dígitos, alternancia del 0 y del 1, fotogramas, cortes, planos, planchas y tantos por ciento de color, frames, número de tintas, hilos por centímetro cuadrado, segundos, líneas de la pantalla, sílabas, versos, palabras; todo reducido a años de antigüedad y finalmente y sobre todo (a pesar de su heroica resistencia) a dólares, que es en lo que definitivamente se igualan todas las obras para todos los públicos.

*EL DESORDEN ES ESENCIAL PARA LA "CREACION", EN TANTO QUE ÉSTA SE DEFINE POR UN CIERTO "ORDEN". VALÉRY.*



Cóputo en Riesengebirge, 1992 Oleo sobre bastidor, nítmetro 128 x 190

## 15 REPRESENTACION

Toda la Naturaleza ha de caber en un buen código. El código es un sistema de signos que se permutan, combinan, dirigen y ordenan para la representación del objeto. La imagen y la palabra son duplicados con los que contrastarlo para atestiguar su autenticidad. Hacemos representaciones con la intención de poder reconocer los objetos y hacer uso de ellos, para lo que es necesario que luego puedan leerse inversamente (quemar el objeto sería útil si luego, del material y disposición de las cenizas, pudiéramos recuperar o reconstruir el objeto). Mientras el objeto está codifica-

do permanece en una tierra de nadie, en el limbo de las cosas del mundo, plano, banda magnética. o lenguaje, hasta que una nueva traducción lo recupera.

## 16 DETALLE DEL DISCURSO

El fundamento de la representación es, como en el teatro, el cine, o la literatura tradicional, disponer la realidad como un cuadro ideal (fetiche) para que las cosas se vean desde un punto. Consiste en compartir la totalidad del espacio que aparecía como unidad inmediata. De esta manera la parte de un todo se . . .

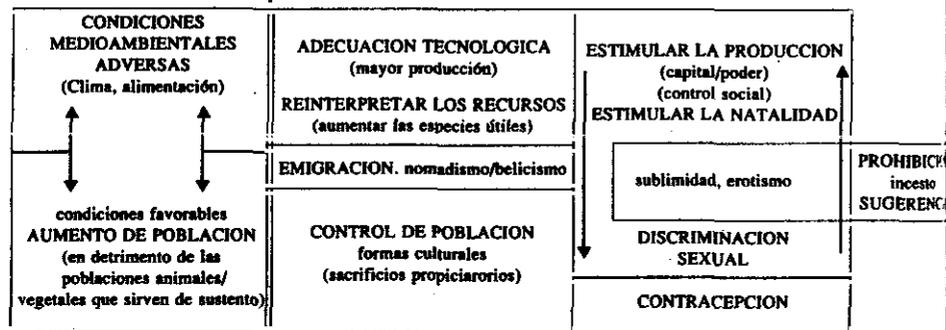
*HABLAR NO TIENE RELACION CON LA REALIDAD DE LAS COSAS MAS QUE COMERCIALMENTE. MALLARMÉ.*

6. Juan Luis Moraza: "La estrategia del incesto sublime" (fragmentos) y "La 'Interpretatio Neolítica'" (fragmentos), MA (non e) DONNA. Imágenes de creación, procreación y anticoncepción. Proyecto de restauración textual, Galería Elba Benítez, Madrid, 1993.

la necesidad genérica de una identidad, como a la necesidad concreta de salvaguardar el estatuto tecnológico, económico, militar, y político de determinada población. La fertilidad, la abundancia, serían mitos en tanto motivaciones productivas y reproductivas de acuerdo a la nueva política neolítica.

Es en este contexto donde pueden explicarse las atribuciones guerreras, protectoras de la ciudad y de la vida salvaje, atribuciones de fertilidad y natalidad, y al mismo tiempo de virginidad, de las diosas que surgen desde el neolítico, como testimonia la iconografía, y la epigrafía. La ideología de la guerra y de la natalidad, formarían parte de un sistema de ideologías de la producción y el capital.<sup>43</sup> Y el mito del incesto, simultáneamente prohibido y sugerido, funcionaría como cierre simbólico, dispositivo eficaz de articulación de todo el sistema de intensificación productiva y reproductiva.

El modelo podría ser descrito así:



43. El conflicto bélico, -incluido todo lo que afecta a su preparación, mantenimiento de un ejército estable, institución de ciertos estados de control social, etc.-, no sería una causa, sino un mito dinámico en tanto motivación eficaz para conseguir la aceptación de medidas disciplinares, recortes legales y económicos, y la estabilización de lazos que permitan a su vez un mayor control social, y de ese modo la perpetuación de todo el sistema.

### I,3. LA ESTRATEGIA DEL INCESTO SUBLIME

«no hay otro lugar del mundo del que se pueda decir con tanta certidumbre que se ha estado en él»

(Freud, refiriéndose al cuerpo materno)

«Antes de la fiesta no había incesto, porque no había prohibición del incesto. Después de la fiesta ya no hay incesto porque está prohibido... La fiesta sería ella misma el incesto mismo si algo semejante -eso mismo- pudiera ocurrir»

(J. Derrida, De la gramatologie. 1967)

Sexo y sensualidad, maternidad y maternalidad... incluyen dulzura e intersubjetividad. Y sin embargo despliegan funciones e incluso iconografías diferentes. ¿Cómo se relacionan? Su disfunción y sus vínculos, en el mito y en la literatura o las artes, sugieren la existencia de un arquetipo reprimido, disimulado amante/madre, que se encontraría no tanto como origen, sino como dispositivo de cierre de todo el sistema productivo y simbólico descrito.

La prohibición del incesto, ese «disgusto ante cualquier relación del sexo con la madre» (Evans-Pritchard, 1951) se ha interpretado, desde la etnografía y la antropología, como un regulador social para el desarrollo, que elude la endogamia, y que estimula la proliferación (Levi-Strauss). Sin embargo, «se razona como si el mito pusiese en escena personas definidas como padre, madre, hijo y hermana, mientras estos papeles parentales pertenecen al orden constituido por la prohibición...: el incesto no existe» (Adler y Cartry. La Transgression et sa dérision). Es precisamente la prohibición del incesto lo que genera la estructura familiar necesaria

De hecho, en ese tiempo de transición Epipaleolítico, en pleno proceso de reconversión neolítica, se produce un cambio iconográfico importante: (1) Aparecen profusamente fi-

.../... de Licaón, hijo de pelasgo. Licaón fue el primero que civilizó Arcadia e instituyó el culto de Zeus Licio, pero enojó a Zeus al sacrificarle un niño. En consecuencia fue transformado en lobo y su casa destruida por el rayo. Licaón tenía, según algunos, veintidós hijos y, según otros, cincuenta (Apolodoro:iii.8.1; Pausanias:viii.2.1; Escoliasta; Ovidio: Metamorfosis i.230). Zeus desencadenó un diluvio para acabar con toda la humanidad. La leyenda cuenta cómo el rey de Ptía, Deucalión, advirtió a su padre, el Titán Prometeo, para que construyese un arca. Tras el diluvio, ofrecieron sacrificios a Zeus y le suplicaron que la humanidad fuese renovada: la súplica de una repoblación. Temis se presentó personalmente y dijo: «cubrid las cabezas y arrojad hacia atrás huesos de vuestra madre». Como Deucalión y su esposa Pirra tenían diferentes madres, ambas ya difuntas, decidieron que la Titánida se refiriera a la Madre Tierra, cuyos huesos eran los guijarros que había en la orilla del río. Por lo tanto se agacharon, levantaron los cantos y los arrojaron por encima del hombro. Cada guijarro se convertía en persona. Así se renovó la humanidad y desde entonces «un pueblo» (laos) y una piedra (laas) han significado lo mismo en muchos idiomas. (Apolodoro:i.7.2; Ovidio, Metamorfosis i.260-415). Según R. Graves, la fábula de Zeus y las entrañas del niño, es un anécdota moral que expresa el desagrado que se sentía en las partes más civilizadas de Grecia por las antiguas prácticas caníbales de Arcadia, que todavía se realizaban en nombre de Zeus, por considerarlas «bárbaras y antinaturales» (Plutarco: Vida de Pelópidas). Pero también podemos considerar que ese infanticidio ritual, realizado por un personaje al que se le atribuyen decenas de hijos, provenga más bien de una sedimentación simbólica vinculada a ancestrales prácticas infanticidas de control demográfico. Ello explicaría dos cosas: (1) el carácter del castigo, pues el exterminio de la población, parece referirse al contenido del delito (¿ritos anticonceptivos?) (2) el rito de repoblación, vinculado con un lanzamiento de cantos, de guijarros. La transformación de los guijarros -huesos de la Madre- en población, puede interpretarse como causalidad: las piedras que se arrojan son impedimentos para la natalidad.

guras femeninas más estilizadas e insinuantes, a menudo danzantes <sup>40</sup>; (2) aparece una mayor proporción de símbolos fálicos <sup>41</sup>, y (3) aparecen también figuras femeninas con claras alusiones al parto <sup>42</sup>.

El neolítico se inaugura con una diversificación iconográfica dividida en figuras eróticas, claramente sexuales -por una parte-, y figuras parturientas, claramente maternas -por otra-. Como si justo en ese momento se comenzara a sistematizar la trama de la formación de las imágenes en sus juegos de simulación, estimulación e inhibición... (Lám. 9)

«Las minúsculas esculturas del Paleolítico talladas en hueso o en piedra calcárea no fueron «Venus», como a menudo se tiende a definir las en la literatura arqueológica, y tampoco fueron «amuletos para evocar la fertilidad» con objeto de despertar la sexualidad masculina.» pero lo que Marija Gimbutas considera su función más importante, estar «ligadas al canto de dar la vida y protegerla, a la muerte y al renacimiento», debe además entenderse dentro de una trama pasional, económica, social, demográfica, y religiosa, no por menos sofisticada menos compleja. La creación de imágenes femeninas surge de un complejo entramado cultural vinculado tanto a

40. Especialmente figurillas grabadas en piedra. Ver G. Borsinski. The Representation of Female Figures in the Rhineland Magdalenian. 1991

41. La existencia de figurillas de mayor tamaño confirma la existencia de un repertorio iconográfico usado en contextos rituales y vitales distintos por una misma población. Más aún, las figurillas fálicas de marfil de los asentamientos de Mezin, pueden circunscribirse, pese a que pueden llegar a medir entre 3 y 21 cm., a lo que hemos denominado «función anticonceptiva»

42. Bg. Le Gabillou, Dordogna. O las figurillas de la cultura de Sesklo, Tessaglia. (Marija Gimbutas, 1989)

ría conveniente reinterpretar las culturas paleolíticas desde los vestigios culturales que, a través de mitos, puedan haberse conservado en las culturas posteriores. Estas culturas posteriores podrían ofrecer informaciones complementarias en forma de mitos, leyendas, reinterpretaciones iconográficas... Pero esta revisión deberá hacerse teniendo en cuenta el modo en el que operan los mitos. Su información puede ser muy explícita, incluso detallada, pero ciertos elementos pueden aparecer invertidos, transformados, con una cualificación simbólica o funcional justamente opuesta a la original.<sup>39</sup>

39. Los vestigios de una conciencia anticonceptiva en el paleolítico, transformados desde la «interpretatio neolítica», pueden ser numerosos, y exigirán un tratamiento más detallado. El mito es, según Oteiza, «manipulación poética de un delito ejemplar», según Graves, «reducción a taquigrafía narrativa de la pantomima ritual realizada en los festivales públicos y registrada gráficamente en muchos casos en las paredes de los templos, en jarrones, sellos, tazones, espejos, cofres, escudos, tapices» Los mitos deben ser interpretados de acuerdo a las superposiciones y contaminaciones, paralelismos y sustituciones, las torsiones simbólicas que constituyen su naturaleza, su modo de narrar. Los elementos incidentales y accidentales sugieren a veces una analogía con otro mito al que se le ha dado una torsión anecdótica completamente diferente, y en la diferencia, arrojan luz sobre ambos. Robert Graves ha llamado «iconotropía» a las interpretaciones incorrectas que los mitógrafos realizan accidental o deliberadamente. En cierto modo, las «interpretatio» son grandes sistemas inocotrópicos, destinados a malversar los fondos simbólicos de otras culturas, de otras imágenes, de mitos de otros. Las notas que siguen a continuación sólo pretenden sugerir algunas sobre ciertos mitos, en el sentido mencionado, sin que ni por un momento se atrevan más que a abrir perspectivas a lo que puede ser una mitografía sistemática a la luz de lo que hemos llamado «interpretatio neolítica».

Toda la Europa neolítica, a juzgar por los artefactos y mitos, poseía un sistema de ideas religiosas notablemente homogéneo, basado en .../...

.../... la adoración de una Diosa Madre con muchos títulos y atribuciones diferentes, conocida también en Libia y Siria. La afirmación de Pausanias de que Pelasgo fue el primer hombre, testimonia la continuación de una cultura neolítica en Arcadia, hasta la época clásica.

El mito griego de la Edad de Oro, cuando los primeros hombres, súbditos de Crono, vivían sin preocupaciones ni trabajo, comían solamente bellotas, frutos silvestres y miel que destilaban de los árboles, bebían leche de oveja y cabra, nunca envejecían, bailaban y reían mucho, y para ellos la muerte no era más terrible que el sueño (Hesíodo: Los trabajos y los días, 109-201)... parece remontarse finalmente a una tradición de idealización de la barbarie de épocas preagrícolas. (Hesíodo era un pequeño agricultor y la vida dura y laboriosa le hacía malhumorado y pesimista). Más explícito es el relato de la Expulsión del Edén, de origen semítico: Lo que la ambivalencia del mito no puede ocultar es que el delito causante de la caída, tiene una doble dimensión. Se trata de un delito de conocimiento, un conocimiento prohibido; y se trata también de un delito sexual y anticonceptivo. No en vano la serpiente, Lilith, está vinculada con un sexo sin reproducción, y con prácticas abortivas. La condena «ganarás el pan con el sudor de tu frente», también puede interpretarse, desde los datos etnológicos y arqueológicos, como una referencia a la forma de vida del agricultor-ganadero. Mientras el Jardín del Edén, donde alimentarse apenas exigía el esfuerzo de tomar los frutos disponibles, podría aludir, precisamente, a la idealización de la vida del recolector/ cazador. No obstante, en el mito todo aparece cambiado de signo: El paso de la vida placentera del cazador recolector, a la vida laboriosa del agrícola-ganadero, se produce por un delito anticonceptivo... Si reinvertimos los términos, el relato parece bastante consistente, en relación a los datos: No se trata de un delito sexual/anticonceptivo, sino de un delito natal/super-reproductivo. La expulsión del paraíso sería un relato de la revolución (o involución) neolítica. Aunque el delito no habría sido de conocimiento anticonceptivo (de conocimiento sexual), como afirma el mito, sino de desconocimiento, de no reconocimiento.

Otra familia de mitos, que podría incluirse en el repertorio amplísimo de la «interpretatio neolítica», es la vinculada con el Diluvio. Xisuthros era el héroe de la leyenda sobre el diluvio armenio, Noé el héroe del diluvio Judío, y Decaulión en el mito griego del Diluvio. El diluvio de Decaulión fue causado por la ira de Zeus contra los impíos hijos .../...

*vida guerrero habría sido, en suma, el reverso de la moneda de un progreso cultural. La evolución de la consciencia humana que se manifiesta en la formación del Neolítico contenía la posibilidad de impregnar las capacidades espirituales nacientes en la creación positiva dentro del campo técnico, económico y cultural, pero también la de la apropiación violenta de la propiedad y del ambiente de vida de los otros.»* (Hermann Müller-Karpe, 1974) La supervivencia de antiguos patrimonios culturales, la asimilación de nuevas influencias, está determinada por estos nuevos modos de territorialidad. Como afirma H. Müller-Karpe, debemos pensar no tanto en una transmisión cultural realizada mediante contactos generales de población a población, sino, más bien en una colonización, y en una aculturación, la irradiación poderosísima del atractivo que el poder y la eficacia de las nuevas formas culturales provocaba.<sup>37</sup>

La ausencia de transmisión de contenidos culturales vinculados a una eventual *conciencia anticonceptiva*, puede interpretarse desde complejos procesos de aculturación y sincretismo religioso, capaces de discriminar e invertir las cualificaciones simbólicas y funcionales de cualquier vestigio

37. Se entiende por «aculturación», el fenómeno amplio y dinámico que incluye todas las situaciones generadas a partir del contacto entre las culturas de distintos grupos, y no solamente la adopción de una cultura por otra, como tradicionalmente se ha interpretado. En todo este vasto proceso se pueden producir situaciones de «asimilación» o adopción, «transculturación» o abandono de patrones propios, «contraculturación» o reacción a los estímulos externos. (Gruzinski/ Rouveret, 1976; Salcedo, 1992).

de culturas anteriores. Se podría hablar de una «interpretatio neolítica»<sup>38</sup>, capaz de arrastrar todos los símbolos anteriores hacia su propio pantheon, estrechamente ligado a su particular interés productivo y reproductivo. La identificación o definición de ciertas deidades, cultos e imágenes de poblaciones aún cazadoras, de acuerdo a una nueva cosmología agrícola-ganadera, sería un medio eficaz para propiciar los cultos de fertilidad vinculados con el nuevo sistema productivo.

De esta «interpretatio neolítica», surgirían las referencias simbólicas a ancestrales ritos de fertilidad, cuya asimilación engendraría la estirpe de las diosas generatrices del neolítico, de las culturas Protoindoeuropeas, orientales, egipcias, de las antiguas culturas del Danubio, del Sur de Rusia, del Indico, del Báltico, de las culturas minoico y micénica, de la cultura griega y romana, hasta las diosas semíticas y cristianas. Se-

38. Tácito (Germania, 43,3) alude a la «interpretatio romana» cuando explica, para el lector romano, ciertos cultos practicados por los germanos. Se denomina «interpretatio romana» al proceso de aculturación y sincretismo que el imperio romano realizó «traduciendo» todos los cultos locales anteriores a su propio pantheon, de acuerdo a sus propias necesidades políticas y religiosas.

Se denomina, con el mismo sentido, «interpretatio christiana», al modo en que el imperio cristiano acabó «cristianizando» no sólo el testamento judío, sino todos los cultos arcaicos o locales que pudiesen acrecentar su poder cultural. (Ver Karlheinz Dreschner. Historia criminal del Cristianismo)

La «interpretatio neolítica» sería el primer y más importante proceso de aculturación desde la aparición del hombre, en el cual se circunscriben incluso las culturas hegemónicas que, en sus transformaciones, se desarrollan hasta nuestros días y en las que estamos inmersos.



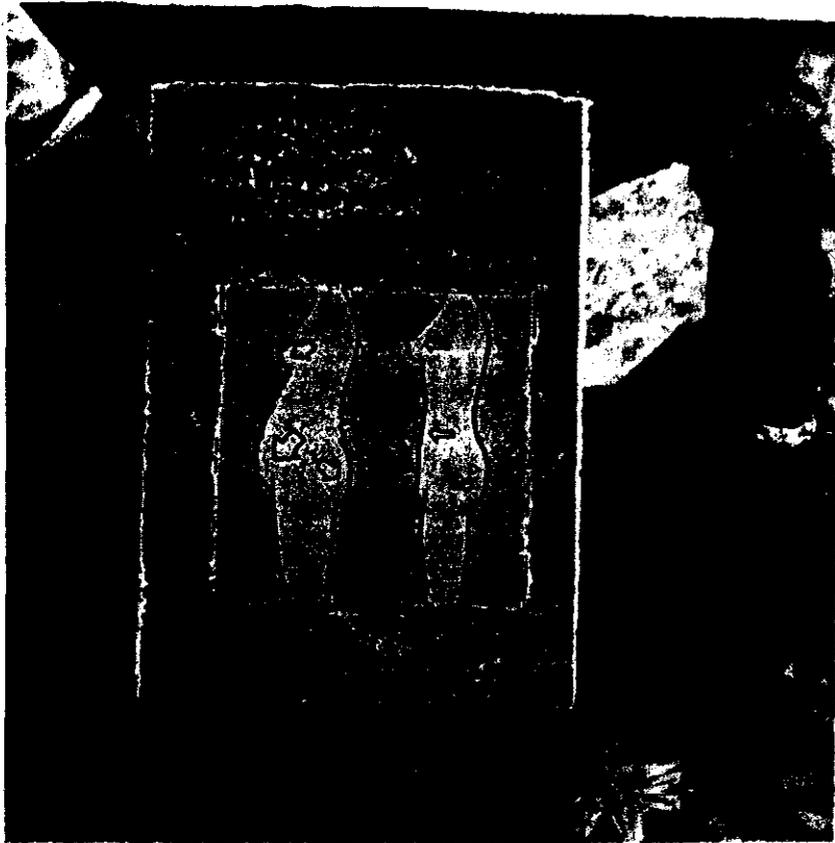


Lámina XII

## I,2. LA «INTERPRETATIO NEOLITICA»

Es razonable preguntarse por qué, caso de haber existido realmente una conciencia de la presión demográfica y un conocimiento de ciertas posibilidades de control anticonceptivo, aún muy primitivas, no se haya transmitido, de una u otra manera, a las culturas posteriores, desde el neolítico a las cultura sumeria, egipcia, siria, ...Muy al contrario, lo que se encuentra en la casi totalidad de culturas neolíticas y post-neolíticas, es una eclosión abundantísima de ritos y cultos de fecundidad y fertilidad. Lo que Kramer (1969) llama la «obsesión sumeria por la fertilidad».

Dado que estamos hablando de formas tecnológicas, sociales y culturales tan diferentes respecto a los modos de aprovechamiento de recursos, estructura social, concepción del mundo, organización del tiempo y el espacio, etc., no resultaría extraño que los conocimientos y los modos de entender el mundo de las culturas pre-neolíticas fuesen olvidados de una manera natural o premeditada. De hecho, los datos muestran que la transición no fue en absoluto plácida. Los instrumentos microlíticos geométricos de esa etapa de transición muestran nuevos tipos de armas destinadas no ya a la caza, sino al conflicto interpersonal, que evidencian un comportamiento y un espíritu guerrero ciertamente novedoso. Una actitud guerrera vinculada a la exigencia de una independencia creciente, a la necesidad de defender el propio trabajo y las materias primas, el capital ...todas ellas consecuencias del cambio de vida que la presión demográfica y ecológica estaba exigiendo. «La génesis de un modo de

dad creciente, la importancia del control de población que debía ejercerse en las poblaciones cazador-recolectoras del Paleolítico Superior. En base a esos datos y a los ejemplos mostrados, surgen, pues, dos interpretaciones complementarias:

I. Las minúsculas figurillas paleolíticas son más bien dispositivos estéticos, no de fertilidad/natalidad, sino *venus de contracepción*. Su función estaría vinculada con ritos de anticoncepción tribal, -infertilidad poblacional-, ligados a la fertilidad cósmica. Del mismo modo que el animal es conquistado en la pintura de la cueva prehistórica, es posible que estas llamadas venus fueran exorcismos de uso tópico, conjuros que contagian la imagen con la negación que se espera en la vida: La obesidad como anatema de reproducción.

II. Un nuevo sistema productivo quiso afianzarse mediante la estimulación de la natalidad, por lo que las venus serían estrategias protoneolíticas que podríamos considerar antes simulacros «políticos» que religiosos, en tanto fuerzan una determinada línea de progreso que conducirá a la «polis»...

Ambas, no obstante, no son contradictorias, dados los extensos periodos en los que se despliega esa imagería. Pues la imagen, al desarrollarse mediante una sedimentación semántica, es capaz de conservar cualidades denotativas y persuasivas más allá de su función original, y haciéndose por ello un elemento insustituible para las estrategias políticas del sincretismo religioso.

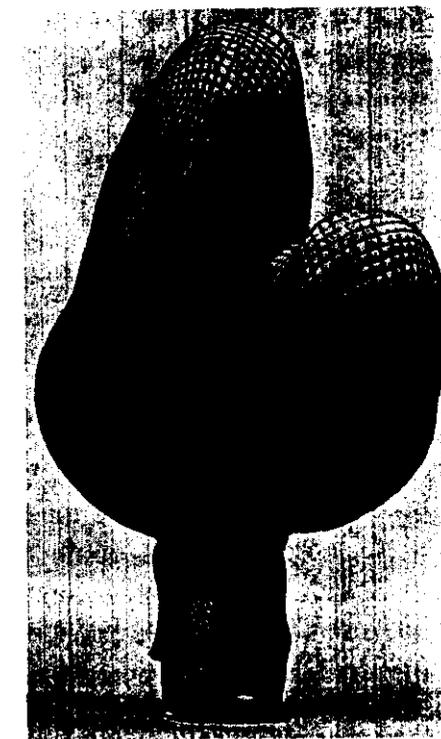


Lámina XI

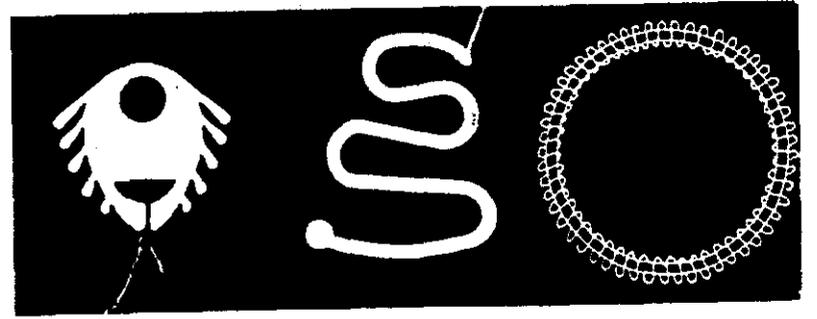
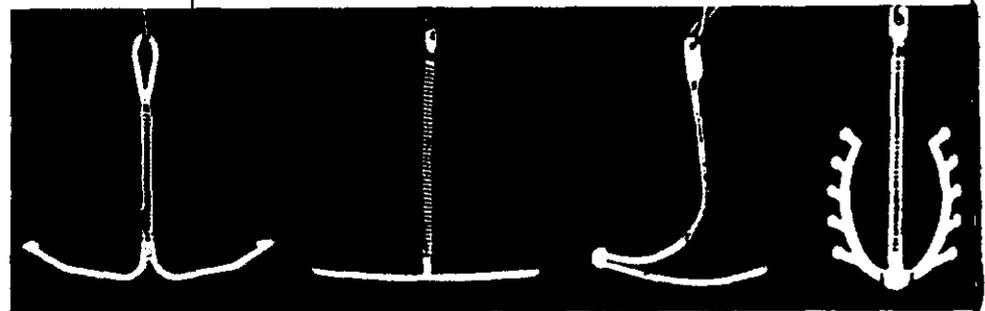
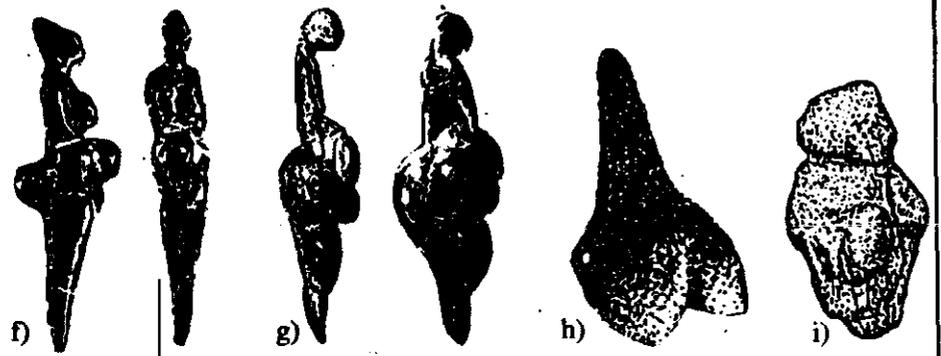
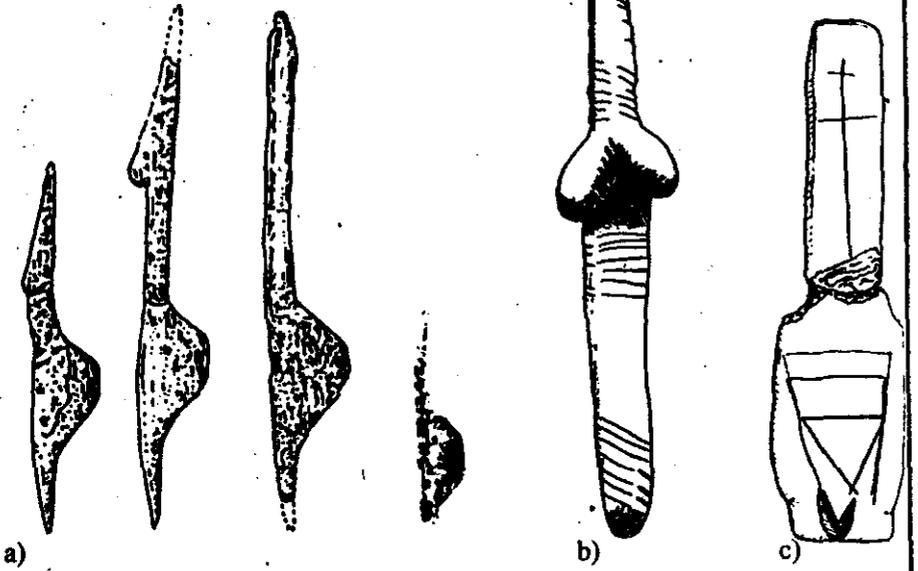


Lámina X

carencia de base, -no son imágenes de altar o pedestal-, podemos asociarlas a otro tipo de artefactos. (Lám. X) La más antigua (200.000 y 80.000 a.C.) de estas figurillas, recientemente descubierta, en las cumbres del Golem en Berekhat Ram (Israel, 1986), es una pequeña piedra esférica (Kostienki; Lám. X,1) de apenas tres centímetros, que guarda un parecido natural con lo que serán posteriormente las «venus» paleolíticas.

Las antiguas poblaciones nómadas del extremo Oriente, para evitar los embarazos de sus camellas durante sus largos viajes introducían un pequeño canto rodado en el útero de los animales. Nada justifica pensar que esta observación realizada hace siglos por tribus nómadas, nazca de un conocimiento ginecológico avanzado; ni tampoco niega la posibilidad de que tal observación pudiese haber sido realizada también por otras culturas aún más antiguas. De esta observación surgió posterior y recientemente lo que hoy en día se conocen como dispositivos intrauterinos (DIU), cuya eficacia proviene, al parecer, de la irritación que produce ese objeto extraño al tocar el revestimiento uterino en distintos puntos, que impide su completo desarrollo, de modo que el óvulo fertilizado no encuentra nunca un lugar donde implantarse. La evolución técnica no impide que los últimos modelos plásticos, con la incorporación de un hilo de cobre, y diferentes formas -espiral, muelle, círculo, T, L, diafragmas, etc.-, apenas añadan sofisticación o comodidad al original canto rodado, ni eviten infecciones, inflamaciones, dolores, irregularidades menstruales, incluso el escaso peligro de perforación <sup>35</sup>.

35. Lo que ocurriría, según American Medical Association, en un caso entre 25.000, y por una colocación indebida del dispositivo.

Dada su forma y su escala, podría especularse sobre la posibilidad de que ciertas de las innumerables y diminutas figurillas de marfil provenientes de asentamientos del paleolítico superior, podrían tratarse de dispositivos de uso interno, o bien dispositivos rituales, advertencia de los días fértiles. De hecho, es curioso que las pruebas microscópicas hayan mostrado que sobre las figurillas del paleolítico superior llamadas a veces como mujeres-pájaro, y que sólo muy abstractamente aluden a una figura femenina, pues prescinden de la representación de cabeza, brazos, piernas, etc., sí aparece dibujado con precisión el órgano sexual femenino, mediante unas incisiones muy pronunciadas que han sido grabadas y renovadas varias veces (Lám. X,c) <sup>36</sup>, (a diferencia del resto de la figurillas cuyo desgaste no ha sido contrastado). Como si hubiesen estado sometidas a un uso que es renovado varias veces, y que se refiere sólo al detalle anatómico de la vulva.

Otro dato interesante, como se ha demostrado en las excavaciones paleolíticas de la cuenca del Rhin (Gönnersdorf), es que a menudo esas figurillas fueron enterradas en zonas de los espacios habitados, junto a fragmentos de piedra, fragmentos de huesos, y otros materiales de deshecho del asentamiento (Bosinski, 1991): Es decir, enterradas en basureros domésticos. Las funciones rituales o fisiológicas, habrían precedido al enterramiento, que, en sí, no tendría una función ritual.

Los datos, por el momento dispersos, de la arqueología, la demografía prehistórica, y la etnología, sugieren con una intensi-

36. Op. cit. Marshack, sobre las figurillas de Mezhirich (URSS)

tiempo cuya prolongación constituía, en sí mismo, un eficaz y deseado método anticonceptivo. La celebración de un tiempo fisiológico infértil que se desea prolongar.

II. El descubrimiento de que numerosas estatuillas eran arrojadas a las hogueras, y no para ser endurecidas mediante fuego, sino para que «explotaran» durante el proceso de cocción (Vandiver, 1989)<sup>31</sup>, se ha interpretado como un rito adivinatorio, como una «prueba de fuego» ritual, a la que se sometía la figurilla como un medio de pronóstico: El carácter impredecible del resultado de la prueba, estaría vinculado al carácter impredecible de los procesos de embarazo humano y del nacimiento (Marshack, 1991). La «prueba de fuego» daría su carácter genérico y divino a las figurillas (como la más famosa de las figurillas de arcilla cocida de Dolni Vestonice, llamada la *venus* negra). No obstante, el carácter predictor de estas figurillas, puede perfectamente aludir a una función sacrificial inversa: la «prueba de fuego» podría anhelar una predicción negativa al embarazo, podría estar dotada de un carácter apotropaico protector contra la natalidad, o incluso constituir una forma de juicio destinado a tomar decisiones en momentos muy determinados desde el punto de vista simbólico o biológico.<sup>32</sup>

31. Sobre las figurillas de Moravia, Dolci Vestonice.

32. «es posible que la «prueba de fuego» de la *venus* negra se produjese es un momento especial o una estación dentro del continuum cultural. Imágenes de esta clase no se hacen por azar, ni en el espacio ni en el tiempo.» (The Female Image: A «Time-factored» Symbol. A Study in Style and Aspects of Image Use in the Upper Paleolithic. A. Marshack. Proceedings of the Prehistoric Society, 57. 1991. pp.17-31)

III. La profusión de formas vulvares puede responder a una cualificación simbólica ajena a la fecundidad. Tanto en vulvas grabadas en piedra, como en pequeñas figurillas exentas, pueden encontrarse trazos e incisiones que parecen indicar un «flujo» (Abramova, 1967), representado mediante formas espirales, en zig-zag, serpentinas, ángulos en forma de cometa, y que podría aludir a la idea de continuidad y a una simbolización del tiempo «basada en una observación no-aritmética de las fases lunares, pero ha revelado también que no son un registro de los ciclos menstruales»<sup>33</sup> No obstante, no puede eludirse el hecho de que estos registros temporales, estos flujos, aparecen muy habitualmente integrados en contextos iconográficos vulvares (Vulva de Mezin, Lám. XI). Por ello no puede descartarse la posibilidad de que pudiesen haber sido, precisamente, referencias a dos formas paralelas de cronología: un flujo temporal y flujo vital. Hoja de cálculo o registro ritual o festivo, el flujo representaría la continuidad de la vida, precisamente, por hacer referencia a días infértiles. De nuevo un rito de fertilidad vital, genérica, asociada a una infertilidad natal.

IV. Si volvemos a contemplar muchas de las figurillas paleolíticas de marfil o piedra, y observamos su tamaño real, -su embergadura puede no sobrepasar el centímetro y medio.<sup>34</sup>-, sus proporciones, su forma general, -claramente vulvar-, su

33. Op. cit. Marshack, de acuerdo a estudios microscópicos realizados sobre unas vulvas Aurignacenses en Abri Blanchard (La Dordogne).

34. Gönensdorf, Andernach, desde 1,3 cm.; Berekhat Ram, 3,1 cm.; Kostienki I, 3,2 cm.; Dolci Vestonice, 4,2 cm.; Lespugue, 4,7 cm.; Grimaldi, 4,7; Abri Pataud, 6 cm.; etc.

cas físicas, como fajas muy ceñidas, masajes vigorosos, golpear el abdomen, someterlo a temperaturas extremas; Y otras formas de control directo o indirecto de la densidad de población, como (3) el cuidado y maltrato del feto, de bebés, niños y mujeres, el infanticidio, más o menos directo, la mera negligencia deseada<sup>28</sup>. (4) el geronticidio, o incluso (5) el conflicto bélico.

Aunque los cazadores-recolectores de la Edad de Piedra dispondrían además de medios para impedir el embarazo y controlar la presión demográfica, como (1) la frecuencia y la programación del coito (la abstinencia y el retraso del comienzo de la conducta sexual, la determinación de días fértiles<sup>29</sup>, método ogino, coitus interruptus, etc.<sup>30</sup>); y, según hemos visto, (2) prolongar el tiempo de lactancia de las madres

---

28. De acuerdo a las cifras citadas, según los estudios de Lawrence Angel y otros, durante el paleolítico, el infanticidio puede haber sido tan elevado que alcanzara un 50% (cifra de Joseph Birdsell, sobre estudios relativos a poblaciones aborígenes de Australia). Y en un estudio sobre 350 sociedades preindustriales, George Devereux (1967:98) encontró que el aborto directo era un «fenómeno absolutamente universal»

29. Soranos de Efeso (II a.C.) recomendaba ya a las damas de alta sociedad, para evitar embarazos no deseados, hacer el amor sólo los días anteriores a la regla. También recomendaba introducir en la vagina pequeños trozos de esponja empapados con zumo de limón, o con sedimento de la pulpa y la cáscara de la granada, o goma de cedro, o aceite y vinagre.

30. Entre ciertas poblaciones del Tíbet, como los muria, y entre los trobriandeses (Malinoswki), se practica una especie de inconsciente control mental de la fecundación, que permite a la mujeres más jóvenes evitar su ovulación hasta después del matrimonio. Un sistema paralelo a la anticoncepción por hipnosis que desde hace 15 años se ensaya, desde las experiencias de Macherán, al parecer con buenos resultados.

(Harris, 1987). Todos estos modos se complementan con otras (3) formas de actividad sexual no reproductiva (homosexualidad, masturbación, relaciones heterosexuales no coitales, etc.), y otros factores culturales, como (4) la edad y el tipo de matrimonio, la consideración cultural sobre el sexo extramarital y sobre la maternidad de la mujer soltera, la prostitución, etc.

## I,11 VENUS DE CONTRACEPCION

La variabilidad estilística de la imaginería femenina del Paleolítico puede explicarse no sólo por la extensión espacial y temporal en la que se localiza, sino además, por una variabilidad funcional y simbólica importantísima confirmada diariamente por los asentamientos arqueológicos. De acuerdo a esa *variabilidad*, a la *diferencia entre una fertilidad territorial, y otra fertilidad tribal*, y a la hipótesis de una *general función simbólica anticonceptiva*, podemos resituar, con algunos ejemplos, una aproximación a la interpretación de la iconografía femenina del Pleistoceno:

I. El culto a la Gran Madre y el énfasis en las funciones de nutrición, que puede ser sugerido por numerosas estatuillas dedicadas especialmente a los senos, incluso hasta convertir esa parte en el todo de la figura (Lám. X,h,b), puede relacionarse con el uso de la prolongación de la lactancia como forma anticonceptiva. La iconografía vinculada a las funciones de nutrición, puede interpretarse como referencia a un tiempo fisiológico infértil. Y desde este punto de vista, los pechos femeninos no sólo funcionarían como alusión simbólica de abundancia y nutrición, sino la celebración de un...

7. Patricia Gadea: "La Pintura como Campo de Minas", Landscapes,  
Portraits and other things, Madrid, Estrujenbank, 1983.

## LA PINTURA COMO CAMPO DE MINAS

Antes de realizar un cuadro, mi trabajo es metódico. Como una plegaria de obediencia clasifico los dibujos, preparo las gamas de colores, barro el estudio; luego, cojo con una de mis manos mi ojo derecho (que es el mejor de los dos), y con todas mis fuerzas lo lanzo por la ventana, hasta conseguir que se eleve por los aires haciendo piruetas, cruce la atmósfera y llegue al punto de vista deseado; desde allí trazo la perspectiva.

Veo el globo terráqueo, lo cojo, lo estiro, lo deformato, y se lo lanzo al portero de la discoteca de Madrid; unto una tostada con montañas amargas, revuelvo el café con caída de cascada. No se asusten, es una conspiración por excelencia, una confabulación de ojos: PERSPECTIVA SATELITE. En el Escorial aprendí, paseando al amanecer por la lonja del Monasterio, que hay que estar alerta, pues las palabras dulces vienen a menudo acompañadas por voces más sonoras, habladas entre rechinar de dientes.

Brindis del iris, la niña azul se ofrece al espectador como sirope de un helado de vainilla; su novio celoso no para de dar besos al aire intentando que no se la coman con la vista, irresistible!, los colores desconocidos escalan por la ópera del tiempo, y el poblado indio se inunda en otra órbita.

Uno debe tener la sensación del momento, de la historia real, la verdad no viene escrita en las últimas noticias, encuentras el momento en forma de individualidades; un niño metiendo una pajita en su oreja, la calva del chófer del autobús, pueden esconder la inspiración divina, hay que prestar atención, pues una mala sombra de ojos puede arruinar el momento.

PATRICIA GADEA  
MARZO 1983

## PAINTING

Before beginning a painting a vow of obedience I classify the drawings, I prepare the color ranges, I bar the studio; then, I take with one of my hands my right eye (which is the better of the two), and with all my forces I throw it out the window, until I can feel it rise into the air making pirouettes, cross the atmosphere to the desired point of view; from there I draw the perspective.

I see the globe of the earth, I take it, I stretch it, I deform it, and I throw it to the doorman of Madrid; I butter a toast with bitter mountains, I stir the coffee with a waterfall. Do not be worried, this is a conspiracy of excellence, a confabulation of eyes: SATELLITE PERSPECTIVE. In the Escorial I learned, while walking at dawn in the cloister of the monastery, that one must be alert since sweet words often come accompanied by louder voices, spoken between teeth.

"Brindis del Iris", the blue girl offers herself to the viewer as blue syrup on vanilla ice cream; her jealous boyfriend does not stop kissing the air intending to keep her from being eaten with the eyes, irresistible!, unknown colors climb the opera of time, and the Indian village becomes flooded in another orbit.

One must have the feeling of the moment, of the real history, the truth does not come written in the latest news, you find the moment in individual forms; a boy putting a straw in his ear, the baldness of the bus driver, can hide the divine inspiration, one must pay attention, because a bad shadow in the eye can ruin the moment.

8. Agustín Parejo School: "No somos nadie", Página Abierta no.48,  
marzo 1995.

n. 42-3

# no somos nadie

Agustín Parejo School

**Es posible el arte sin artista?**  
**La socialización de la autoría de las obras es el principal empeño de Agustín Parejo School o APS.**

**E**STE texto no tiene autor: no hay DNI, ni NIF, ni CIF que lo respalde; nadie tiene nada que objetar a su reproducción óptica, mecánica, o por cualquier otro procedimiento, sino todo lo contrario, pues aspira a colectivizar del todo su autoría, dejándola, si fuera eso posible, en manos de la población entera del planeta. Esto lo caracteriza como una actividad Agustín Parejo School: aquí, como todas nuestras actividades, es la interrelación entre un número, siempre indeterminado, de personas lo que produce, por sorpresa, realidad.

Decimos que este texto es una actividad APS, y no una obra APS, porque APS no produce propiamente obras (que son procesos consumados), sino que deja, si acaso, las huellas, el rastro, del proceso siempre inconcluso de su propia creación. La verdadera obra de APS es APS; no una pseudovida en obras, en objetos y textos, sino una vida real de interrelación cotidiana entre personas, una interrelación hecha de visualidad y de discurso (y de aromas y de tacto), pero que no puede el texto o la imagen aspirar a abstraer: no hay otro fin que los medios; el objeto, fetichizado, oculta

el proceso que lo produjo y que es lo único verdaderamente artístico en el arte.

¿Arte sin obra? Difícil de aceptar, aunque se ha hecho, el sistema del arte ha intentado en ocasiones procesar materiales intratables de este tipo sin demasiados aspavientos: obra virtual, obra de imposible conservación; pero, ¿arte sin artista? Eso sí que no se conoce, o más bien no se recuerda: tal y como estamos programados hoy para percibir el arte, apenas nos es posible distinguir otra cosa que la firma.

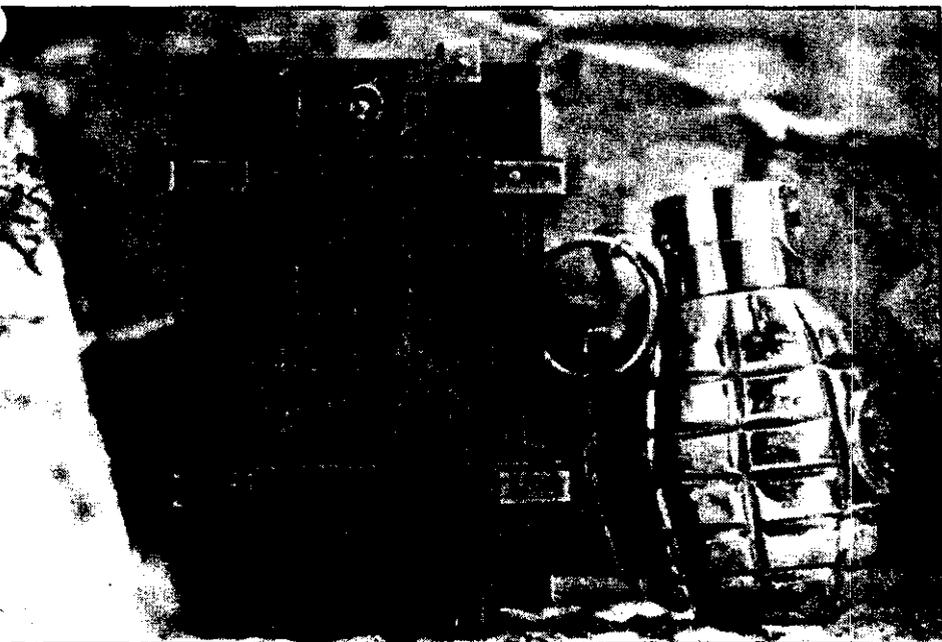
**CONFUNDIR LOS BORDES** Es el principal empeño de APS la socialización de la autoría: un proceso lo llevaron a cabo veintidós personas, otro una sola y otro entre cinco, pero todo ello lo hizo APS. Está, por otra parte, documentada en letra impresa, en video o en exposiciones, la fraternidad y ósmosis (es casi decir identidad) de APS con el grupo musical UHP (acción en el Centro Cultural George Pompidou), con la Coordinadora de Parados Trinidad-Perchel (*fanzine* Pirata-Pirata), con la Peña Wagneriana (disco Hirnos de Andalucía), con el Colectivo de Vecinos Sin Vivienda de Málaga (programa

Metrópolis), con el grupo madrileño de acción directa Preiswert Arbeitskollegen s. t. n. a. (sociedad de trabajo no alienado) y con el artista ecuatoriano Lenin Cumbe. Pero son sólo ejemplos. En el ámbito de lo no registrado, APS no conoce fronteras: es, no ya solidario, sino idéntico con todo aquel, aquella o aquello que ejerza la crítica o la violencia sobre el concepto de propiedad/identidad y el programa semiótico del propietario/centinela en la trinchera.

¿Por qué el empeño, el empecinamiento perverso de APS en emborronar, en confundir sus bordes, la negativa a cerrar la nómina de integrantes, a fijar el número de comensales, a censarlos? ¿Por qué un proyecto lo desarrollaron entre cuatro y otro entre treinta y cuatro? Pues porque así fue como sucedió realmente: el uno tenía que ir a trabajar aquella tarde y había otro de viaje, y ese otro se presentó con tres amigos riojanos muy dispuestos, y entonces les entraron ganas y lo hicieron. Libre circulación de palabras, actos, objetos, en la que lo único que no está permitido es apropiarse uno de lo que hicieron todos, estuvieran o no presentes; APS como lugar virtual, como estado de ánimo, como formulación utópica, como empresa dedicada a imaginar la sociabilidad, a multiplicar las formas posibles de participación en un *potlatch* generalizado.

Pero no se confundan; no es lo de "tó er mundo é güeno", sino más bien una cuestión de sentido del ridículo. Hubo un tiempo en que había menos ruido y se notaba menos; pero, aquí y ahora, cuando alguien nos dice "yo pienso" y salen las frases de Benegas por su boca, o las de Jesús Gil, o las de Bogart, o las de Sting, que para el caso es lo mismo; o cuando en palabras de *spots* televisivos intenta expresarnos sus singulares emociones; o cuando se enfurece porque "le han robado una idea", como si él fuese —o ella— algo más que el transitar de los discursos, conductor de energía, fibra en un tejido fuera del cual no hay existencia, la única respuesta, decimos, es el asombro primero, y a continuación la risa.

**REINVENTAR LAS PALABRAS** La ilusión de la propiedad privada del lenguaje y de los discursos resulta pasmosa, no ya por su ingenuidad, intolerable después de Wittgenstein y de Rossi-Landi, después de Piaget y de Lacan, de Barthes y Derrida; sino por su terquedad antisocial, al fomentar la convicción de que el individuo es conciencia, o placer, o significado a pesar de la comunidad y no



a ella. ¿Qué clase de vida social cabe  
 ar allí donde cada cual es dueño de  
 palabras y las intercambia por otras de  
 e pasa así a sentirse propietario? ¿Y  
 mayor error de la atención que confun-  
 suplemento de energía que aparece  
 re en el uso de la lengua, fuente de su  
 acción, con un material acumulable,  
 ptible de utilización en tiempos de es-  
 capitalizable en términos de especu-  
 y plusvalía? En la portadilla de todo  
 onario, debería aparecer, en gruesa tifi-  
 fia, la aclaración: «Estas son las pa-  
 s y sus acepciones que han venido  
 andose en esta lengua hasta el momen-  
 e usted, señor hablante, dependen las  
 e utilicen de aquí en adelante». APS  
 más ni menos, el coraje, el orgullo y  
 cer de reutilizarlas y reinventarlas to-  
 son la conciencia de que no son de na-  
 ro de todos, y de que no están en nin-  
 guar guardadas, sino fuera, en el tiem-  
 que pertenecen al momento en el que  
 tilizadas, al que escuchaba tanto al que  
 onunció, quien hubiera dicho otra cosa  
 ber sido otros los interlocutores.

¿Sabías que eres uno de los 36.000.000 de católicos de los que se van...? uno de esos... de los ama... por... libe... lido... quea... bulia... colecta... suma... presume, engarita, engorda y aun levite?

Donde ahora es la tele, eran antes el púl-  
 pito y el pregón. *Mass media* no es así sino  
 más media, una malla más tupida, un tejido  
 más espeso de discursos que se multiplican

para que resulte menos visible cada uno,  
 para que se confunda su gramática con la  
 naturaleza de la realidad. Siempre hubo  
 medios de masas y el arte no ha sido nunca,  
 por lo tanto, otra cosa que guerra ideológi-  
 ca en dos frentes: por una parte, la pelea  
 por el lenguaje, por los espacios de circula-  
 ción mediática; por otra, la pelea en el len-  
 guaje, la pugna por que circulen unas y no  
 otras palabras, por unas frente a otras acep-  
 ciones. Para APS hay faena de sobra en los  
 dos frentes: por un lado, la búsqueda y  
 construcción de espacios alternativos a los  
 ya ocupados por la cara. Por otro, está la  
 guerra dentro del lenguaje, en la defensa  
 de nuestra acepción.

Decíamos que APS no es nadie en gene-  
 ral, sino muchos en concreto, legión en par-  
 ticular indiferenciada y voluble, indis-  
 cutiblemente real en cuanto que asume ple-  
 na responsabilidad por todos sus actos,  
 momentos en un proceso que dura ya ca-  
 torce años y que se orienta a la producción  
 de atisbós de un mundo en el que los hu-  
 manos puedan dejar por fin de ser canalla  
 para acceder al rango de sociedad. ■

## Extranjeros en el paraíso

*Extranjeros en el paraíso*, de varios autores. Barcelona, 1994: Virus Editorial. Traducciones de Patricia San Pedro y Montse Ferrés. 302 páginas. 500 pesetas.

CUALQUIER debate que quiera tratar en profundidad y con seriedad un modelo de sociedad abierta, que excluya por sí mismo cualquier forma de racismo o discriminación, deberá fundamentarse sobre la crítica de todos los racismos: los de la calle, los institucionales y los estructurales; y apuntar a los verdaderos responsables de los problemas políticos, económicos y sociales, de tal manera que éstos no se puedan apropiarse del discurso antirracista.

Las colaboraciones recogidas en este libro no dan, ciertamente, soluciones; pero sí que pretenden contribuir a romper con ciertos tópicos, en torno a la migración y al racismo, y a reflexionar sobre estos temas más allá de las concepciones, puntos de vista y mentalidad dominantes.

Alicia Sánchez, Ana Giménez, Ángela Maria Da Silva, César Manzanos, Dolores Julián, Enrique Santamaría, Ferrar Iniesta, Gabriela Malgesini, Georg Lutz, Hanna Beneker, Eva Wichtmann, Helga Tewes, Ignasi Álvarez, Jens Christian Müller, Manon Tuckfeld, Josep M<sup>a</sup> Navarro, Lydia Potts, Mariel (DALP), Mikel Aramburu, Mercè Zegrí, Miquel Izard, Mohamed Dahiri, Diamantino García, Necati Mert, Peter Franke, Saoka Kingolo, Saskia Sassen y Verena Stolcke son los autores de las diferentes ponencias que aparecen en *Extranjeros en el paraíso*, ilustrado con fotografías de Carlos Miralles, Carmen Barrios, M. Lladó, Lluís Serrat, Tomas Casademunt y Ángel Casaña. ■

## el consumo

*El consumo*, de Robert Bocock. Madrid, 1995: Talasa Ediciones, S. L., nº 69. 192 páginas. 1.975 pesetas.

¿POR qué deberían interesarnos los procesos de consumo? ¿Qué efectos sociales, psicológicos y culturales tiene el consumo de masas?

Este libro analiza las características fundamentales del consumo de posguerra. Trata el desarrollo histórico del consumo y las principales contribuciones de los sociólogos que se han interesado por dicho fenómeno.

Robert Bocock, de nacionalidad inglesa, es catedrático de Sociología de la Open University, e imparte también clases de sociología en el Richmond Fellowship College de Londres. Es autor de *Ritual in Industrial Society* (1974); *Freud and Modern Society* (1976); *Sigmund Freud* (1983) y *Hegemony* (1986). Junto con K.

Thompson, escribió las obras *Religion and Ideology* (1985) y *Social and Cultural Forms of Modernity* (1992). ■



9. Agustín Parejo School: "Lenin Cumbe: el dolor del miembro ausente", Agustín Parejo School presenta Lenin Cumbe, catálogo exposición, Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla, 1992.

## LENIN CUMBE: El dolor del miembro ausente

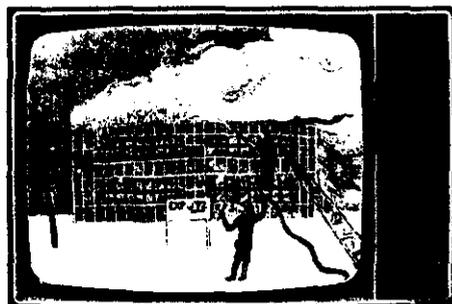
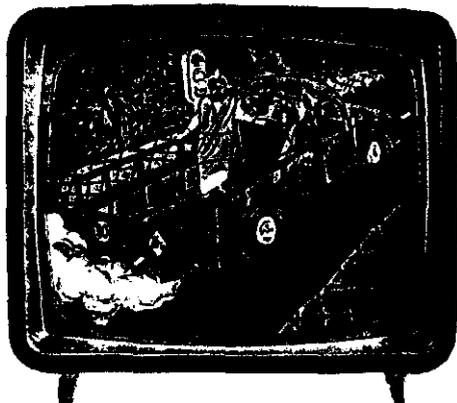
La exposición *Agustín Parejo School presenta a Lenin Cumbe* consiste físicamente en once aparatos de televisión cuyas pantallas han sido pintadas -manual, artesanal, auráticamente- con escenas que proceden, por un lado, de la vida cotidiana y, por otro, de los medios de comunicación -principalmente prensa y televisión. Acompaña a estas piezas un material que documenta gráfica y conceptualmente su ejecución por parte del artista ecuatoriano Lenin Cumbe. Además de hacer explícitas las circunstancias del "descubrimiento" de este artista por parte de APS a principios de 1991, esta documentación tiene el objetivo de llamar la atención del público sobre algunas de las interrogaciones que plantea la relación entre APS y Lenin Cumbe como ejemplo concreto o caso práctico en el que analizar las condiciones que presiden cualquier relación entre los llamados Primer y Tercer Mundo en materia artística, metáfora a su vez de las condiciones del intercambio entre Norte y Sur en todos los ámbitos en los que este intercambio llega a tener lugar. La reflexión sobre estas relaciones no puede resultar más oportuna en una exposición que se inaugura en 1992 y en Sevilla.

Una de las constantes más llamativas de APS en sus doce años de vida artística ha sido el presentar invariablemente todos los resultados de su trabajo como productos de una actividad colectiva. Con ello el grupo ha adoptado implícitamente una posición semiótica radical. Desde ella se contempla todo talento o mérito presentado como individual sencillamente como una falsa conciencia ocultadora, usurpadora, especuladora, en la que lo que se escamotea o aliena es la dimensión interpersonal, colectiva, sociable, que está por definición presente en todo acto de semiósis, ya sea esta semiósis plástica, verbal, gastronómica o bursátil. El "descubrimiento" de Lenin Cumbe debiera, por ello, y de acuerdo con la práctica habitual de APS, haber dado lugar a la simple "incorporación" de Lenin Cumbe y de sus obras, fagocitando éstas, como productos de un trabajo colectivo falsamente presentado como individual, el cuerpo colectivo

del que APS se erigiría en representación. Apropiándose de estas piezas, APS "devolvería" la falsa individualidad de las obras de Lenin Cumbe al ámbito colectivo al que realmente pertenecen.

Es sólo el hecho de que las obras del artista individual que en esta ocasión incorpora APS procedan de un ámbito geográfico económica, tecnológica y estéticamente marginado lo que ha determinado -sólo por estas razones, sólo por esta vez- modificar la línea semiopolítica habitual. La marginación por parte de los discursos que constituyen la cultura de Occidente -un Occidente que hoy llega hasta el Japón y que fagocita él a su vez culturas enteras a diario- de las prácticas y perspectivas que caracterizan el trabajo de Lenin Cumbe no adopta solamente la forma de su abolición. Esta abolición de culturas, de ecosistemas, de organizaciones económicas y sociales, tiene lugar, desde luego, a diario en todo el planeta. Sin embargo es muy habitual entre los ciudadanos occidentales un modo de respuesta a los productos artísticos del Tercer Mundo que, más bien que ignorarlos, oscila entre la valoración en ellos de una "ingenuidad" o exotismo visibles en ópticas y técnicas artesanales que en Occidente ya se han extinguido, y la valoración, por el contrario, de la medida en la que el artista ha abandonado estas ópticas y técnicas, incorporándose al desarraigo cosmopolita característico de la cultura occidental y convirtiéndose así en "uno de nosotros".

El trabajo de Lenin Cumbe entre enero de 1991 y abril de 1992 registra en todos los grados posibles las fricciones que tienen lugar en las fronteras culturales de Occidente. Sus piezas presentan la combinación típica e interesantísima de resistencia, de crítica lúcida con respecto a aspectos esenciales de la realidad borrados a la visión eurocéntrica, la reinterpretación desde su propio punto de vista idiosincrático de situaciones, de imágenes, de problemas que los medios de comunicación occidentales dan por interpretados ya de antemano; e incorporan también estas piezas de Cumbe signos elocuentes de la



medida en la que el contacto con APS ha supuesto para el artista un desgajamiento parcial con respecto a su colectividad de origen, un desgajamiento que ha ido poco a poco erosionando aspectos de su identidad cultural.

Hay en la incorporación de Lenin Cumbe a la colectividad APS un elemento de diacronía del que la adecuada dramatización del proceso no puede prescindir. Tras un primer momento de valoración por parte de APS de la capacidad visualmente crítica de una pintura generalmente caracterizada como "ingenua", la relación APS/Lenin Cumbe pasa a ser entendida y reflexionada desde la perspectiva APS como una variación sobre la metodología del *ready-made*: APS ha "descubierto" a Lenin Cumbe y su actuación se limita a elegir sus obras como especialmente interesantes. Desde aquí la relación evoluciona espontáneamente hacia el género clásico de la pintura al dictado, el hábito de los mecenas barrocos de redactar instrucciones al pintor para la ejecución del cuadro. O en su versión moderna clásica, el *aided ready-made*. Finalmente, la reflexión de APS sobre esta posición en la que súbitamente se descubre conduce a la decisión de hacer transparente todo el proceso: APS hace pública exposición del mismo y, confesando su experiencia culpable, dramatiza en forma artística la afirmación de que no hay intercambio posible entre Primer y Tercer Mundo que pueda no resultar en violencia o en explotación para con éste último.

Si APS hubiera simplemente "incorporado" a Lenin Cumbe apropiándose de sus obras, lo que hubiera resultado obviado hubiera sido precisamente lo que más llamativo y problemático resultaba en esta ocasión: la complejidad de las formas que aparecen en la frontera entre Occidente y sus márgenes. Por ello -por esta vez- APS no siente la menor necesidad de excusar el subrayado del nombre de uno de sus integrantes debido a que, con el pragmatismo artístico que siempre ha caracterizado al grupo, entiende que resultan a todas luces evidentes las ventajas de hacerlo, las ventajas de dramatizar la naturaleza conflictiva de su relación con uno de sus miembros.

10. Rogelio López Cuenca: "RADICAL! CLASSIC! BOTH AT THE SAME TIME", Sub Rosa. Arte y Estética no. 2, Cáceres, 1990.



(...)

# KONTRA LA RETORIKA RADIKAL

Que no es más que coartada justificadora  
 de la diferencia y de la distinción  
 ( Pasodoble, maestro )  
 que corona y engalana  
 la inmunidad y el tronío  
 la guapeza y la real gana  
 del que artista se reclama  
 ( Everybody : ) Por la cara!  
 O -más bien- por todo lo contrario  
 por herencia:  
 Ir de divino  
 arropado  
 avec bio-bibliographie maudite prêt-à-porter

## Ceux-là ont un cadavre dans la bou

# Che



Que l  
 como  
 radica  
 en q  
 temát  
 espec  
 una tr  
 como  
 exper  
 raigar  
 a si p  
 ratific  
 cuesti  
 como  
 funcio

Que cu  
 chequ  
 Que inc  
 la idea  
 siendo  
 tambié

Cómo  
 capital  
 postm  
 variet

**Que no puede considerarse una práctica artística como políticamente crítica - ni mucho menos radicalmente crítica ni política - a priori en el sentido en que informada por un determinado catálogo temático ni definida por la recurrencia de un léxico específico por muy establecidos que estén éstos por una tradición ya se quiera reciente y state of the art como si anclada en las más gloriosas o exitosas (?) experiencias de lo revolucionario y su rancia raigambre radical sino atendiendo a su actualización a si pone en marcha procesos de reconocimiento y ratificación o - por el contrario - de puesta en cuestión de la llamada realidad y su organización como espectáculo - incluyéndose a sí misma y su funcionamiento**

**Que cualquier devoción es voto de obediencia ciega y cheque en blanco al banco del Dominio**

**Que incluso si negativa y si opuesta**

**la Idea**

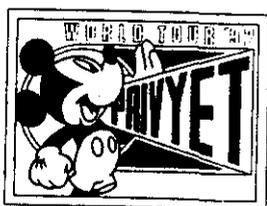
**siendo total**

**también es reaccionaria y está muerta**

**Cómo golpear ahora -todavía- en la sociedad capitalista de consumo mass-mediático \* planta postmoderna \* sección tiempo libre \* negociado de varietés ...**

**cómo darle a los blancos con la cuña roja sino  
turbando la plana percepción del texto del Poder:  
interrumpir desviar fragmentar dispersar  
su autoridad mediante el continuo cuestionamiento  
crítico de la realidad histórica y social y política -  
marco en que ocurre ese no menos histórica y social  
y políticamente mediatizado y criticable pues  
radicalismo artístico**

**Que el orden reina en Berlín y aquí y en Pekín con la  
misma saña con la que reina en nuestro propio  
discurso "alternativo"**



MA

No es  
económí  
intercar  
de Beuys  
termine  
e incluso  
a los mu  
orden m  
país), la'  
el bien e  
medios y  
actuado,  
No pued

11. Aliaga, J.V. y Cortés, J.M.G.: "La batalla del SIDA: mesa redonda con artistas y críticos españoles", De Amor y Rabia. Acerca del Arte y del SIDA, Valencia, Universidad Politécnica de Barcelona, 1993,

dad que se considera mortal, sin solución. Ella se encuentra perfectamente. El Sida le ha dado seguramente un sentido distinto a su vida y a la mía también. No se trata de agradecerle a la enfermedad nada en particular, pero a veces se te cruzan en la vida algunas cosas importantes, en el destino de cada persona. He descubierto que para hacer una obra hay que tener una gran necesidad de hacerla. He descubierto la compasión.

— *José Miguel Cortés*: Es interesante esto que acabas de señalar. Tratemos de ser más explícitos. ¿Cómo sucedió el hecho de que el arte te dejara de servir como instrumento de expresión a raíz de tu relación con el Sida?

— *Víctor Borrego*: El arte me sirve tremendamente. Y a esta compañera mía también. Ha estado pintando un poco, aunque luego lo dejó. No es el arte en sí lo que hemos abandonado sino los circuitos artísticos. Son las galerías, los círculos artísticos, las tertulias sobre el tema, las teorías. Creo que el arte sigue siendo un método imprescindible para comprender muchas cosas, pero también creo que muchas veces no es necesario pintar un cuadro ni hacer una exposición para que en tu vida tengas planteamientos artísticos. De hecho creo que estos últimos cuatro años los planteamientos han existido y pasan por el tema de la salud, por saber que ella se encuentra perfectamente a pesar de carecer de defensas. Creo que la mejor obra que se puede hacer es ésta. No tengo necesidad de hacer un arte personal por el momento.

— *Juan Vicente Aliaga*: Y tú Javier, ¿cómo llegaste a plantear la inserción del Sida en tu trabajo y cómo crees que ha evolucionado esta cuestión?

— *Javier Codesal*: Mi forma de acercarme al tema es un poco diferente. Yo hasta que empecé a trabajar en esto no tenía ningún amigo cercano implicado en la enfermedad. Realmente ya hace unos cuantos años que me preocupa trabajar sobre ello, desde que se habló de una manera un tanto extraña y alarmista de las formas de contagio. Mis primeras obras giraban en torno al tema de la muerte, centrado en la imagen del cementerio, aunque el Sida por aquel entonces parecía una realidad muy alejada. A partir de 1987 he utilizado el vídeo, los audiovisuales y la instalación como vías de expresión. Después me marché a Nueva York, en 1989, e hice una obra que titulé *Días de Sida*. Todas mis obras sobre esta enfermedad se titulan igual. Trabajé en

Nueva York con hispanos. Todo fue sobre ruedas hasta mi vuelta a España. No conseguí el dinero que necesitaba y el proyecto se fue al traste. Este proyecto ha pasado por diversos medios y formatos para televisión, vídeo, cine e incluso un cartel que conseguí llevar a cabo. Finalmente, tras múltiples peripecias, inauguraré en Madrid una exposición en la Galería XXI con el mismo título y planteamientos. En lo que se refiere al activismo sobre el Sida, os diré que creo que en España no existe. Yo no lo he visto por ningún lado. Ha habido lo del *Carrying*, es cierto, y creo que mucha gente estaba deseando exteriorizar energías sobre el Sida, de ahí que se haya apuntado a esta acción el pasado 1 de diciembre de 1992 gente muy heterogénea. La mayoría de los aquí presentes nos conocemos a raíz de esa acción. A mí me interesa el activismo en su dimensión social, pero no es eso lo que yo hago en mi trabajo. Mi obra tiene que ver con mis preocupaciones personales, las cuestiones que siempre me han interesado sobre el arte y las necesidades de los individuos, pero todo ello filtrado a través de mí. En esa medida me interesan aspectos como la cuestión de los límites, el sexo, el problema de la homosexualidad y todo eso en relación a sus respectivos contextos sociales.

— *José Miguel Cortés*: Parece que en el arte contemporáneo se plantea un dilema de difícil resolución. Resulta, a todas luces, importante el hecho de que el arte se aleje de los formalismos y se aproxime a una vertiente más ideológica y comprometida, pero al hacerlo suele caer en la propaganda y la obviedad. ¿Cómo os planteáis esto?

— *Juan Vicente Aliaga*: Abundando en esta cuestión, y por poner un ejemplo conocido, os diré que para Gran Fury el activismo está unido al propagandismo. Reivindican incluso lo panfletario, si con ello su respuesta a la crisis abierta por el Sida en la administración norteamericana y en otras instituciones resulta más eficaz. El arte es un instrumento cargado de ideología. En Europa, los grupos activistas han reaccionado de una manera más atemperada. No se han centrado tanto en la vertiente visual. No hay, de todos modos, ningún equivalente de Gran Fury a este lado del Atlántico, tan sólo algunas tentativas tímidas y parciales. No se plantean aquí la utilización de determinadas técnicas artísticas como un método cuestionador de la estigmatización de la enfermedad y del moralismo imperante. ¿Cómo se define esta problemática en España?

— *Josu Sarasua*: En el caso del *Carrying* esta cuestión fue muy comentada. Siempre dijimos que el *Carrying* era una acción artística y así se divulgó. Algunas personas que participaron apoyaron la idea de que el *Carrying* y la militancia política eran lo mismo o que había que aspirar a eso. Para mí, desde luego, era una acción artística que yo viví en tanto que artista. Existen otras asociaciones que tratan de solventar los problemas que tienen los enfermos con respecto a un posible despido de un puesto de trabajo o injusticias de ese tipo. Nosotros queríamos lanzar un mensaje más amplio, más abstracto; no concretamos en ningún caso particular.

— *Jorge González*: A decir verdad, parece difícil saber dónde acaba el arte y dónde empieza la militancia. Creo que es una cuestión de intuición o de saber lo que supone caminar por ese límite, ese borde que se sitúa entre el arte y la sociedad. En el *Carrying* creo que hemos conseguido caminar por el filo sin caer en ningún extremo, pero eso no quiere decir que esta acción no fuera perfectamente entendible para un gran número de personas.

— *Víctor Borrego*: Se ha dicho que hay dos maneras de plantearse lo del Sida. A mí me parece que ambas son válidas. Es, no obstante, un tema peliagudo por la fuerza que tiene o por el temor a herir o a crear mayor confusión de la que ya existe. Es un tema que te hace ir con pies de plomo.

— *José Luis Brea*: A mí la cuestión de diferenciar lo que es arte de lo que es activismo me parece innecesaria, en comparación con la necesidad que puede haber de hacer algo con algún sentido. Parece que eso determina una urgencia que permite pasar por encima la cuestión de si algo es arte o no. Veo relacionada la cuestión del Sida con un determinado estado de la cultura de nuestra época, sobre todo con un proceso de trivialización de la cultura. Cualquier forma artística que no haga un esfuerzo por sobreponerse a esa trivialización no será eficaz contra el Sida, sino que será un elemento difusor más del Sida. Insisto en que son fenómenos concomitantes y, de alguna manera, sintomáticos de un estado de pérdida del valor simbólico de la cultura. Por eso, creo que sólo serían eficaces aquellas acciones artísticas que rescataran ese valor simbólico de la cultura. En ese sentido, creo que el *Carrying* de San Sebastián (26 de septiembre de 1992) fue más artístico, más activista y, por lo tanto más eficaz, que el de Madrid (1 de diciembre de 1992). Los

efectos de propagandismo, es decir, de trivialización de la cultura fueron mayores en Madrid. Alguien podría decir que el tener un efecto propagandista mayor, concebido como activismo político, supone una mayor eficacia; yo creo que es todo lo contrario. Creo que la eficacia del activismo y el arte son la misma: la llamada de atención sobre la significación simbólica de los actos.

— *Javier Codesal*: Posiblemente, para determinada gente el arte y el activismo sea lo mismo, pero yo no lo veo así. Me parece que en España no hay activismo sobre el Sida a la usanza de lo que existe en los USA. No hay apenas grupos organizados, no hay una base social que permite su desarrollo. De haber una base activa real, aquí en Madrid, yo me uniría a ese proyecto pero como no la hay, o al menos yo no la conozco, me parece que es más eficaz realizar un trabajo artístico.

— *Juan Vicente Aliaga*: Buscar una explicación a la existencia de un activismo sobre el Sida en los Estados Unidos de mayor pujanza que el existente en Gran Bretaña, Holanda, y en especial en los países latinos como Francia o España, es una cuestión que nos remite a la configuración de lo real y de lo social. Nos remite a las carencias de estructuras sociales/instituciones que miren por el bien público en los USA, lo que, de alguna manera, provoca la creación de grupos o colectivos e individuos que defienden sus propios intereses y que desconfían de los dos partidos políticos que se turnan en el Gobierno (especialmente, en lo referente al Sida, de la desastrosa e insolidaria política de Reagan y Bush; las medidas que tomará Clinton no han sido definidas todavía con claridad). Estos grupos responden ante dichas carencias. Hay que considerar, asimismo, que se trata de un país donde ha arraigado de manera profunda la cultura pragmática. A cada agresión, se contesta con una respuesta concreta. En España esto sería casi impensable; no se dan ese tipo de mecanismos. Cabría preguntarse a qué se debe...

— *Sonia Guisado*: Son culturas muy distintas. En Estados Unidos hay mucha represión de la sexualidad; en Europa hay una mayor tolerancia y lo permisible, a veces, produce una relajación del activismo...

— *José Luis Brea*: Yo creo que es un problema básicamente de las tradiciones de las organizaciones de izquierda o de lucha. La tradición europea de organizarse para cualquier tipo de lucha revolucionaria es heredera de un modelo de partido político que está orientado exclusivamente a la lucha leninista. La crisis del marxismo no ha acabado del todo

con este monolitismo que se puede observar en España en el caso de Izquierda Unida, que no ha conseguido dejar de ser un partido monolítico y que, desde luego, no se ha convertido en la esponja que absorba las reivindicaciones revolucionarias de colectivos parciales. Sin embargo, esta tradición existe en América desde el principio ligada a la tradición de lucha del movimiento gay, de las reivindicaciones feministas. Todo ello ha supuesto que se haya podido contar con una infraestructura organizativa básica que es la que ha permitido que el activismo social en la lucha contra el Sida tenga algún canal por el que correr.

— *Juan Vicente Aliaga*: En relación a lo que acaba de decir José Luis, en España, en Europa en general, esa tradición de organizaciones políticas en forma de partido ha acarreado el hecho de que los ciudadanos y ciudadanas se hayan acostumbrado a delegar en los partidos cuando se produce algún problema que les afecta directamente. Era el responsable local del partido el que, de alguna manera, debía transmitir las preocupaciones sociales a las instancias superiores del mismo, a sus dirigentes para que éstos, a su vez, presionaran al gobierno en cuestión. Desde que surgía un problema hasta que se tomaban medidas pasaba mucho tiempo. La democracia directa de la que tanto se ha hablado en relación a los partidos, brilla por su ausencia. En los Estados Unidos, imbuidos de esa filosofía pragmática que han sabido construir a lo largo de los años, el individuo está acostumbrado a no confiar en las estructuras sociales y a asumir sus propias responsabilidades. Es curioso que cualquier manifestación que se produce en Estados Unidos va acompañada de un sinnúmero de pancartas individuales. Cada persona individualiza, se apropia, hace suyas las consignas coreadas por todos. En España, los manifestantes desfilan bajo una pancarta unitaria presidida por las reivindicaciones que cada partido o sindicato pone de manifiesto. También es cierto que el corte brutal de la dictadura en nuestro país dificultó la formación de respuestas microscópicas. Ante Franco sólo cabían propuestas organizadas y, en ese sentido, el partido asumía el sentir popular. El desencanto que se produjo tras los primeros años de democracia tampoco ha facilitado las cosas con respecto al nivel de conciencia de la ciudadanía. Pero eso puede cambiar.

— *Javier Codesal*: En Nueva York, por ejemplo, una asociación como Gay Men Health's Crisis ocupa un edificio de cinco plantas donde trabajan muchísimas personas en todos los sectores. En España no hay nada parecido...

— *José Miguel Cortés*: Creo que, a pesar de todas aquellas cuestiones que puedan distanciarme del arte americano contemporáneo como el que se ha visto en la última Bienal del Whitney Museum, hay un conjunto de elementos y medios que han utilizado determinados grupos norteamericanos —vallas publicitarias, carteles, pegatinas, camisetas...— que sirven para transmitir mediante el «arte público» una carga ideológica muy fuerte de carácter antidiscriminatorio. Además de cuestiones como la solidaridad, la comprensión, que me parecen importantes, hay otras sobre las que se está insistiendo mucho. El Sida se utiliza, por parte de los sectores reaccionarios, para arrojar a los lugares más oscuros a determinadas comunidades. Si proponemos este análisis de las relaciones del Sida y del arte, y no del cáncer u otra enfermedad en relación al arte, es debido a que el grado de discriminación y estigmatización del Sida desborda todo lo imaginable.

Quisiera señalar dos aspectos importantes que se dan en España: por un lado, la renuncia por parte de la mayoría de los intelectuales españoles a expresar su solidaridad con los afectados: eso es lo mínimo que se puede hacer. Y, por otro, la renuncia a llevar a cabo una lucha de carácter ideológico contra la moralización de la enfermedad. ¿Por qué se ha producido esto en nuestro país?

— *José Luis Brea*: Me parece que hay cierta ingenuidad en tu planteamiento cuando hablas de una solidaridad, digamos, interclase, más allá de un colectivo de personas directamente interesadas por la enfermedad. Creo que eso no es cierto ni siquiera en América. Lo que ocurre es que quizá el espectro social tocado por el Sida allí está más directamente relacionado con el espectro social capaz de reflexionar; en Europa, en España esto no sucede así. Aquí el Sida afecta a sectores más marginales, y con eso respondo a la pregunta de por qué los intelectuales no están tomando la palabra acerca de este tema. Es por mayor egoísmo. Creo que hablar de altruismo en relación con la toma de la palabra en América o en España es desconocer que hasta la fecha ni allí ni aquí se ha movido nadie que no esté directamente implicado.

El Sida está ofreciendo a la cultura contemporánea la posibilidad de desarrollar nuevas formas, poniendo de manifiesto que las formas anteriores ya no son útiles como es inútil el modelo de la izquierda europea tradicional pues no es capaz de ofrecer respuestas adecuadas a los problemas actuales.

— *Víctor Borrego*: Se está hablando aquí de lo que el arte puede aportar al Sida. Yo creo que es mucho más lo que el Sida puede dar al arte. Es una oportunidad preciosa para el arte para que éste se replantee su función.

— *José Miguel Cortés*: Al hilo de lo dicho, creo que hay que reivindicar que los muertos son nuestros. Cuando me refiero a *nuestros*, quiero decir al colectivo gay occidental. Hemos sido nosotros quienes hemos iniciado la lucha frente a la discriminación. Y es muy duro ahora, cuando la cosa parece que empieza a enderezarse, que sigamos siendo nosotros los olvidados. No deja de ser paradójico. En programas como *Queremos saber*, de Mercedes Milà, dedicados al Sida no ha habido ni un solo hombre ni una sola mujer de los colectivos de gays y lesbianas de nuestro país.

Todo el mundo está representado menos este tipo de asociaciones y eso que hasta hace poco se decía —erróneamente—, que el Sida sólo afectaba a los homosexuales. De eso se ha pasado en la actualidad a ignorar las reivindicaciones de estos colectivos que han sido los únicos que han conseguido con sus campañas de prevención reducir el número de infectados en ciudades como San Francisco o Nueva York. Antes se nos estigmatizaba, ahora se nos ignora.

— *Jorge González*: Hemos llegado a un punto en que es conveniente dejar de hablar de homosexuales o de heterosexuales en relación al Sida. Yo sé que a los homosexuales les ha afectado mucho, sobre todo por la represión social, pero la problemática del Sida es tan genérica que caer en esa discusión es perder el tiempo. Los que estamos en esto ya somos conscientes...

— *Juan Vicente Aliaga*: Una apostilla: los que estamos en esto lo sabemos, es cierto, pero no hay que olvidar que nos dirigimos a un público mucho más amplio. ¿Creéis acaso que el tema de la homosexualidad y su relación con el Sida está en el aire en España?

— *José Luis Brea*: Cuando José Miguel ha dicho que los muertos son nuestros, he asentido con la cabeza. Me he sentido por un momento muy cercano y he pensado: «sí, son nuestros». Pero luego cuando ha añadido «de nosotros, los homosexuales», he acabado diciendo: «Ah, yo...». Los muertos son nuestros, pero por nosotros yo entiendo los intempestivos, los que no nos reconocemos en las formas de la vida actual. Igualmente tienen negada la palabra el colectivo de homosexua-

les como, por ejemplo, el colectivo de drogatas, el colectivo de lumpen, de encarcelados masacrados, el colectivo de putillas maltratadas a las que chutan para que puedan soportar el trabajo. La palabra que tiene una prostituta es una palabra muy mermada. Los muertos son nuestros, de todos aquellos que no nos hemos reconocido en la cultura que se nos da, en la cultura que organiza la vida de la forma que lo está haciendo, que es la que produce el Sida. Vivimos un malestar continuo que es contra el que hay que reaccionar y yo insisto que desde pautas no de diferenciación y de distanciamiento de los intereses de los colectivos. El enemigo es lo suficientemente masivo y fuerte como para que se intente por todas las fuerzas hacer frente común.

— *José Miguel Cortés*: Quizá tengamos muchos puntos en común, el problema está en que en España muchas cosas se dan por asumidas y a mí me parece que no es así. Hay muchas cosas que, al parecer, están superadas; hay un clima de libertad sexual, de tolerancia en cuanto a hábitos, comportamientos y opciones sexuales. Pero yo digo que de lo que no se habla, es como si no existiera, y da la casualidad que hay un conjunto de cosas que se dejan de lado. Cuando existe todo un colectivo condenado al ostracismo, al silencio y a la ridiculización permanente es cuando es necesario que dicho colectivo alcance ciertas señas de identidad. Y no porque queramos ser diferentes. Yo, personalmente, seguro que tengo muchas más cosas en común contigo que con gran parte del colectivo homosexual español, pero a pesar de eso considero que, hoy por hoy, en 1993, es prioritario que la problemática gay salga a la luz y se conozcan las razones de esta comunidad. En lo que se refiere al sida, no se puede decir que sea lo mismo, desgraciadamente, tener el Sida siendo heterosexual que haberlo contraído a través de una práctica homosexual desprotegida. Si por una extraña regla de tres, por una mala jugada del destino el Sida sólo afectase a los toxicómanos y a los homosexuales, hoy en día caerían como chinches, y nadie, ningún gobierno occidental se hubiera preocupado de encontrar alguna solución.

— *Juan Vicente Aliaga*: No sé si sabéis que en un principio, alrededor de 1981/1982, cuando se empezó a hablar de esta enfermedad vírica se utilizó el término GRIDIS (Gay Related Immunodeficiency Syndrome), es decir, síndrome de inmunodeficiencia relacionada con la homosexualidad. Durante muchos años la prensa y la institución médica se encargaron de proclamar la existencia de un *cáncer gay*, justo castigo divino a un colectivo de vida promiscua y desordenada. Después se

... casos de discriminación—, de todo un conjunto de cosas que pueden arropar a la persona enferma. Por lo que se refiere a los homosexuales esto no es así. Para empezar, la posibilidad de formar una pareja homosexual es mucho más remota, y no porque intrínsecamente los gays prefieren vivir solos, sino porque la sociedad dificulta estas relaciones estables. No resulta sencillo explicar a los propios padres o a los compañeros/as de trabajo con quién se comparte la vida privada. La marginación hace mella de una forma más lancinante en la comunidad gay e, insisto, ello no se debe a que el/la homosexual sea una persona solitaria *per se*. Eso es un mito construido por quienes adjudican a la homosexualidad ciertos valores: inestabilidad, desarraigo, inconstancia. Valores que son vistos negativamente en una sociedad que considera ante todo la seguridad como el pilar en el que se sustenta y apoya.

— *Víctor Borrego*: Quisiera apuntar el hecho de que si la enfermedad, el Sida en este caso, es un tema que interesa a los artistas, ello se debe a la carga simbólica que conlleva. Se ha asociado enfermedad con marginalidad y esta es una cuestión que entendemos todos.

— *Juan Vicente Aliaga*: Cambiando de tercio, quisiera abrir otro aspecto del tema que nos reúne aquí: ¿De qué modo pensáis que la aparición del Sida ha modificado la concepción del cuerpo, en especial en el arte contemporáneo? Hay muchas artistas que inciden en esta problemática del cuerpo en la actualidad...

— *Javier Codesal*: Lo que sí es una evidencia es que el cuerpo es el gran tema en estos momentos. Antes tal vez estaba un tanto excluido o se presentaba de una forma más solapada.

— *Mu-ur Vindel*: Desde que empecé a trabajar sobre el Sida, el cuerpo aparece continuamente. Para mí se trata de cuerpos marcados, una representación del cuerpo más cruda. Poco a poco empecé a entender lo que le sucedía a estos cuerpos e inicié un trabajo sobre las moléculas, las células, la configuración del ADN. De repente pasé a hacer un trabajo más abstracto. Después el cuerpo resurgió con un gran resplandor. La luz fue un componente importante, el aura, algo que creo se ha ido extendiendo en mi obra. No trato de mostrar ya el dolor en el cuerpo, sino el rayo de esperanza. Espero que después de tantos años con el Sida la gente saque conclusiones más positivas.

— *Jorge González*: Siempre se ha pretendido dar una imagen de cuerpos masacrados, quizá como una manera de concienciar de la dureza de la enfermedad. Hay muchos enfermos de Sida que no presentan esa imagen, que tienen cuerpos que no se han deteriorado, que lucen una buena figura.

— *Juan Vicente Aliaga*: En torno a esta forma de visualizar el cuerpo cargando las tintas sobre el aspecto más repugnante, más degradante de la enfermedad, me gustaría preguntarte a ti, Javier, sobre un cartel que has realizado titulado *Días de Sida*. En él aparece un hombre de espaldas. En la piel se ven algunas manchas, pero no se trata de esas pústulas desagradables como las del sarcoma de Kaposi, sino que parecen, más bien, formas floreadas. ¿Cómo surgió esa idea, Javier?

— *Javier Codesal*: Me ha interesado mucho escuchar la evolución de la obra de Mu-ur Vindel. Desde esos primeros trabajos en que aparecía la enfermedad como estigma, de una forma muy dura, hasta los más recientes que hablan del resplandor. En aquel cartel me planteaba la claridad en el mensaje y, en esa medida, trabajé con el sarcoma de Kaposi. Lo que sucede es que lo planteé como un adorno y de hecho las manchas fueron sustituidas por flores bordadas. Me interesaba resaltar que se trataba de un cuerpo enfermo sin apuntar la decadencia del mismo. En el último trabajo que he hecho hay una profundización de esa misma idea. He huido de hacer cosas lamentables. Quería contar con un enfermo en el que no se vieran los efectos de la enfermedad de una forma drástica: un cuerpo deseable. Fue una experiencia estupenda. Todo el equipo que participó sabía que ese cuerpo, perfectamente deseable, insisto, era un cuerpo enfermo, de ahí que las contradicciones fueran mayores. Quise evitar cualquier referencia al tema de la culpabilidad.

— *Jorge González*: Hay una tendencia enorme en el ser humano a olvidarse de lo que funciona. Cuando el cuerpo funciona no pensamos en él, nos desprecupamos. En los años 80 todo funcionaba, entonces en el arte no se reflejaba la temática del cuerpo. Incluso el Sida aparecía como algo lejano pues no afectaba en exceso a grandes capas de la sociedad. Cuando el cuerpo deja de funcionar el arte empezaba a interesarse en él.

— *José Luis Brea*: No estoy realmente convencido de que el Sida haya aportado algo fundamental a las formas de representación del

cuerpo en los lenguajes plásticos. Parece evidente que se está produciendo algo así como una progresión hacia formas de representación más tristes del cuerpo. No estoy muy seguro de que ese espacio complejo que es el cuerpo, que ya no es el espacio de la pasión como a principios de los 80, haya dado obras de entidad de artistas influidos por el Sida. Tal vez dos excepciones: el caso de Robert Gober en el que la representación entristecida del cuerpo es deudora de una reflexión sobre las consecuencias del Sida. En España, Pepe Espaliú es otro ejemplo. Pero no creo que la obra de dos artistas tan señaladas como Jana Sterbak o Kiki Smith, que incide en la experiencia del sujeto respecto del cuerpo se refieran directamente a los efectos del Sida. Creo que se trata sobre todo de una reflexión sobre la muerte. Esa representación del cuerpo menos feliz y no la relacionaría con el Sida.

— *Víctor Borrego*: Yo quería decir que la representación del tema del cuerpo en relación al Sida es una manera de retomar otro tema que está muy presente en Occidente: el tema de la crucifixión. Un cuerpo que está destrozado, que está clavado en la cruz, que está lleno de llagas... El cuerpo destrozado como una de las formas que adquiere la belleza o como una manera de reflexionar sobre el propio cuerpo.

— *Juan Vicente Aliaga*: Creo que en el arte español contemporáneo, hasta hace muy poco, el cuerpo era el gran ausente. Si se llegaba a tratar se prefería plantearlo a través de la metáfora del hueco, del vacío, un no estar presente. Hay un cierto pudor en esa ausencia.

— *José Miguel Cortés*: Se produce también una ausencia a la hora de mostrar el cuerpo como elemento del dolor, de sufrimiento que es, a mi modo de ver, significativa. Existe una especie de miedo a hablar de la muerte como un componente esencial de la vida. Al hilo de lo que decía José Luis, quisiera señalar la obra de Cindy Sherman, en los ochenta, como una tentativa de visualizar aquellos aspectos menos agradables del cuerpo: los restos, el vómito, la dimensión dolida de un cuerpo descompuesto. Destacar también la insistencia sobre el tema de la muerte, tratado por distintos artistas; una cuestión que viene espoleada por la asunción de la precariedad de la existencia, que el Sida ha evidenciado. Algo casi impensable hace 10 ó 15 años.

Todo ello brilla por su ausencia en el arte español contemporáneo.

— *José Luis Brea*: Existe en España una tradición de problematización del cuerpo en relación a la muerte que es la del Barroco, que tiene una estrechísima relación con la tradición católica,

por supuesto. Creo que existe una especie de culpabilidad que nos impide asumir esa tradición y los recursos que el lenguaje nos presta en la medida en que los artistas españoles no se atreven a negociar con esa tradición de la que son herederos lo quieran o no. Este prurito digamos de progresía que nos impide relacionarnos con la tradición católico-barroca de la representación de la muerte y del dolor es tremendo.

— *Javier Codesal*: En relación con el Sida hay una imagen que se ha utilizado mucho: el tema de la Pietà. Pero me di cuenta de que esto tenía un truco. La Piedad se refiere a un hombre muerto y es una imagen pasiva. Sin embargo, en la misma tradición existen otras imágenes muy próximas que sí permiten una relación abierta y productiva. Por ejemplo, la imagen de la maternidad, que es una figura de segundo orden respecto de la Pietà. Y de hecho se ponen en juego, en ambas imágenes, las mismas figuras, pero la segunda es más útil, lo ha sido para mi propia obra, pues la figura que es sostenida no es una figura muerta sino viva, a la que se presta ayuda, en la misma retórica emocional de la Pietà pero con un fin beneficioso, positivo. En ese sentido, he estado trabajando algunas piezas recientemente, trasladando lo negativo de la piedad a la dimensión positiva de la maternidad, pero con dos figuras masculinas.

— *Víctor Borrego*: Cuando hablé del crucificado, me refería sobre todo a la idea de un cuerpo que también está torturado, al borde de la muerte, del que se hace una obra artística cuyos dos objetivos son mover a la compasión y conseguir belleza. En toda esta tradición del cuerpo crucificado, de la fisicidad de los cuerpos heridos, del sacrificio hay otra cuestión subyacente que, a mí, me interesa mucho: la compasión. Un tema que está volviendo a ser explotado a raíz de la aparición del Sida.

— *Javier Codesal*: En la visión humanista de la existencia se habla del hombre mortal, del ser mortal como de una cualidad. Hay unos versos muy bonitos de Emily Dickinson que he utilizado en mi último trabajo que me parecen espléndidos y que rezan así: «Mortal tiene que ser mi amigo porque muere». No hablamos ahora de muerte solamente porque vivimos en una situación social de urgencia que nos empuja a reflexionar sobre ello, sino que la dimensión mortal de la existencia es fundamental en nuestras vidas. Para poder entenderse y ser algo en la vida hay que vivir pensando en la muerte.

— *Juan Vicente Aliaga*: Creo entender en tus palabras que tratas de desdramatizar la problemática de la muerte. Estoy de acuerdo. Me parece de gran interés considerar que la asunción de la muerte, como un eje señalado de la circularidad de la existencia, de la vida, es un asunto de importancia capital.

— *Javier Codesal*: Me refería, sobre todo, más a la asunción de la muerte que a la desdramatización de la misma.

## Entrevista a Pepe Espaliú\*

Barcelona, 6 de mayo de 1993

—*Juan Vicente Aliaga*: *¿Cómo te surgió la necesidad de plasmar en tu obra una reflexión sobre el Sida?*

—*Pepe Espaliú*: Realmente no sé muy bien cómo. Lo que sí sé es cuándo. Fue un poco a partir de caer yo enfermo. Me parecía que era la única manera de poder seguir lo que yo llamo el *sentido* del trabajo. El sentido del trabajo y el del arte están en función no solamente de lo que haces, sino también de lo que eres, y la condición de enfermo de Sida es una premisa fundamental para todos los que estamos afectados, nos condiciona e influye de todas las maneras posibles.

—*Sabes que la mayor parte de las manifestaciones que ha habido en Estados Unidos sobre el Sida en la vía pública apuntaban un lenguaje político bastante radical. En España, a la escasez de actividades de este tipo se suma su indefinición, su falta de garra y contundencia. En el proyecto del «carrying», ¿cómo te planteaste estas cuestiones?*

—He citado en muchas ocasiones el caso de Joseph Beuys, porque a mí me parece un caso ejemplar. No solamente fue Beuys un artista importante por la obra concreta que realizó como pintor y escultor, sino también por una serie de acciones que emprendió, en particular aquéllas que él ligaba a una defensa de la ecología. Creo que esa forma de aunar en esas acciones que él denominaba *esculturas vivientes* sus preocupaciones políticas con el arte es realmente un modelo para todos nosotros. Por otro lado, me gustaría aludir a que si bien en muchas ocasiones se habla del arte como algo inservible, inútil, que no tiene la menor incidencia social, de nuevo vemos que él demostró con su

trabajo hasta qué punto podía tener el arte esa incidencia. Me refiero sobre todo a la tarea que desempeñó en la Academia de Dusseldorf con los alumnos, que sirvió de hervidero para generar posteriormente el movimiento de los verdes en Alemania. Esta es una pauta con la que yo me identifico en especial, sin embargo, soy consciente de que el contexto alemán y el español no son idénticos, y que no se pueden transferir modelos. De todos modos, a mí me ha servido como motivo de reflexión.

—*¿No te preocupa el hecho de que aquellos artistas españoles que definen su obra como inmersa en lo social no hayan tratado la temática del Sida? ¿A qué lo achacas?*

—Creo que es una problemática que les cae demasiado lejos. En España, el artista social es una especie de contradicción en sí mismo, porque es gente que se denomina social, pero luego hace un trabajo únicamente para un ámbito muy estrecho, que es el formado por sus amigos, o sus cuatro compañeros de departamento de facultad. En ese sentido, el nivel es de una pobreza tremenda. No creo, pues, que la incidencia social de su obra sea muy grande. No lo es y tampoco lo sería si tratasen el tema del Sida. En España, si hay algo que me interesa poco es lo que esta gente está haciendo. Es muy fácil establecer un arte en función de una ironía o de una crítica social porque todo el mundo sabe criticar e ironizar. Lo que es difícil es ser eficaz, hacer que algo trascienda y no únicamente en el ámbito artístico, sino que pueda llegar a cualquier ciudadano. No creo que eso lo haya conseguido nadie. Espero que nosotros con el *Carrying* lo hayamos logrado.

—*En un primer estadio, en las distintas manifestaciones artísticas estadounidenses parece que se cargaban las tintas sobre aspectos como la rabia, la ira de los enfermos frente a la pasividad del sistema y de las instituciones; últimamente, da la sensación, que haya un vuelco en las reivindicaciones y se preste más atención a cuestiones como el apoyo a los enfermos, la solidaridad, el amor, tratando de dar una imagen más positiva, alejada del tremendismo, de los afectados...*

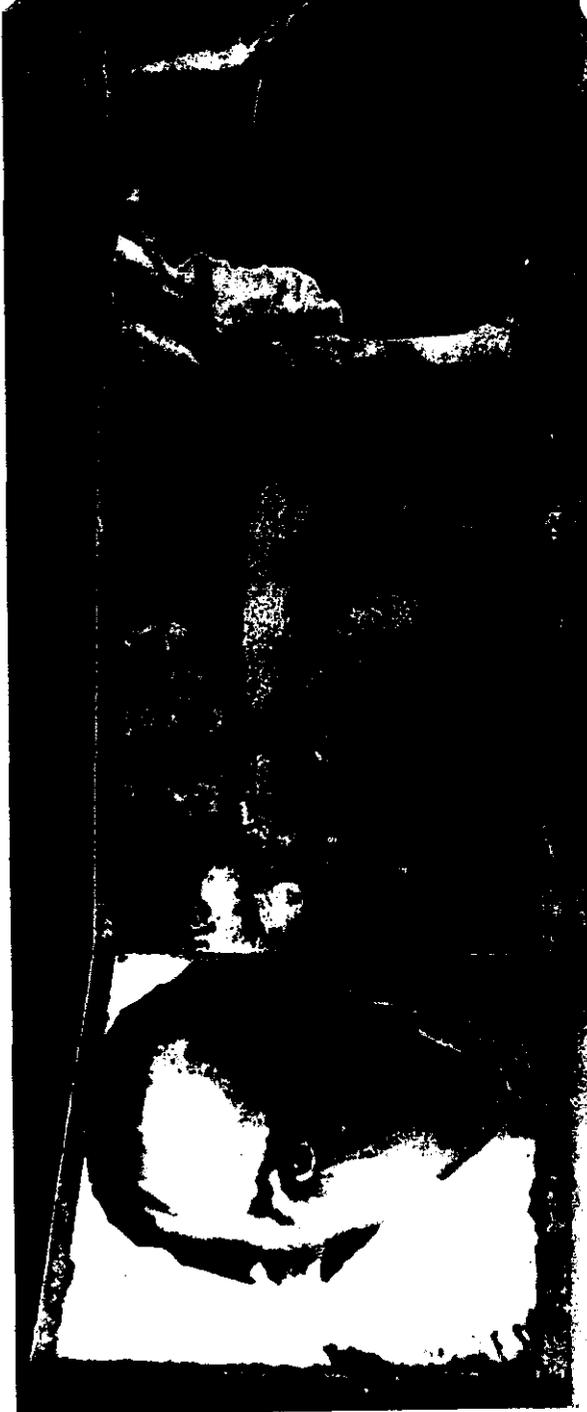
—No, yo creo que lo que predomina todavía es la lucha, la rabia, la indignación. En mi caso, eso es un poco distinto debido a que en obras mías anteriores he utilizado parámetros que aludían al amor del que hemos hablado en muchas ocasiones. En ese sentido, ha habido en mi trabajo una continuidad. Trato, en ese orden de cosas, de insertar el Sida

como otra forma que adquiere el amor. Pero se trata de un caso específico influido por cómo yo vivo el día a día, con mis amigos, con la gente que tengo a mi alrededor. Por lo general, y sobre todo hablando de los Estados Unidos, lo que abunda es la carga combativa.

—A mi modo de ver, es fundamental que toda lucha contra la marginación, en el caso del Sida, cuente con el conocimiento de cómo viven los enfermos esta situación. Pero, a veces, resulta conflictivo que algunos de los afectados asuman la necesidad de una lucha más directa. Durante la exposición que el colectivo «Proyecto 1 de Diciembre» organizó en Valencia (marzo de 1993, Galería Visor) bajo el título de «Marginación=Muerte», me consta que algunos enfermos se sintieron agredidos e incómodos por la contundencia de las consignas empleadas. ¿Cómo acercarse a los enfermos para que ellos se sientan directamente implicados en esta lucha?

—Esta reacción es un poco la reacción del miedo. La verdad, en definitiva, da miedo. No solamente a un enfermo de Sida, sino a cualquier ser humano. Es obvio que no estamos acostumbrados en España, porque la sociedad ha fomentado los parámetros de ocultación, la utilización de un lenguaje subalterno, en el que los problemas no se afrontan directamente, sino que se alude a ellos de forma tangencial, velada. Que de pronto haya una serie de gente que esté hablando de cuestiones tan esenciales como la vida y la muerte sin rodeos, eso produce miedo. Lo entiendo, porque es muy difícil cambiar las actitudes de la gente, la educación recibida. Pero, de todos modos, para mí la única opción es hablar en términos de verdad. La verdad, qué duda cabe, es cruda.

\* Esta entrevista se realizó en exclusiva con Pepe Espaliú, al no poder acudir, por motivos de salud, a la cita madrileña con el resto de artistas y críticos españoles.



12. Pepe Espaliú: "Retrato del Artista Deshauciado", El País, 1 de diciembre de 1992.

## RETRATO DEL ARTISTA DESAHUCIADO\*

Pepe Espaliú

*Para los que ya no viven en mí*

Algunos creen que el arte es una forma de entender el mundo. En mi caso, siempre fue la manera de no entenderlo..., de no oírlo.

Comencé haciendo del arte una *topera* en la que sobrevivir en el subsuelo, manteniéndome ajeno y protegido de una Realidad que siempre viví como insoportable. El arte ha sido mi gran *coartada*... Un estar fuera de algo que siempre me fue extraño, anclado en parámetros que nunca compartí.

Mi homosexualidad fue el primer signo de exclusión de ese mundo. Los homosexuales hemos aceptado cobardemente vivir dentro de un esquema social impuesto del que estamos excluidos y con el que nada tenemos que ver. Limitados por el miedo al rechazo de nuestra condición sexual, hemos abolido sus legítimas y necesarias formas de expresión. El mundo que nos rodea en nada nos concierne: no nos concierne su modelo de estructura social, basado desde su origen sólo en la idea de familia. No nos concierne su modelo jurídico, que no tiene en cuen-

ta en ningún momento la posibilidad de la existencia legal de la pareja homosexual y que en nada contempla nuestros derechos. No nos concierne su modelo religioso, hoy dependiente de los propósitos y desvarios homófobos y reaccionarios de Juan Pablo II. No nos concierne su modelo político, en el que en ningún momento nos vemos representados como colectivo. No nos concierne su modelo publicitario, ya que los medios de comunicación son reflejo de una sola forma de relación de pareja, excluyendo de sus imágenes nuestra *diferente* forma de ser y de amar.

Nosotros, homosexuales, hemos sido obligados a inventarnos un mundo paralelo, construido a partir de nuestro peculiar modo de entender sus leyes, sus instituciones, sus creencias y su forma de concebir el amor.

Frente a esta perpetua *otredad* en la que vives, frente a un *estar en el mundo* que ni comprendes ni te interesa, y al que sientes perennemente agresivo con todo aquello que eres y cómo eres, sólo el arte me ofreció la posibilidad de crear una silenciosa mentira que se convirtió en mi única verdad, último reducto de lo Real... Escultor de esa *topera* laberíntica en la que mil pasillos subterráneos se entrecruzan; perdido en sus túneles sombríos, sorprendido en sen-

deros sin final. Existencia reducida a Resistencia.

En ese vivir subterráneo he oído al mundo tan sólo como un rumor que venía de allí arriba y he desarrollado mi arte y mi ser sin conexión con una realidad que decidí no ver. El artista es una paradoja, pues configura la mirada de los otros para continuar él mismo en una completa ceguera. Inventa la visión de los demás obteniendo a cambio la garantía de su oscuridad. En este subterráneo que has elegido, sólo percibes fragmentos imprecisos y construyes con ellos una verdad supuesta.

Un día ese rumor de arriba se hace más intenso. Un insistente ruido ensordece tus oídos... Están perforando un pozo que, desde la superficie, avanza poco a poco en profundidad, atravesando la quietud de la *topera*. Desde ese rumor oyes que lo llaman «sida».

El sida es ese pozo por donde hoy escalo ladrillo a ladrillo, tiznando mi cuerpo al tocar sus negras paredes, ahogándome en su aire denso y húmedo... Y sin embargo, es ese sórdido túnel el que de forma súbita y violenta me ha hecho volver a la superficie. El Sida me ha forzado de forma radical a un estar ahí. Me ha precipitado en su ser como pura emergencia. Agradezco al sida esta vuelta

impensada a la superficie, ubicándome por primera vez en una acción en términos de Realidad. Quizás esta vez, y me es indiferente si se trata de la última, mi hacer como artista tiene un sentido pleno, una absoluta unión con un límite existencial que siempre rondé sin conocerlo del todo, bailando con él sin nunca llegar a abrazarlo. Hoy sé cuál es la verdadera dimensión de ese límite. Hoy he dejado de imaginarlo. Hoy yo soy ese límite.

\* Aparecido en el periódico «EL PAIS» el 1-XII-92.

## SIDA Y SENTIDO\*

*Alberto Mira*

Una periodista se presentó en una sala de hospital en busca de un reportaje sobre un enfermo de Sida. El paciente se mostró cordial y sonriente, y con una sonrisa trató de aparecer en las fotografías. Con visible irritación, la periodista exclamó: «Deje usted de mostrarse tan feliz. Se trata de un asunto serio». Cuando el paciente trató de explicar que sus meses de enfermedad habían sido los más plenos de su existencia, la periodista le respondió con desprecio que le habían lavado el cerebro y se marchó. El reportaje nunca llegó a publicarse.

El principal problema que presenta el Sida no es el virus que lo provoca, sino lo que se ha hecho del virus. Hay una tendencia, casi una necesidad, a arrojar oscuridad sobre un hecho. El Sida, como tantas otras cosas, es un problema de lenguaje. La enfermedad es el lugar de actuación de un entramado de discursos sociales. El Sida en sí mismo no tiene más significado que una catástrofe natural, pero mientras que una inundación o un terremoto unen a las personas y las mueven a luchar contra lo irreparable buscando soluciones

positivas, la actitud frente al Sida ha sido exactamente la opuesta: se ha pasado de la ocultación del hecho a su utilización para dar rienda suelta al prejuicio, a la amenaza, a la segregación y al odio. Lo que en principio diferencia al enfermo de Sida de la víctima de una catástrofe natural es la idea de contagio. Si bien el discurso científico suele aceptarse como paradigma absoluto de verdad (creemos en la ciencia para curarnos de una gripe o para hacer nuestra vida más comfortable), en el caso del Sida se ignora la mediación de la ciencia. El poder de contaminación se vive de modo angustioso, irracional, como sucede con la brutal discriminación de niños en los colegios. En suma, la sociedad se comporta como si la sola presencia del afectado bastara para extender la enfermedad. Bajo estas actitudes sólo hay un terror irracional al contagio; son signo de una voluntad de no ver como estrategia de defensa frente al contagio.

Nadie quiere saber, y el lenguaje se convierte en soporte de la ignorancia. El lenguaje ha servido para levantar un muro que nos aisle de la realidad, del azar, de lo que no puede tener sentido. El pensamiento primitivo quería ver una voluntad en los fenómenos meteorológicos, en las catástrofes. Se trataba de crear la ilusión de

13.Estrujenbank: "Los Tigres se Perfuman con Dinamita", Los Tigres se Perfuman con Dinamita, Madrid, Gramma, 1992.

## LOS TIGRES SE PERFUMAN CON DINAMITA



¿DÓNDE ESTAMOS? ¿Cuál es nuestro papel en esta farsa? ¿Somos sólo los muñecos de un sistema que se quiere promocionar por todos los medios, o la pieza de una maquinaria que siempre termina por funcionar mal? Realmente, ¿qué somos? Participamos en una obra de teatro que ha perdido sus argumentos, que no sabe ya quién es el protagonista.

OCURRIÓ UNA VEZ EN UN PAÍS DONDE SU DICTADOR MURIÓ DE CANSANCIO, nadie lo asesinó, los grupos terroristas se encargaron de exterminar personajes menores de una política putrefacta, pero al Dictador nadie fue capaz de meterle un petardo en el culo. Ahora son los héroes de un nacionalismo reaccionario, moralista, ocupan las páginas de los periódicos, pero tampoco hacen mucho. Matan como máquinas...  
PALABRAS DE SANGRE SIN RESULTADOS.

AHORA LOS HÉROES SILENCIOSOS DE LA POSGUERRA SE HAN CONVERTIDO EN LOS DUEÑOS. Bien, pero ¿para qué?, ¿para darnos una pantomina que se llama socialismo, vestidos de traje y corbata, consultantes dóciles de una familia real que heredamos? Somos muy listos, muy educados, estuvimos de moda durante unos años, vendemos mucho; pero nadie se pregunta cuál es la dirección en la que vamos. El 92 se anunció como otra feria de la vanidad de nuestro viejo imperialismo. Y todo el mundo se quedó contento.

NUESTRO ARTE TIENE UN PRECIO EN EL MERCADO, hemos llegado a la meta, hemos superado el vacío de nuestra posguerra. La política ensalza a los viejos artistas. Como putas se entregan a la propaganda de los políticos. ¿Para qué? Para demostrar que durante el periodo franquista fueron putas vestidas de rojo y ahora se visten de VIOPRURAS (viejos profesionales urbanos del arte).

SI EL ARTE NO ES UNA AMENAZA PARA EL PODER ESTABLECIDO (YA SEA POLÍTICO O ESTÉTICO), NO ES ARTE. Acariciar es fácil, pero desgarrar la carne de la sociedad cada vez que se expone es mucho más difícil. Nuestro arte es hoy en día una caricia perfumada, pero los tigres se perfuman con dinamita, no con colonias importadas.

LA COLECTIVIZACIÓN DEL ARTE ES UN ERIZO ENVENENADO CONTRA EL PROTAGONISMO DEL ARTISTA Y EL PROTECCIONISMO DEL ESTADO. Hay que negarse a todos los condones que nos ofrece el poder, porque la carne, aunque se muera en el roce, es mejor, es más sabrosa. ¿Para qué ser sanos si nos aburrirnos con nuestra salud? LA SALUD MATA. EL ARTE SALUDABLE MATA AL ARTISTA. Del basurero salen olores que enamoran, trozos, chatarra, restos, desperdicios, sobras, que un día, amontonados, nos darán una idea más o menos caótica de cuál ha sido nuestro lugar en el hueco discurso de las políticas. NUESTRO ÚNICO PARTIDO ES UN ORDENADOR. NUESTRO REY ES EL DE COPAS, EN UN BAR DE BARRIO O EN UN PUEBLO.

## CIEN INNUMERABLES NÚMEROS DE LOTERÍA

Cien innumerables números de lotería tocaron ese cualquier día de la semana. Un batallón de gente ha salido a la calle para celebrarlo, y en las oficinas la gente continúa produciendo promesas para las próximas rebajas.

Los estatutos sociales se hubieran mantenido como un castillo de naipes, si no hubieran estado dispuestamente arriesgados a que alguna pasión venidera los hiciera volar por los aires de una puñetera vez.

En un banco alguien compra acciones con frenesí...

## ESTRUJENBANK

La política por fin tiene algo que ver con el tocino.  
La nueva pobreza marca la pauta para el futuro.  
La comida sigue siendo la misma.  
El sexo también.  
Madrid es una ciudad que sólo tiene interés porque está cerca de Méjico.

## ESTRUJENBANK

Hojalatería y pintura en general.  
Percibir el impacto que se nos viene encima y seleccionar sus imágenes más tópicas, con la perspectiva satélite del pan de cada día.  
La cultura Europea es una birra.  
La no cultura Europea no es ninguna birra.

14. Dionisio Cañas: "Una Mosca en la Leche", Estrujenbank,  
Hojalatería y pintura en general, catálogo de exposición,  
Galería Xavier Fiol, Palma de Mallorca, 1990.

## UNA MOSCA EN LA LECHE

*El optimismo es cobardía*  
Oswald Spengler

*L'homme heureux a perdu  
la tension de son ame il est tombé.*  
Jean-Paul Sartre

El éxtasis ante lo ordinario es la capacidad de contemplación viva, de concentración, que nos devuelve una relación íntima con las cosas que nos rodean, que relaciona nuestra interioridad con el mundo exterior. En la modernidad de las primeras décadas del siglo se pensó que el ámbito en el que vivamos se podía convertir en pura forma abstracta, así fue que la arquitectura, el mobiliario, se despojó de todo adorno para limitarse a una geometría esencialista y práctica. Hoy en día esas formas nos parecen encantadoras y despiertan en nosotros una nostalgia que podemos usar parcialmente. En ese vaso de leche que fue diseñado por Mondrian y la Bauhaus vino a caer la enorme mosca de Duchamp, con sus objetos menoscabados por el tiempo y desgastados por el azar. Se había despertado entre los artistas el apetito por las formas menos abstractas y frías. Se había abierto la grieta, en plena modernidad, por la cual entrarían el pop art, la ironía, y los objetos cotidianos manipulados y reciclados en forma artística, ocuparían el escenario de galerías y museos.

Por esos mismos años 20, sociólogos, psicólogos e intelectuales, se ponían de acuerdo para denunciar a las masas urbanas como a rebaños en búsqueda de pastores de mano dura y, con frases brillantes, nos decían que frente a aquellas muchedumbres sin personalidad un hombre superior y selecto tendría que salvarnos. Pero la resistencia silenciosa y despreocupada del pueblo seguía acumulando en los bares y en sus casas objetos ordinarios, y a través del cine, la publicidad, la música, y luego de la televisión, se creaban mitos y personajes que vendrían a ser después (con aquellos objetos utilitarios) la fuente de donde sacarían sus mejores obras los artistas.

Cuando Husserl escribió, a principios de este siglo, *a las cosas mismas* (e hizo la crítica de la razón pura), jamás se le ocurrió pensar que había objetos plebeyos y otros que si eran los únicos dignos de la reflexión aristocrática de la filosofía. Lo que nos quiso decir fue que desde una lata de cerveza hasta la idea de la nada podían ser el objeto de nuestra contemplación intelectual y artística, a condición que los relacionáramos con la vida propia de esos objetos (o ideas) y con la nuestra misma. En este momento, gran parte del arte español parecería empeñado en una sola dirección: la construcción de una belleza abstracta que sirva de decorado para gente que alguna vez ha visto la portada de libros importantes y, citando sus títulos, se les ocurre que están diciendo algo profundo y trascendental. Más la trascendencia es algo que nos puede consolar ante el caos y la duda, pero no es lugar en el que nos sentimos en casa —como dijo Bachelard cuando le preguntaron que qué era la eternidad.

Las masas ya son felices, todos somos seres selectos que vestidos con modelos de Loewe, o con imitaciones de marcas francesas e italianas, hacemos colas en los museos, sabemos quien es Picasso, detestamos a Karl Marx (que ya no está de moda) y seguimos las vidas de príncipes, familias reales, multimillonarios y altos políticos, como si todos salieran de un cuento de hadas en el que, gracias a la televisión y a las revistas, nos hacemos la ilusión de que cualquier día de estos seremos todos como ellos.

Estrujenbank les propone a ustedes un salto sin paracaídas al vacío de la realidad que nos circunda; aunque no les garantiza cuál será el resultado de ese riesgoso salto. España no es sólo esa imagen que nos daba la revista americana *Newsweek* en el primer mes de 1990: «With the fastest growing economy in Western Europe, Spain today is fat on luxury shops, glorious restaurants... and Paris prices». Este artículo trataba del arte español de los últimos quince años pero, como se puede ver, la marca de la España actual es la de las «tiendas de lujo» y los «gloriosos restaurantes».

Spengler y Ortega fueron unos elitistas bastante asquerosos que escribían bien y nos dejaron páginas admirables, pero lo que no sabían es que de aquel *hombre masa* que ellos denunciaron íbamos a pasar a este elitismo de masas elegante e informado, que no tiene ningún deseo de estropear su felicidad tomando una actitud crítica. En verdad, no somos tan felices como creemos y el arte que se está haciendo en España se parece cada vez más a un aguachirle donde el minimal, lo abstracto, y el preciosismo conceptual y estético se mezclan para hacernos sentir que por fin somos los hijos triunfantes y dichosos del consumismo. Es que quizás se ha cumplido la profecía de aquella obra de George Grosz que en 1924 llevaba por título: «Pronto Europa será un suburbio de Nueva York». La energía de Manhattan, y la toma de conciencia social que se está dando aquí en el arte, no la tenemos, pero sí un rampante afán de lujo y de riqueza que es el lado más siniestro de esta ciudad.

Sucede que a pesar de nuestro inagotable afán de progreso siguen zumbando las impertinentes moscas en el campo como en la ciudad. Es posible que algún día nos caiga una de ellas en el gran vaso de leche «Made in Spain» y entonces no sabremos qué hacer con ella: algunos la mirarán e intentarán ver qué hace el pobre insecto entre nuestra flamante blancura, otros se tomarán la leche sin hacerle caso a la mosca, y los más listos tirarán la leche y se servirán un nuevo vaso —si es que nos queda leche en el refrigerador. De alguna forma ESTRUJENBANK, es la mosca en la leche del arte español.

DIONISIO CAÑAS  
Nueva York, febrero de 1990

15. Román de la Calle: "¿Qué es Arte Sociológico?", Címal no.16,  
Valencia, 1982.

## ¿Qué es el «arte sociológico»?

Román de la Calle

Suth: «Art is idea as idea».

Fischer: «Art is ideology as ideology».

Desde hace algunos años vienen dándose teniendo como epicentro París— una serie de acciones, prácticas de video, desarrollo de revistas especializadas, publicaciones marginales y hasta textos de ensayo e investigación que convergen mutuamente, dentro de una amplia y dispar tipología, sobre un planteamiento de conjunto apuntado hace ya una década y que sigue, no obstante, manteniendo de modos concretos actualidad —aunque parezca que nosotros haya podido pasar, de hecho, prácticamente desapercibido como movimiento unitario. Nos estamos refiriendo al denominado ARTE SOCIOLOGICO, cuyas experiencias de participación se han extendido internacionalmente.

Pero ¿qué es realmente el «arte sociológico»?

Si atendemos a su «declaración de intenciones» habría que remontarse a su primer manifiesto, redactado ya en 1971 (1), a cuyo pie aparecía un nombre que con el transcurso del tiempo iba a ser el más significativo de esta tendencia: *Hervé Fischer*.

¿Qué se postulaba en aquel *Primer Manifiesto*, titulado «Por una práctica artística socio-pedagógica»? ¿Cuáles eran sus presupuestos y objetivos?

Nos vamos a permitir entresacar algunos fragmentos, ordenándolos en epígrafes distintos de acuerdo con las principales cuestiones tratadas en aquel texto programático, con el fin de esquematizar así los puntos básicos:

a) Arte y sociedad: prioridad del enfoque sociológico.

«Cada sociedad desarrolla ideologías diferentes en relación a la belleza. Sin embargo el lenguaje artístico no apela tanto a un análisis estético como a una análisis socio-lógico, infinitamente más perspicaz.

Así en una misma sociedad globalizada, las diferentes concepciones de lo bello que coexisten se refieren a modelos estéticos más o menos recientes (...). Estas diferencias culturales marcan hendiduras sociales muy significativas, ya que tanto la «lectura» de la historia del arte (marco de referencia en el que cada uno encuentra la base de su propio juicio estético) como, a fortiori, la actitud adoptada respectiva-

HYGIÈNE DE L'ART  
PEINTURE À DÉCHIRER  
(CAMPAGNE PROPHYLACTIQUE)



IF YOU FEEL SENSITIVE  
MAKE LOVE, NOT ART  
(HYGIÈNE DE L'ART - CAMPAGNE PROPHYLACTIQUE)

ante la producción artística contemporánea dependen del punto de inserción social que se desarrollan.

El análisis socio-económico confirma el eslabo existente entre el arte y las estructuras sociales. En efecto, la producción artística obedece hoy a las leyes del mercado capitalista de competencia, como cualquier otro tipo de producción: diferenciación de los productos (por la necesaria originalidad del estilo del artista) e innovación que ha venido surgiendo como la preocupación primordial de las vanguardias».

El artista frente a la práctica del arte.

La dependencia de la expresión artística respecto a las estructuras sociales plantea a los artistas un problema político. Considero que el arte ha sido hasta el presente o un engaño o una ilusión (considérese cualquiera), es el momento de afirmar el papel específico del artista en la medida en que se trata de una tarea de elucidación de la naturaleza real del arte.

Desde este punto, la práctica artística debe suscitar nuevas tomas de conciencia. Debe ser la expresión de un pensamiento crítico y se convierte en liberadora».

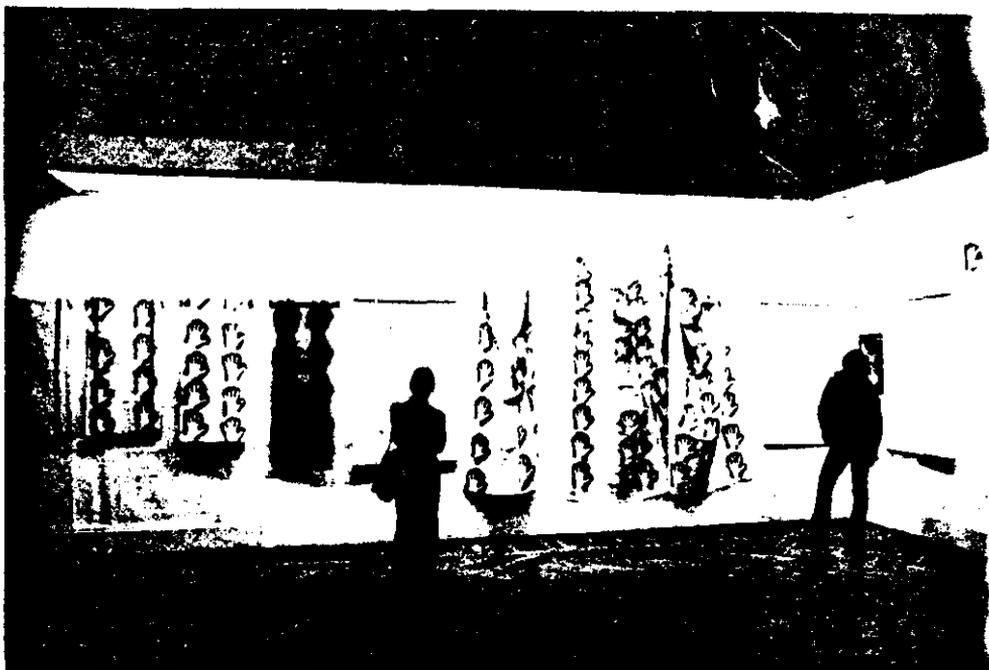
Metodología a utilizar.

Se trata de un trabajo fundamental de análisis y explicitación sociológica del arte, que debe efectuarse y expresarse conjuntamente por los medios del arte mismo (imagen, objeto, lenguaje) y también por el lenguaje teórico. La metodología del arte adquiere así el estatuto del método sociológico. Debe facilitar la lectura tan crítica como pueda del pensamiento que se expresa y debe suscitar un interrogante de ruptura con su carácter tradicional».

Arte y comunicación social.

Definimos higiene del arte a algo que es esencial y necesario en el momento actual: que el arte diga la verdad sobre el arte. Lo que incluye que la obra aporte simultáneamente también otros mensajes, en la medida en que no enmascaren esta toma de conciencia crítica, sino que la completen a otros niveles (...), pero siempre considerando al arte como un medio de comunicación privilegiado, especialmente si se le saca fuera del museo o de la expendedoría (galería) comercial.

La lectura —selectiva— que hemos realizado en este manifiesto nos muestra la aplicación (práctica y mental) de una metodología sociológica; que convierte al hecho artístico en objeto de estudio de un especial tipo de estudio, con las características básicas:



Exposición celebrada en el Museo Galliera. París, 1974, sobre la «Higiene de la Pintura».

1.º — que no se trata de que el teórico aborde, como es habitual, desde un plano metodológico, el análisis del objeto artístico distanciadamente y «desde fuera». Es decir que no supone sino más la elaboración de una sociología del arte.

2.º — que es, por el contrario, el propio artista quien produce y analiza el fenómeno artístico; aunque no para descubrir una depurada concepción del arte (ya que ello identificaría el arte sociológico con el arte conceptual (2) sin para efectuar, por un lado, una necesaria higienización del hecho artístico —implicando a veces un radical acto de (auto) liberación—, y por otra parte para mantener una clara actitud de compromiso (personal y corporativo) en relación al enlace fundamental existente entre el arte y la sociedad.

El desarrollo del «arte sociológico», que desde 1972 a 1974 se había centrado en diversos planteamientos (y en la realización de trabajos) e especialmente «socio-críticos» dirigidos hacia la higiene del arte frente a las galerías, los museos, la crítica de arte y la vida misma del artista, se amplía a partir de 1974, desbordando las cuestiones de la pura ideología del arte para plantearse también, incluso, diferentes problemas en relación a la sociedad misma que produce dicho arte.

La consolidación de la tendencia es un hecho cuando en octubre de 1974 se crea el «Colectivo de arte sociológico», figurando a la cabeza del mismo, junto a H. Fischer, Fred Forest y Jean Paul Thénot, todos ellos artistas e ir

producción artística contemporánea del punto de inserción social desarrollan.

ocio-económico confirma el evidente entre el arte y las estructuras sociales. En efecto, la producción artística sigue las leyes del mercado capitalista, como cualquier otro tipo de producción: diferenciación de los productos, necesidad de una originalidad del estilo y una innovación que ha venido surgiendo como la preocupación primordial de los artistas».

frente a la práctica del arte.

encia de la expresión artística y las estructuras sociales plantea a su vez un problema político. Considero que el arte ha sido hasta el presente o una ilusión (considérese como el momento de afirmar el papel del artista en la medida en que se trata de una tarea de elucidación de la naturaleza del arte).

punto, la práctica artística requiere nuevas tomas de conciencia. La expresión de un pensamiento se convierte en liberadora».

a utilizar.

un trabajo fundamental de análisis sociológico del arte, que se expresa conjuntamente con el arte mismo (imagen, objeto, forma) por el lenguaje teórico. La obra quiere así el estatuto del material. Debe facilitar la lectura tanto como pueda del pensamiento que suscita un interrogante de ruptura con el carácter tradicional».

comunicación social.

higiene del arte a algo que es necesario en el momento actual: la verdad sobre el arte. Lo que la obra aporte simultáneamente mensajes, en la medida en que sean esta toma de conciencia que la completen a otros niveles siempre considerando al arte como un medio de comunicación privilegiado, se le saca fuera del museo y se le expone en galería comercial.

selectiva — que hemos realizado nos muestra la aplicación de una metodología sociológica; al hecho artístico en objeto de un especial tipo de estudio, con algunas características básicas:



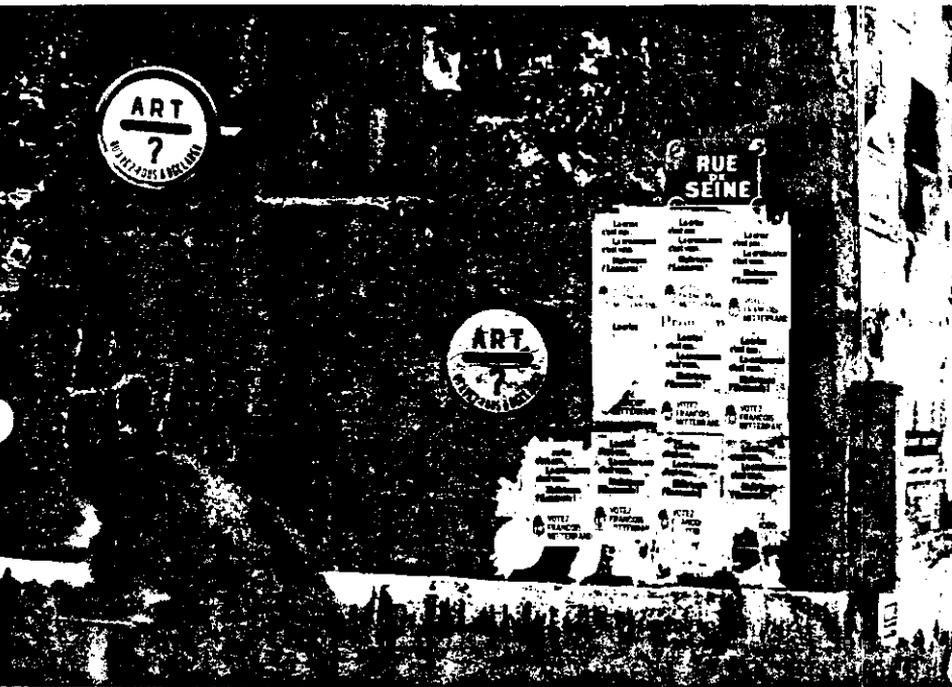
Exposición celebrada en el Museo Galliera, París, 1974, sobre la «Higiene de la Pintura».

1.ª — que no se trata de que el teórico aborde, como es habitual, desde un plano metalingüístico, el análisis del objeto artístico, distanciadamente y «desde fuera». Es decir que no supone sin más la elaboración de una sociología del arte.

2.ª — que es, por el contrario, el propio artista quien produce/analiza el fenómeno artístico; aunque no para descubrir una depurada concepción del arte (ya que ello identificaría el arte sociológico con el arte conceptual (2) sino para efectuar, por un lado, una necesaria higienización del hecho artístico — implicando a la vez un radical acto de (auto) liberación —, y por otra parte para mantener una clara actitud de compromiso (personal y corporativo) en relación al enlace fundamental existente entre el arte y la sociedad.

El desarrollo del «arte sociológico», que de 1972 a 1974 se había centrado en diversos planteamientos (y en la realización de trabajos) especialmente «socio-críticos» dirigidos hacia la higiene del arte frente a las galerías, los museos, la crítica de arte y la vida misma del artista, se amplía a partir de 1974, desbordando las cuestiones de la pura ideología del arte para replantearse también, incluso, diferentes problemas en relación a la sociedad misma que produce dicho arte.

La consolidación de la tendencia es un hecho cuando en octubre de 1974 se crea el «Colectivo de arte sociológico», figurando a la cabeza del mismo, junto a H. Fischer, Fred Forest y Jean Paul Thénot, todos ellos artistas e in-



...nio a octubre de 1974, en el Barrio de Saint Germain des Près de París, colocaron cien pasquines de señalización artística.

...adores, que venían trabajando desde antes en distintas líneas de «animación», «encuestas» y «acciones», así como en diversos proyectos pedagógicos, dentro de una orientación esencialmente pragmática del arte artístico.

... periódico *Le Monde* (9-X-74), haciéndose eco del movimiento, publicará a su vez la «Propuesta del nuevo colectivo», como grupo abierto que se invita a cuantos estén interesados en el problema de la relación existente entre el arte y sociedad», y se dispongan a enfocar ese problema sociológico tanto desde la investigación como desde la práctica artística misma, simultáneamente.

... El Colectivo de arte sociológico no tardará mucho tiempo en provocar rechazos y tergiversaciones, pero también consigue atraer a numerosos incondicionales especialmente entre las capas experimentales y jóvenes intelectuales. La medida en que están convencidos de la línea de los planteamientos que defiende el grupo — de que en nuestra época ha habido una «nueva sensibilidad», vinculada al proceso de masificación. Los síntomas de tal sensibilidad no dependen de las acciones visuales que el hombre individualizado desarrolla mediante el contacto directo con la realidad, sino que más bien hacen referencia al nexo indisoluble que une al hombre con la sociedad que «le» produce.

El programa que el «Colectivo de arte sociológico» propone, principalmente a través de la práctica artística, tiene fácil formulación: se trata de cuestionar el arte, poniendo en evidencia toda una serie de hechos sociológicos, y de «visualizar» la elaboración de una teoría sociológica del arte, como práctica artística.

La unión entre teoría y práctica, la conexión entre arte y sociología, el equilibrio entre investigación y experiencia entusiasma a cuantos anhelan no tanto descubrir nuevos caminos como elaborar una cierta «terapia socio-artística» que alcance a «higienizar» la entraña misma del hecho artístico como hecho social participativo, libre y eficaz, en base a su clara raíz comunicativa (3).

Los textos programáticos y los manifiestos se suceden paralelamente a sus «actividades artísticas» llevadas a cabo en diversos medios, y confeccionadas en torno a concretos problemas que se trataba de mostrar, criticar y depurar. Así surgieron ya desde 1975, por poner algunos ejemplos que alcanzaron suficiente resonancia, sus «exposiciones-acciones»:

— *Arte sociológico I: el arte y sus estructuras socio-económicas.* París. Galería Germain.

— *Arte sociológico II: Problemas y métodos del arte sociológico.* París. Galería Mathias Fels.

— *Arte sociológico III: Arte y comunicación.* Instituto francés de Colonia.

Los planteamientos, aunque atendían a facetas distintas del fenómeno artístico, iban generalizándose a «modos de vida», «problemas urbanos», «cuestiones municipales», «práctica colectiva del arte», «mass-media», etc.

Curiosamente los museos se interesaron pronto por tales «prácticas-teóricas» dando cabida en sus programaciones culturales al Colectivo, cada vez más radicalizado: Museo G. Illiery y Museo Municipal de Arte Moderno de París, Neuenkirchen (Alemania), Perpignan, Toulouse... Después, ya a finales de los setenta y principio de la década de los ochenta, vino el salto internacional de la tendencia: Bruselas, Río de Janeiro, Sao Paulo, Middelburg, Buenos Aires, Milán, Vancouver, Toronto...

En estas «actividades» participaban otros muchos artistas y espectadores locales, con la realización directa de paneles, mesas redondas, encuestas, preparación de videos, utilización de cuantos medios marginales se idearan: salidas al exterior — cada vez más numerosas y polémicas — de los centros donde se había convocado los actos. En el fondo era una creación colectiva que suponía manifestarse y, en última instancia, exponerse.

Frente al «fetichismo» tradicional de los «objetos artísticos» había que poner en evidencia la asunción de la ideología dominante por parte del arte.

El confusionismo no se hizo tampoco esperar. La crítica especializada y las publicaciones de los medios artísticos o bien se limitaban a asimilar tales prácticas con otras tendencias como el *body art*, el *conceptual art* o con el *happening* (con lo que de hecho se pretendía eliminar, o al menos neutralizar, su principal objetivo crítico), o bien rechazaban simplemente su metodología, cuando no ignoraban por completo cuanto sucedía en torno al «arte sociológico» (4).

Por otra parte, la polémica participación del Colectivo en la Bienal de Venecia de 1976, bajo el slogan de *Bombardando Venecia* — que fue abortada —, supuso, de algún modo un replanteamiento en relación a la estrategia a seguir en sus actividades (5).

Se consolida así, con más fuerza, la idea del arte como cuestionamiento crítico, siempre en participación colectiva, desarrollado paralelamente en la calle y en el lugar fijado por los encuentros teórico-prácticos, y se asume asimismo, cada vez más, los *mass-media*, directamente, como «medios» para las actividades del arte sociológico: TV, radio, prensa, películas, cartas, publicidad vial, matasellos personales o tarjetas inusitadas. Especial interés despertaron los montajes de «pseudoprácticas médicas».



*Granero en Krantscheid/Seifen, Alemania, 1978. Reunión y debate entre Hervé Fischer y los campesinos. Acción de arte sociológico con motivo de un caso de contaminación producida por una mina de plomo.*

o los «pseudo-dispensarios farmacéuti-  
instalados en distintos lugares públicos.  
os objetivos y los medios se revisan cons-  
mente a la vez que se trata de analizar *pro-  
áticas vitales* diferentes, en el eje siempre  
al «arte/sociedad», a partir del supuesto  
amental para los planteamientos del arte  
ológico) de la *homología estructural* exis-  
entre ambos (6). Sin embargo el Colecti-  
tando cualquier estereotipo mecanicista  
ctiza insistentemente el concepto de «ho-  
logía» entre las superestructuras, como re-  
activo (con los correspondientes despla-  
mientos históricos) y las respectivas infraes-  
as, introduciendo a este fin una media-

ción fundamental entre ambas: la esquemat-  
ción social propia de la época. Con ello la  
mología implica un «tertium quid» media-  
que elimina el puro reflejo entre la infra y la  
perestructura, y que se materializa en la di-  
mica de la estructuración social.

Por otra parte, los principios que fun-  
mentan y presiden el conjunto de los anál-  
desarrollados por el arte sociológico, han s-  
cuidadosamente estudiados y formulados  
una especie de *pentálogo*. Esquemáticame-  
expuestos serían los siguientes (7):

1.º — *El arte es una producción ideológ*

° — En cuanto tal, ha servido hasta el presente a los intereses de la clase dominante (sin embargo esta relación no es ineluctable y puede invertirse en favor de la clase dominada, o ser crítica).

° — Los valores estéticos del arte están en relación determinada con el sistema de valores de la sociedad.

° — Las estructuras espacio-temporales de una obra de arte (espacio pictórico, musical o literario, sistema cromático o tonal, estructura rítmica, etc.), están en relación de homología con las estructuras de la sociedad que ha producido esa obra.

° — Esta homología estructural no es necesariamente estable como un simple reflejo o como un modo de reproducción; puede convertirse en relación dialéctica.

Más de una vez se ha acusado al movimiento del arte sociológico de no ser más que una tendencia especialmente utópica, ridículamente utópica en sus pretensiones de desarrollar un «socioanálisis artístico» desmitificador. Quizá sea cierto. Pero cualquier realización con esta intención siempre por ser una simple utopía.

Hoy el arte sociológico es un signo de interacción y de polémica que comporta todo un proceso de purificación y compromiso. No obstante, la búsqueda de una práctica y un pensamiento sinceros que estrechen e «higienicen» la relación arte/sociedad no puede ser simplemente una tarea individual. Tal proyecto pasa necesariamente —como ha puesto el Colectivo de arte sociológico en evidencia— a través de la presencia participativa de los demás. Más allá o más acá, del equívoco sueño del arte privado, está también la utopía tentadora del arte vivenciado por todos. Ello supone un encuentro con los otros, un debate abierto y cotidianizado, donde, al experimentar junto a los demás, agudiza a la vez su sensibilidad y su crítica sobre el propio artista.

Diríase que la teoría sociológica del arte se ha vuelto contra el arte mismo» y, concretamente, contra su funcionamiento idealista en la sociedad, para desarrollar una profunda crítica ideológica del hecho artístico y la simultánea desmitificación de este ámbito cultural, poniendo en evidencia y asumiendo abiertamente sus contradicciones.

De algún modo al constituirse la sociología del arte en práctica artística, se implicaba también el rechazo de la separación habitual de funciones desarrolladas por la «Crítica de arte» por la producción artística. El arte sociológico resume, en una sola y compleja función, los roles del teórico, del crítico, del historiador, del artista y del mismo público. Por ello aspira a realizar toda una *síntesis dialéctica e interro-*

gativa del hecho artístico como fecunda realidad sociológica.

Ello supondría, desde una plataforma pedagógica, rescatar el arte de su *ghetto* actual para reencontrar la posibilidad de una «comunicación eficaz» con un público que no se limita a ser tal. Si el arte es un lenguaje, no hay que olvidar que tanto las tensiones de clase como las variaciones socio-históricas atraviesan ese lenguaje, e incluso, en buena parte, lo constituyen. Por ello el arte sociológico, superadas las vanguardias, asume y proclama que lo importante no es considerar el *lenguaje en sí del arte* (como fundamentalmente pretendía el arte conceptual) sino más bien atender a sus *variaciones ideológicas* en las situaciones socio-históricas respectivas; pero tampoco se plantea como relevante la búsqueda o la consecución de una determinada definición (concepto) de lo que pueda ser el «constitutivo formal» del arte —esencialmente entendido—, sino que prefiere desvelar y criticar su función política en la sociedad actual.

De ahí la actitud inquisitiva frente al arte, materializada visualmente en aquella curiosa señal de tráfico, que dio la vuelta al pequeño mundillo de la plástica, y que *simplemente* preguntaba al asombrado transeunte: *Art qu'avez-vous à déclarer?*

### Notas

1. Aunque se publicó en el n.º 1 de *Artitudes Internationales*. París, 1972.
2. El arte sociológico acusó al arte conceptual de representar la cúspide de la mistificación idealista, al tomar la idea del arte como campo único de su práctica investigadora, poniendo entre paréntesis toda relación constitutiva con la sociedad, la política, etc. Al afirmar el arte conceptual el carácter tautológico del arte («La idea del arte y el arte son una misma cosa», «Art is idea as idea») se acaba por reducir el lenguaje del arte a un sistema de esencias abstractas y eternas. El arte sociológico rechaza tal postura radicalmente, subrayando que el arte, con su lenguaje, es un lugar de comunicación en una situación histórica y social reales, ya que todo lenguaje es circunstancial.
3. La expresión «higiene del arte», y similares, es casi un *leit motiv* dentro de los planteamientos del arte sociológicos. En el fondo se trata de «decir la verdad sobre el arte, de manera interrogativa y crítica». «La ruptura como pedagogía y la provocación como método», para intentar explicar la

función sociológica, política, comercial del arte en la sociedad, suscitando la crítica con los propios medios de que el arte dispone.

4. Cfr. *Art vivant*, n.º de diciembre de 1971 donde taxativamente se califica al arte sociológico de proyecto «estúpido, confuso, tautológico y contradictorio».
5. El Manifiesto n.º 3 del Arte sociológico fue publicado precisamente en el Catálogo internacional de la Bienal.
6. L. Goldmann: *La Création culturelle dans la société moderne*, ed. Denoël-Gonthier, París, 1971.
7. H. Fischer: *Théorie de l'art sociologique*, pág. 86.
8. No se han incluido en esta relación bibliográfica las críticas, catálogos y artículos diversos sobre el arte sociológico, muy numerosos. Exclusivamente se reseñan libros, monografías y revistas especialmente publicadas, en su totalidad, en torno al Colectivo de Arte Sociológico.

### Bibliografía fundamental sobre el «arte sociológico» (8).

- H. Fischer: *Théorie de l'art sociologique*. Ed. Castermann. París, 1977.
- H. Fischer: *L'Histoire de l'Art est terminée*. Ed. Balland. París, 1981.
- Art et communication marginale I*. (En edición trilingüe: francés, inglés y alemán). Ed. Balland. París, 1974.
- Art et communication marginale II*. (En edición trilingüe: francés, inglés y castellano). Ed. Ecart. Ginebra, 1977.
- Citoyens/Sculpteurs. Expérience d'art sociologique au Québec*. Ed. Segedo. París, 1981.
- Cahiers de l'école sociologique interrogative* (1980). Han aparecido hasta el momento tres números:
- N.º 1: *L'art comme pratique philosophique*
- N.º 2: *Crise*.
- N.º 3: *Deux expériences d'art sociologique*
- Rapports et Documents: Expériences de Presse*. N.º 1. Office franco-allemand pour la Jeunesse. 1981.

16. Horacio Fernández: "Hans Haacke, lavar los trapos sucios, ¿alivia la mala conciencia?", Zehar no.23, San Sebastián Arteleku, 1994.

# Hans Haacke, lavando los trapos sucios, ¿alivia la mala conciencia?

HORACIO FERNÁNDEZ

Hans Haacke ha transformado el pabellón alemán de la Bienal de Venecia de este año en un decorado teatral en el que el marco preside un suelo levantado y destrozado que antecede a un plato de Adolf Hitler y Benito Mussolini en la Bienal de Venecia 1993, obra que se acompaña de la correspondiente documentación sobre las finanzas pasadas y presentes de la Bienal, algo que en Haacke, que debe creer que la documentación es la característica definitoria del arte conceptual.

## Haacke y la amnesia.

En esta instalación, que ha sido premiada con el León de Oro, Haacke insiste en su afán por desenterrar el pasado para que no se olvide, en su enfatizar hechos para conseguir que se graben, se graben, en la memoria. Es una actitud comprensible y hasta es una actitud que benéfica, cualquiera sabe. Pero, ¿es útil? ¿Para qué? ¿Para más recordables los hechos que Haacke denuncia que los hechos? No son preguntas fútiles: la memoria no guarda cualquier cosa. Y no es fácil saber si la tarea de escoger algunos hechos y convertirlos en prototipos del mal, consigue algo más que trivializar el mal.

¿Adolf Hitler tuvo alguna relación con el arte, sobre todo con su arte? Pero también tuvo sus artistas, lo que, ¿los descalifica automáticamente como artistas? Ciertamente es que sí los descalifica automáticamente, cosa de interés para los biógrafos. ¿Añade algo más a la escasa reputación artística del escultor Arno Breker el que él sea el artista de cámara del Führer? ¿Es más que una anécdota que el mismo Breker también haya modelado el busto del filósofo Ernst Jünger y el coleccionista Peter Ludwig? ¿Es la historia de lo que rodea al arte tan ejemplar? ¿Merece recordarse que un criminal vestido de burgués llamado Adolf Hitler inauguró una exposición en Venecia en 1934? ¿O es una trivialidad?

Lo que es decir que tanto el poder económico como el político han estado siempre unidos al arte. Y que también, por supuesto, ha sido así a lo largo y ancho del siglo XX. Pero la intención de Haacke a citar la política y la economía del arte y creer que con ello está justificando política y economía no es tan evidente como quiere hacernos creer. Hablar del arte no crea empleo - excepto en arte.

## Historia de historia e historietas.

Los pintores de historia del siglo pasado, en su historia habrá que incluir el trabajo de historia, mal que le pese al artista-profesor, con la Historia de todos, no la historia del arte. Mark Tansey al menos se limita a como si fuera historia la historia del arte, un proceder lleno de ironía que quizás es de mejor causa, pero también es menos ambicioso que el de Haacke. La pintura de historia del siglo XIX trata de lo que entonces era la Historia, no de la historia

del arte, aunque quizás haya quien piense que puede encontrarse el original de la deformación arte-que-sólo-trata-del-arte en "El Estudio" de Gustave Courbet, una obra de 1855 que posee un poder alegórico que supera el mero tratar del arte. Si se repasa el cuadro de Courbet se verá que hay un cuadro en el que el pintor trabaja, una modelo, algunos instrumentos del oficio y poco más que tenga que ver con el arte. Lo demás -el poeta que lee, los burgueses que miran, etc.- hacen de ese estudio un taller de algo que no es sólo arte. Courbet no pinta a sus coleccionistas, sus funcionarios estatales culturales, sus críticos, etc. No hace ninguna adulación interesada a su milieu, pero tampoco lo critica a secas: sus intenciones van más lejos, ya que trata sobre algo que a todos afecta: el trabajo, la cultura, los cambios en los que se comprometía Courbet, su propio tiempo y mundo, en suma.

## Levantando las alfombras.

Hans Haacke se queda casi siempre en la superficie. En vez de recordar el compromiso de Courbet, trae a la memoria cosas como los homenajes pictóricos de Fantin Latour o los estudios de artistas a lo Esquivel, aunque, eso sí, Haacke actúa con cierta intención ingenuamente malévola: ¡cuidado!, estáis donde estuvo el Führer junto al Duce, hacéis lo que hizo y apreció el emperador, los poderosos de antes no son muy diferentes a los de ahora.

Vaya una novedad. Cerca de los ricos y los poderosos estuvo y suele estar siempre lo peor y -a veces- lo mejor del arte, pero con decir eso no se hace más que insistir en un lugar común, aunque sea buscando debajo de las losas del pabellón alemán de la Bienal, levantando las alfombras a ver si hay cadáveres. Cuando Joseph Beuys excavó en 1976 bajo esas mismas losas para su obra "Parada de Tranvía", quiso construir un monumento al futuro a partir del pasado, sin los moralismos recriminatorios de vía estrecha con que el torpe Hans Haacke intimida al público de la Bienal.

Instalación "Germania".  
Pabellón alemán en la XLV Bienal de Venecia. 1993.





"Haciendo inventario (Inacabado)". Oleo sobre tela.  
241 x 206 x 18 cms. 1983/84.

otra cosa sería que Haacke pintara Historia, que no sólo se basase en su trabajo el pequeño mundo que rodea al arte, por interesante que éste pueda ser, sino que contara algo sobre los problemas humanos que son sus contemporáneos. Apañados estaríamos si Pablo Picasso en "Guernica" hubiera pintado un enfado justificable por la destrucción de algún monumento que en Guernica hubiera, en lugar de pintar un alegato contra la guerra. Imaginemos (si es posible) *Guernica* de Haacke: una instalación con bomba e imagen de monumento, la una sobre la otra y, cerca, documentación indicando que una cosa perteneció al rico X y la otra al pobre Y, con acopio de datos que indicaran alguna relación entre los fabricantes de la bomba y sus lanzadores con la posesión de un mecenazgo de alguna obra de arte... ¿Qué diría eso sobre la historia de Guernica? ¿Y sobre todas las *Guernicas*? A ver si va a cambiar que el bulo de que ya no hay Historia es una verdad de perilla válida para los funcionarios culturales del Pentágono y para los artistas que deberían pintarla y, sin embargo, nos hacen una vez más juegos solipsistas sobre su minúsculo mundo, como siempre repleto de personajes poco recomendables.

Oleo perteneciente a la instalación "Despliegue y Diversidad de la Brigada Ludwig". 225 x 170 cms. Berlín, 1984.



Con guante blanco.

A los artistas que se llamen políticos: dejen de anunciar que el Pisuerga pasa por Valladolid, ya se sabe. Usen su mala intención contra los poderosos, pero que sea a base de razones de peso, pues no basta anatemizar a los ricos porque carezcan de buen gusto artístico o porque, de tenerlo, lo utilicen para darse importancia social... Descubrir algo sobre los poderosos quizá sea una manera de derrocarlos, una forma de socavar su poder; decir que tienen mal gusto, que suelen aparecer por las inauguraciones, que se aprovechan del prestigio social y cultural del arte en su beneficio, es algo de poco interés: ¿quién sería tan ingenuo de creer otra cosa? No desde luego los artistas, que poco pueden sacar de la frecuentación de los círculos del poder, aunque quizás sí puedan hacerlo esos mediadores que tanto proliferaron mientras hubo dinero; esos organizadores de exposiciones o funcionarios culturales que intentaron convencernos de su necesidad, algo que poco tiene que ver con el arte y menos con el público. Haacke da a esos tipos su legitimación: "Mire cómo somos; hasta somos capaces de admitir que critiquen a nuestros superiores, siempre que sea con guante blanco, esto es, por su relación con el arte". ¿Y eso qué? La lucha contra el poder pasa por desenmascarar muchas cosas, entre las que comprar o no arte es una de las menos remarquables.

Cuando Haacke transformó en 1986 el "Agua y Gas en Todos los Pisos", de Marcel Duchamp, en "Arte y Dinero en Todos los Pisos" estaba enunciando una verdad de barquero que muy poco añade a la comprensión y transformación del mundo, una tarea del arte que por lo visto no practica el artista alemán que da clases en Nueva York. Retratar como hizo Haacke hace diez años a Margaret Thatcher en compañía de sus mecehas, curiosamente también mecenazas artísticas, pero sin mencionar a sus víctimas, ¿de qué sirve? ¿Esos son los trapos sucios que deben ventilarse en público? Si hay que construir memoria, debe ser otra memoria, la que sí deba recordarse, una memoria que no se reduzca a la pequeña historia de un pequeño grupo.

El trabajo de Haacke puede reducirse a la representación moralista del corporativismo de un gremio que se concede a sí mismo demasiada importancia. Con él otra vez se vende y no del todo mal como Arte lo que no es sino otro comentario al mundo del arte, un comentario más que no trata sobre formas ni significados demasiado interesantes, en tanto en cuanto son de un alcance tan limitado como fácilmente tolerable.

#### Un aviso para los delatores.

No hay arma arrojada menos interesante que la que reduce la subversión a la anécdota. Ya se trate de que Tapiés fue tutelado por el régimen franquista o de que una firma que paga exposiciones o compra arte también fabrica armas. El posible valor del trabajo de cualquier artista no se encontrará ni en su adhesión a los principios del Movimiento en los cincuenta ni en su conversión a la fe nacionalista del pequeño comerciante llegados los setenta. Eso son anécdotas que dicen algo sobre el oportunismo del artista, pero poco sobre su trabajo.

El delator, el que denuncia, debe tener algo muy importante que denunciar para que merezca la pena hacer el esfuerzo de prestarle atención. Y no deja de ser asunto de la prensa económica o del corazón, tan complementarias ellas, el que un pastelero riquísimo sea además compulsivo comprador de cuadros y negociante con ellos. Al menos en la actualidad; ya llegará el historiador del futuro buscando documentación para rellenar una ficha o, en el mejor de los casos, para tener datos sobre la historia del gusto de la burguesía de una época. Desagrada tan zafia labor.

Venezian aurtengo Bienalean Alemanian jaio baina aspalditik New York-en bizi den Hans Haacke-ri Urrezko Lehoia saria eman ditela -eta, artikulu honen egileak zalantzan jartzen ditu artista honen baliabide artistiko-ideologikoak, bereziki historia eta memoria artistikoari buruz egindako erabilpenak.

17. José Luis Brea: "El salvaje corazón del mundo (algunas escenas radicales de David Lynch)", Sub Rosa. Arte y Estética no.2, Cáceres, 1990.

La misma regla por la que el espíritu, como matemática borrosa pero inapelable, se enciende y pone en juego. El espíritu: mera fantasía económica de la complejidad interactiva de los lugares del mundo, unos sobre otros, unos contra otros -imaginaria clausura del sistema, en su apertura inviolable y barroquizada, bajo la ley del tiempo.

\*

Un continuo desparramar sesos, masas encefálicas, cerebriños. Se trata de evidenciar que no hay alma, que no hay tal cosa.

Sobre el mármol de la escalera de los salones de baile y contra la barandilla se desperdigán trocitos, como vomitados y empapados en sangre, del cerebro de Bob Ray Lemon, todos ellos todavía contaminados de la orden terminante: "¡pincha a Sailor Ripley, acaba con él, lava el honor de Marietta!".

Casi puede verse todavía latir en esa chicha reventada la compulsión de un querer, de un deseo de activar mano y navaja contra Sailor. Desparramada por los suelos, deja de haber lugar de una conciencia: ella se devuelve a la economía entera del lugar. Sailor señala la verdadera procedencia de la orden que activaba la mano. Marietta era el alma que movía la navaja que agitaba Bob. Lo que yace estaba poseso: respondía a una economía espesa y entramada de acontecimientos, fantasías y deseos. Bob lo ignoraba todo. Ni siquiera Lula, temerosa por la vida de Sail y encabritada con su violencia, sabe casi nada.

Sueña, sospecha, tiene recuerdos borrosos que se encienden a veces con los cigarrillos,...

Los sesos que hurga la muchacha del accidente. Se toca los pensamientos, bien banales para quien se está muriendo. Mamá te va a regañar, has perdido el sujetapelo, y algo se te escapa por la grieta.

Eres tú, querida, lo que se va. No habrá castigos esta noche.

Tercera sesión de cerebro estampado: la sesera de Bobby Perú (*like the country*) envuelta en un panty. Hay algo glorioso en su vuelo, es como una especie de ascensión mística. Lynch controla la velocidad del reventón, no hay cámara lenta, pero sí una modulada ralentización que enquista la mirada -entre aterrorizada y totalmente fascinada- en el paquetito volante. El ángel negro es forzado a salir del mundo, el exorcismo se corona: de ahí que el

espectador, incluso contra su voluntad, experimente alegría, alivio, casi beatitud -mezclado a la repugnancia, al inevitable asco.

Toda la maldad concentrada en el frío proceder de Bobby, la meticulosidad con que anudaba el advenimiento del futuro, queda en suspenso. La trama de lo inevitable, tal y como estaba en esa masa de sesos escrita -nuevamente incluyendo muerte de Sailor-, es volada brutalmente por el disparo accidental de la escopeta de cañones recortados. El destino es, por segunda vez, sometido a la incidencia de un azar superior. El Mal vence al mal, la materialidad implacable de una Espiritualidad absoluta excluye el dominio de ejercicio de las conciencias individuales, incluso la de los ángeles negros. Estos son devueltos a su nada natural.

Sailor se arroja al suelo para que le esposen las manos, mientras un perro se escapa con otra mano entre los dientes, liberando la hilaridad ya incontenible de la audiencia. Mostrando que la más estremecedora violencia es inductora de las más ambiguas reacciones -conducidas, eso sí, con maestría. Los humanos no somos humanos.

Cuando menos, no plenamente.

Primera forma de la radicalidad de Lynch: hacerlo evidente.

\*

→ Pero, ¿qué pamplina es ésta de la radicalidad?

¿Acaso cualquier enunciación pretendidamente radical no se produce dentro del sistema mismo que aspiraría a subvertir? ¿Cómo entonces podría lograr su objetivo, alterar desde la raíz -¿pero acaso hay raíz?- la organización del mundo que hace posible también su propio acontecimiento, la forma específica en que éste se produce? ¿Acaso, incluso, el efectivo darse "dentro" del sistema no produce un efecto revertido de legitimación de éste -muestra su tolerancia, su capacidad de "plena" transparencia, tanta que incluso consiente la presencia de quien le denuncia (con lo cual, a reverso, se legitima)? Si así fuera, el único éxito de la enunciación radical consistiría en verse proscrita -esto es algo que los funambulistas del cotarro radical (tipo Torres) saben bien: su mayor logro consiste siempre en que no les permitan llegar a realizar su proyecto (pero que la cosa, por supuesto, alcance notoriedad pública, consiga habitar el *media*, entre de lleno en la lógica del espectáculo y la cultura de masas -que ellos,

supuestamente, "cuestionan").

Tomemos tres ejemplos bien recientes en nuestro país.

Primero: caso Wodizcko y su proyección sobre el arco de Moncloa. ¿Qué ocurre con ella? Nada, absolutamente. La indiferencia casi perfecta del ciudadano de a pie; la autocomplacencia de los enteradillos asistentes que se imaginan muy comprometidos, muy radicales ellos; el interés moderado de los media que encuentran en la proyección un espectáculo vistoso, estético y reproducible y, en fin, una pregunta -"¿CUÁNTOS?"- que queda tranquilamente flotando en el viento sin respuesta.

A la postre, toda la bienintencionada intervención no sirve más que para chupar cámara y restársela a, por ejemplo, el encadenamiento que un grupo de insumisos protagoniza esos mismos días en otros arcos, los de la puerta de Alcalá, denunciando al gobierno socialista por su participación activa en el conflicto del golfo y requiriendo la inmediata vuelta de las tropas y el levantamiento del secuestro de ciudadanos por parte del Estado. Frente a esa denuncia radical, la otra, la que sólo pretende parecerlo, no hace sino legitimar. El inquilino de la Moncloa observa el espectáculo desde palacio y sonríe: tenemos un país moderno y progresa, por fin -todo nos está permitido.

El propio Wodizcko se marcha convencido de que estamos muy concienciados aquí, sí, y así lo declara. Los periódicos lo recogen.

Segundo ejemplo: el *Sansón* de Chris Burden, instalado en el vestíbulo del Círculo de Bellas Artes. La pieza es un dispositivo que se supone cuestiona radicalmente (desde los cimientos, vale la broma) a la Institución que lo aloja: cada vez que entra un espectador hace girar un clásico torniquete de entrada a museo, haciendo éste a su vez que las vigas a él conectadas por un aparatoso mecanismo aumenten un grado su presión contra las columnas del edificio. Entrado un cierto número -desde luego, inalcanzable para esa exposición- de visitantes, la pieza, en teoría, derrumbaría el edificio.

A los dos días de inaugurada la exposición el mecanismo que activa el torniquete está ya desconectado, boicoteado; a los cuatro el espectador ni siquiera pasa por él.

La Institución continúa beneficiándose del prurito de radicalidad -la radicalidad vende mucho últimamente- que le otorga el albergar una obra que,



Krzysztof Wodiczko. *¿Cuántos?* 1991. El Sueño Imperativo

cuando menos imaginariamente, la cuestiona; pero al mismo tiempo desactiva toda eventual eficacia de ese cuestionamiento. A la postre, todo queda en un puro teatro, en simulacro de radicalidad, en falso cuestionamiento.

Ahorramos comentarios.

Tercer caso: la cancelada exposición -una más en su haber, se va a convertir en el especialista- de Hans Haacke en la Fundación Miró. Para fortuna de Haacke y de quienes todavía ven en él el último exponente del radicalismo artístico, aún quedan directivos de instituciones museísticas y empresas financieras suficientemente cortos de vista. También para su fortuna la perspicacia e inteligencia crítica de Jeffrey Schwartz ha sacado rápidamente el asunto a la luz - con lo cual, la eficacia del intento de Haacke ha cobrado alguna dimensión, seguramente incluso mayor de la que habría tenido caso de llevarse a término la exposición.

Porque, al cabo, lo que Haacke parece que quería denunciar era patéticamente poca cosa y ya sabida por todos: la utilización de la obra de Miró por los gabinetes de diseño de imagen corporativa para crear logotipos empresariales como el de la Caixa.

La suerte de Haacke, insisto, ha sido que le cancelaran la exposición -en sí mismo, eso denuncia mucho más, ciertamente. Si los responsables de imagen corporativa de la Caixa o los directivos de la Fundación Miró no hubieran vetado, por activa o pasiva, el que habría quedado en espantoso ridículo habría sido el propio Haacke. ¿Que el logotipo de la Caixa es mironiano? Sabido es. ¿Y qué? Lo único que con ello quedaría demostrado es cómo un arte que en tiempos pasara por radical puede perfectamente ser puesto al servicio de los intereses de empresa -si ésta se comporta con la suficiente inteligencia.

Los directivos del Deutsche Bank y la Mercedes -a la sazón, sponsors del evento- así acertaron a hacerlo con la obra del propio Haacke en la Documenta 8: le dejaron hacer y denunciar. Vista de lejos, la instalación de Haacke funcionaba como excelente publicidad corporativa. Y a los escasos que se detuvieran a leer la información que Haacke en ella denunciaba, los datos aportados no les añadirían mucho a lo que ya sabían, o sospechaban con toda certeza -y para colmo les sería fuerza reconocer la honradez de las empresas manteniendo su sponsorazgo pese al feroz ataque. ¿Es esto el tan cacareado



Hans Haacke. *The Saatchi Collection (Simulations)*. 1987. Instalación en Victoria Miro Gallery. Londres

radicalismo artístico o lo es más bien la gamberradita de vestir de monja las estatuas del Círculo de Bellas Artes, como hiciera Kevin Carter?

Pregunta un escéptico.

\*

Y sin embargo, qué deplorable se nos aparece todo arte tibio, conformista, qué detestable cualquier actitud connivente, qué insoportable incluso toda ironía o todo cinismo, todo bufoneo, todo frívolo jugueteo de lenguaje, en tanto meramente sirva al mantenimiento de las cosas en su curso ... Qué deleznable todo arte que no se imponga como primera causa y objetivo último la transformación radical del mundo, de la vida, de las formas de su experiencia, de la organización toda de lo real -que es precisamente la capacidad que los lenguajes autodenominados radicales han perdido irreversiblemente en su raptó de beneplácita autocomplacencia (consigo y, por extensión, con el sistema que les da curso legal).

Y en ello reside toda la complejidad del tema, en la flagrante contradicción que nos impone la incapacidad de llamar arte a nada que no ostente una potencia imparabla de trastornar radicalmente la vida y los modos de la existencia y la conciencia de ella, y la resistencia también irrevocable a atribuir esa capacidad al arte que se la autoproclama, allí donde toda su biempensante moralina tardoprogre se nos evidencia revertida y reabsorbida al servicio sólo de una mayor legitimación del orden establecido, que se la chuta como el mejor bálsamo adormecedor de las buenas conciencias asaltadas -asaltantes.

Opio posmoderno para tardíos intelectualoides cuasiorgánicos, con ínfulas -y no excesivos escrúpulos.

Y la cuestión es, entonces, cómo imaginamos ese arte que conserve alguna capacidad de trastornar la vida, alguna potencia para ponernos frente a frente la insuficiencia de las formas que la organizan, de conmocionarnos en la experiencia cruda de la violencia, al mismo tiempo fortuita y fatal, que ellas ejercen sobre nuestro pensamiento, nuestro deseo, nuestro existir. Un arte cargado de fuerza deconstructiva, de capacidad para devolvernos al imaginario de la violencia fundacional que instauraría nuestra condición y nuestro modo de ser sujetos bajo el sometimiento a un sistema generalizado que se agencia deseos, objetos y pensamientos para ponerlos al servicio de una economía

despótica en cuyo seno nuestro existir no podría experimentarse sino como dolorosa insuficiencia, como enclaustramiento.

Un arte de la crueldad, capaz de responder a la violencia de la representación con la representación de la violencia en que ella se constituye, un arte que pudiera devolvernos, en el reverso de su necesaria barbarie, al oscuro presentimiento de todo lo que, una vez comenzado, "es fatal que continúe" -y al poder conmocionante que, en la dolorosa conciencia trágica de la insuficiencia de todo movimiento en su seno, podría ser inaugural de un saber gayo, limpiamente afirmativo, absolutamente posthistórico.

Volvamos, mientras tanto, a Lynch. ←

\*

Crepúsculo. Violenta belleza de las últimas horas, mientras el sedán púrpura se bebe los kilómetros. Sailor dormita tendido en el asiento trasero. Lula escucha las noticias hasta que su progresión al absurdo en la violencia más gratuita rebosa su capacidad.

Son noticias normales, en toda caso: "La policía de Houston ha detenido a una presunta banda de prostitución de menores que facilitaba niñas a hombres de negocios de Houston, Dallas, Fort Worth y otras ciudades ..."; "La India proyecta echar cocodrilos al Ganges, el río sagrado de los hindúes, en el cuál se bañan millones de personas al año, para que eliminen los cadáveres, según dicen las autoridades...". Finalmente, Lula detiene el coche, desciende, y le grita a Sailor que, por dios, encuentre música.

Atronador, un ruido les envuelve mientras patean, bailando, el aire, encabritados, para acabar inevitable y ferozmente abrazados, aplastados el uno en el otro con una violencia que no cabe sacarse de encima sino devolviéndola, expulsada en incontenibles descargas de adrenalina reversibles, allí en odio, aquí en amor, en salvaje equivalencia. Escena corazón -una de las más potentes y perfectas escenas jamás producidas en cine- de un saber rudo, bárbaro, un punto inaceptable.

Manotean el aire, sacudiéndose la invisible red que les apresa, que a todos nos envuelve y determina, sin escapatorias: que a todos nos arroja a uno contra otro, fieramente, en un juego extraño y duro -pasiones, la misma vida.

En Lynch, la "trama policíaca" funciona de una manera peculiar. No se trata

18. Francesc Abad: "Bildung: 'La Imagen del Pensamiento'",  
Bildung: 'La Imagen del Pensamiento, catálogo de exposición  
Galería Alfonso Alcolea, Barcelona, 1990.

## **BILDUNG: «LA IMAGEN DEL PENSAMIENTO»**

La yuxtaposición del cristal y la llama: uno, con su talla exacta y su capacidad de reflejar la luz, y el otro, la imagen de la constancia de una forma global exterior, a pesar de la incesante agitación interna, la llama como meditación. La llama de la psique, un ser sin masa, pero que de él, salen los sueños, productor de imágenes; el cristal, como reflejo de estas fantasías que nos obliga a constatar la estructura específica del pensamiento, la verticalidad y el sistema organizado del reflejo como símbolo.

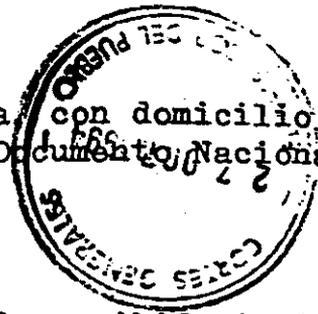
«No somos más que residuos de un ser encendido» aunque hemos entrado en la era de la luz administrada entre los dos universos, el de las tinieblas y el de la luz, no hay más que un instante sin realidad. A este instante sutil e imperceptible le debo «la imagen del pensamiento» junto al vínculo narrativo del cual forman parte Italo Calvino y Gaston Bachelard, que han hecho que las imágenes se sedimenten.

FRANCESC ABAD, 1989

19. Isidoro Valcárcel Medina: documentación de su intervención en el programa "La Acción", Madrid, M.N.C.A.R.S., 1995.

AL DEFENSOR DEL PUEBLO

ISIDORO VALCÁRCCEL 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.



E X P O N E

- 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. nº 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. nº 2 y 3).
- 5º Que, diez días más tarde, recibí lo que se presenta como (Doc. nº 4), en el cual se me responde esgrimiendo unas 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. nº 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. nº 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. nº 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. nº 8). Ésta 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. nº 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. nº 10), el ciclo está en marcha y mi participación es el próximo sábado, día 29, pasado mañana.

No hay duda del perjuicio que se 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, resulta estéril.

Pero, si se 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 carácter 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 determinara.

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.

Valencia

En Madrid, a 27 de octubre de 1.994

DATOS QUE SE SOLICITAN SOBRE CADA EXPOSICION (SIEMPRE LOS MISMOS)

FECHA: (el periodo 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 sigue o sea en un solo bloque el total de los diferentes conceptos)

TRANSPORTE: (ida y vuelta)

MONTAJE: (lo realizado ex profeso para la presentación de la muestra y, despues, para la vuelta de las salas a su estado previo)

SEGUROS: (referidos a transporte y periodos 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: CATALOGO: (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.)

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 Biomo

Colección Philips

Picasso, Miró, Dalí.

Diego Rivera

El Siglo de Picasso

Colección Sonnabend

Nicolas de Staël

Suiza Visionaria

Antoni Tapies

Françes Torres

Rosemarie Trockel

Utopías-Bauhaus



sigue\_

Bram Van Velde

Viena

Will Viola

Visiones paralelas



Departamento de Audiovisuales del  
MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA  
Carlota Álvarez Basso  
Madrid.-

9 de septiembre, 1994

Estimada Carlota:

He recibido ayer la llamada de Esther Xargay en la que me comunicaba la decisión adoptada sobre misolicitud 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 tí.

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

Fdo: I. Valcárcel Medina  
Madrid.



DOC. 1

Esther Xargay  
Barcelona.

(ciclo "La Acción". MNCARS)

Madrid, 9-IX-94

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, cuando menos, respalden la decisión.

Rogándoos tan rápida contestación como en este último caso, y agradeciendo tus gestiones para resolver satisfactoriamente el asunto, te saludo atentamente

I. Valcárcel

Fdo: I. Valcárcel Medina  
Madrid

Museo  
Nacional  
Centro  
de Arte  
Reina  
Sofía

Isidoro Valcárcel Medina  
C/ Toledo, 66  
28005. Madrid.-

Santa Isabel, 52  
28012 Madrid  
Tel. 467 50 62  
Tel. 468 30 02  
Fax 467 31 63

Madrid, 19 de Septiembre de 1994

Querido Isidoro,

En respuesta a tu carta con fecha de 31 de Agosto de 1994, adjunto te remito todo el material que he podido reunir:

-Un listado elaborado por el Departamento de Prensa en el 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 va a estar lista hasta principios 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 Mº de Cultura. En 1991, después de varios años durante los cuales la programación de exposiciones y la administración del Centro estaban controlados desde el Mº 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 en 1991. A partir de ese momento el Museo cuenta con un organigrama interno y unos presupuestos administrados por el propio Organismo.

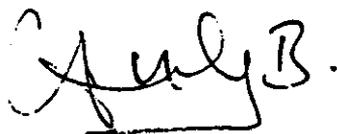
Museo  
Nacional  
Centro  
de Arte  
Reina  
Sofía

Santa Isabel. 52  
28012 Madrid  
Tel. 467 50 62  
Tel. 468 30 02  
Fax 467 31 63

Las actividades realizadas desde esa fecha quedan reflejadas en la Memoria adjunta. Mucha de la información que tu solicitas está incluida en ella excepto algunos 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.  
Jefe del Dpto. de obras de Arte Audiovisuales.



Doc. n=3



Departamento de Audiovisuales del  
MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA  
Carlota Álvarez Basso  
Madrid.-

22 de septiembre, 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 exposiciones del año 94 (los otros ya los tenía), con la cual sólo 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 91-92) no se refieren en absoluto a lo que es de mi interés y que yo preguntaba al Centro; y además, son cosas que se encuentran en las oficinas del BOE 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 ésa la razón.

Tal vez no tú particularmente, pero sí el Centro como entidad responsable y, por supuesto, concedora de ellos, debe (repite: debe) dármelos o facilitarme el procedimiento para obtenerlos.

A todos los envíos que me habeis 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 quereis que yo haga mi acción, teneis que contestarme rapidísimamente, aún más de lo que te decía en una carta anterior.

Si, por el contrario, es mayor el afán por no proporcionar 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 tí, 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

IVALCÁRCEL

Fdo: I. Valcárcel Medina  
Madrid.

Isidoro Valcárcel Medina  
C/ Toledo, 66  
28005. Madrid.-

Museo  
Nacional  
Centro  
de Arte  
Reina  
Sofía

Madrid, 30 de Septiembre de 1994

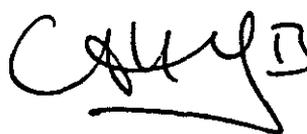
Santa Isabel, 52  
28012 Madrid  
Tel. 467 50 62  
Tel. 468 30 02  
Fax 467 31 63

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.

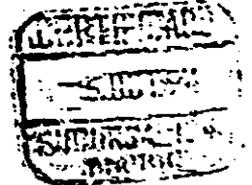
En referencia a tu carta del día 22 del corriente, en la cual me reiteras tu demanda y me señalas la urgencia de una respuesta por parte del MNCARS, siento comunicarte que, de momento, no me es posible darte una contestación definitiva puesto que el cambio del equipo de dirección ha retrasado sensiblemente la toma de decisiones hasta que el nuevo Director, el Sr. D. 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.  
Jefe del Dpto. de obras de Arte Audiovisuales.

Ministerio de Cultura  
MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA  
Sr. Director. D. José Guirao  
Madrid.



5 de octubre de 1.994

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 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 ese 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 frecuentes 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
- patrocinios, si los hubiere.

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 prohiban 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 (aun sin fecha fija todavía, si bien en el programa figura la del 22 de los corrientes) es para este mismo mes de octubre. Imagínesse la urgencia que me corre su respuesta.

Aprovecho la ocasión para quedar de usted afectísimo, enviándole mi más atento saludo

VALCÁRCEL

Fdo: Isidoro Valcárcel Medina  
Toledo, 66  
Madrid.-

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.

Sr. D. Isidoro Valcárcel Medina  
C/ Toledo, 66  
28005 MADRID

Madrid, 18 de octubre de 1994

Muy Sr. mío:

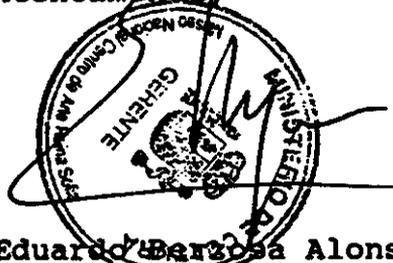
Por indicación del Director del Museo contesto su carta del día 5, sobre los datos que necesita para la "performance" que va a realizar en el Museo el próximo día 29 y he visto la documentación que le ha facilitado la Jefa del Departamento de Obras de Arte Audiovisuales, Carlota Alvarez Basso.

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 puede 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 Barboza Alonso-Martínez  
Subdirector General Gerente

Ministerio de Cultura  
MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA  
D. Eduardo Berzosa. Subdirector Gerente.  
Madrid.

ART. 105.b)  
003187  
REGISTRO GENERAL  
ENTRADA

20 de octubre de 1.994

Muy señor mío:

Encantado de conocerle epistolariamente, porque así me voy haciendo unas relaciones en el MNCARS, motivadas todas por el mismo asunto.

Oígame, 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. ¡Falta 9 días para mi intervención!

Atentamente

I VALCÁRCEL

Fdo: I. Valcárcel Medina

Esta Postdata se refiere a una cuestión que la primera vez que

se me expuso por ustedes dejé pasar como peccata 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 informarse ahí mismo.

<u>Datos</u>	<u>Pedidos</u>	<u>Entregados</u>
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	<u>204</u>	<u>38</u>

VALE

Ministerio de Cultura  
MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA  
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 sólo 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... 24 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 éste 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 aquéllos 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 sólo 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 percato 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, ésta 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 sí 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 VALCÁRCCEL

Fdo: I. Valcárcel Medina  
Madrid.

P.D. Todas las citas que aparecen corresponden a la Ley de Régimen Jurídico de las Administraciones Públicas y del Procedimiento Administrativo Común.

20. Isidoro Valcárcel Medina: "La memoria propia es la mejor fuente de documentación", entrevista realizada por Manuela Martínez y J. Agustón Mancebo en Sin Título no.1, Cuenca, Facultad de Bellas Artes, 1994.

tro arrinconados, además de varios tubos fluorescentes que salen de los sacos de arena... no es nada.

El librito, por lo demás, creo que lo habéis visto.

**En Seiquer hiciste "A continuación (Lugares, sonidos y palabras)", es la primera vez que integras el sonido en una exposición espacial, ¿qué pretendías con aquella música y aquella variación de objetos? ¿Por qué fue realizada en dos lugares distintos, la galería y el local de la 4ª ó 5ª planta? ¿Qué importancia tiene la arquitectura en la estructura del ambiente?**

Como los malos entrevistados, contesto primero a lo último: la arquitectura es el ambiente. En principio no hay más que ambiente, no hay más que arquitectura. Así que la importancia es definitiva. A mi modo de ver, allí, como siempre, sólo hay una respuesta elegida para un lugar elegido... la particularidad es que la respuesta era un lugar.

Si lo miráis bien, este montaje no era sino uno de aquellos cuadros del año 62, de los que hablamos al empezar la entrevista. Entonces, sobre menos de un metro cuadrado, se contaba una historia espacial, reflejada en imágenes, que iban una detrás de otra, generalmente adaptadas al hábito cultura de la lectura (de izquierda a derecha y de arriba a abajo... ). Ahora sobre una superficie mucho

mayor y con una altura de 3 metros se contaba otra historia. Lo que ocurría aquí, es que, como el proceso era más complicado, había un texto para explicarlo y como la duración era más impositiva, había un sonido, no una música (aunque su papel era el de música), para animarlo. Quiero aclarar, porque no es nada gratuito, que ese sonido era acumulativo; es decir, que cada día se iba "cargando" más.

Lo importante para mí era que sólo el que acudiera a la galería 12 días seguidos podía decir que había "visto" la exposición, que sólo Fefa Seiquer y yo la vimos.

Siempre me ha gustado requerir esfuerzos de los espectadores para sacarlos de la pasividad que el mundo del arte promociona con gran empeño.

**Durante los Encuentros de Pamplona del 72, empiezas a concebir una forma de arte social. ¿Qué relación tuvo el público con la obra que presentaste? ¿Qué relevancia tiene la participación del espectador en el desarrollo posterior de tu obra?**

No creo que haya duda que los Encuentros de Pamplona han sido la mayor concentración artística ocurrida en España. De sobra sabemos que gran parte de los artistas que eran significativos entonces y, curiosamente, de los que después lo fueron estaban allí, por una semana, juntos. En lo que a mí se refiere, su importancia estuvo repartida

entre lo que vi y presencié y la reacción del público ante mis obras. Puede decirse que la película, que allí se estrenó, pasó como debía y cabía esperar, con un confortable escándalo, pero menor que los demás sitios en que se ha pasado. Sobre el otro trabajo, el gran montaje del centro de la ciudad, puedo decir que yo era demasiado ignorante como para haber previsto lo que podía pasar. Así que, yo presenté una obra que podría llamarse "plástica" y me di cuenta de que era una obra exclusivamente social... Me di cuenta allí. Esa fue la repercusión y el aprendizaje. Como podéis ver por lo que digo, definitivo para dar lugar a una concienciación.

Pero el sentido de esta toma de conciencia no es el de que, a partir de entonces yo haya dado un papel al espectador, no. El sentido es que yo me di cuenta de que, no el espectador, sino el hombre, tiene una función básica, ineludible, en el territorio artístico. En las llamadas obras de participación que han podido venir después, el público (que no es público, sino coautor) no hace sino ejercer su derecho creativo: no es que se le conceda o se le ceda nada, sino que se le advierte de para qué está allí. Y al público siempre le queda la posibilidad de no "participar"... Pero, generalmente, el público participa.

**Desde el 74 comienzas a hacer diversas acciones: "Conversaciones telefónicas".**

**"Motores", "La visita", "Doce ejercicios de medición sobre la ciudad de Córdoba", "Retratos callejeros", "Examen", "Tarjetas de intercambio". ¿En qué consistían esencialmente estas acciones? ¿Cuál es la intención de las mismas?**

Muy frecuentemente en el arte no se tiene claro el sentido de lo que uno hace, creo yo. Tal vez aquí hay algo de ese palpito mágico que, consensuada y socialmente, define al arte. No tengo empacho en decir lo que siempre he negado (tal vez por una mala conciencia injustificada), y es que en el ejercicio del arte, constantemente se viven momentos en los que lo que pasa no tiene apoyatura lógica y consecuente. Digo esto porque hay trabajos a los que uno no le encuentra sentido hasta después de pasado el tiempo. ¿Quiere eso decir que éso se hizo sin ton ni son? No creo; yo, personalmente, no hago las cosas que me parecen gratuitas... por lo tanto, cabría pensar en un cierto "sentido" que te aconseja o te da permiso para hacer lo que, deductivamente, no es seguro que debas hacer.

Todos esos trabajos que citáis, y muchos otros! son consecuencia, sí, de un impulso necesario, y de un planteamiento riguroso (hasta donde yo alcanzo), pero no cabe ignorar que eran ideas sueltas que andaban por ahí y que, para pillarlas, bastaba con estar al "loro"... y como los "loros" tienen antena,

quiere de hacer más desplegado

Coramar a un no para d summun porqué de llamante impecab nadie lo h haces, te muchos d tu número muy bien

Eso ción: el q probable cuenta a porta si haber pa de arte, b ciente de

Hay pación (a fiero). Te ella en o citáis, la En su el cipa nadie te, pero el participar quiere ent Y su inter que pued cierto ser que no es,

**Rea Buenos A consistía Asunción' la gente"?**

En Asunción"

quiere decirse que no había que hacer más que tener la antena desplegada.

Como comprenderéis, llamar a un desconocido por teléfono para darle mi número no es el summum de la genialidad... el porqué de esta idea está, sencillamente, en que, siendo algo impecablemente coherente, nadie lo hace. Pero si tú vas y lo haces, te encuentras con que muchos de los llamados apuntan tu número, aunque no sepan muy bien por qué.

Eso es el arte de participación: el que el sucedido es muy probable que esa persona se lo cuente a su familia... y poco importa si él no es consciente de haber participado en una obra de arte, basta con que sea consciente de que "ha participado".

Hay otra forma de participación (a lo mejor la que yo prefiero). Tenemos un ejemplo de ella en otra de las cosas que citáis, la conocida por "Motores". En su elaboración casi no participa nadie, al menos directamente, pero el "espectador" tiene que participar, por fuerza, si es que quiere enterarse de lo que pasa. Y su intervención es tan intensa que puede ser dolorosa, en un cierto sentido... desde luego lo que no es, es espectador.

**Realizas actividades en Buenos Aires y Brasil. ¿En qué consistían "136 manzanas de Asunción" y "El Diccionario de la gente"?**

En "136 manzanas de Asunción" (que debería llamarse

"136 cuerdas...") mantuve conversaciones con las gentes del centro de aquella ciudad medio fantasmagórica y medio infantil. Yo les pedía si querían acompañarme a dar una vuelta a la manzana, hablando conmigo. Hacía hasta tres intentos en cada una, si ninguno fructificaba, me pasaba a otra.

"El Diccionario de la gente" consistió en pedir a los habitantes de Sao Paulo una palabra de su idioma. Con todas las palabras reunidas, confeccioné, por orden alfabético, un catálogo, un diccionario en el que se incluían las repeticiones de términos.

**En 1977 realizas una exposición en la Caja de Alicante y Murcia, ¿de qué forma colabora la gente en esta ocasión?**

Ah, en este caso, como los dos anteriores, podréis ver que las personas intervinientes son coautores, aunque haya que aclarar que, aun en el caso de que todas se hubieran negado, no hay duda de su "participación e intervención". Es una cosa muy importante: la obra está en pie, no hay duda. Si nadie acepta participar, el fracaso lo es sólo de participación, y, a mi modo de ver, en una gran medida achacable al promotor de la idea.

La experiencia de Alicante fue muy bonita porque a la gente se le pedían objetos, cosas, no palabras. Y su colaboración fue majestuosa. Hubo quien, al no llevar nada encima que le pareciera digno de una exposición de

orígenes sociales o culturales. Eran ideas que se expresaban arquitectónicamente, pero que podían hacerlo en otro lenguaje. El uso de los planos, y, sobre todo, de unos planos tan ortodoxos, es un recurso no menos irónico que las ideas mismas en ellos testimoniadas. La finalidad de esta arquitectura no es más que meter el dedo en la llaga del poder; el cual, pudiendo hacer no mueve un dedo, y se regocija en su propia inmundicia.

Quiero decir: anunciar el fin del paro, cuando se sabe, positivamente, que el futuro de la sociedad occidental es la falta de horas laborables... resulta escandalosamente descarado por evidente. Y yo creo que por eso mucha gente se ríe viendo el proyecto, porque se da cuenta que es verdad.

Pero no sólo el poder, también la sociedad, que carece de otra aspiración que la monetaria y de otro interés que la estulticia, es merecedora de esa crítica. Meterse a trabajar en un edificio super aclimatado y super sofisticado... no hace más que disminuir tus simples recursos funcionales (de cuerpo y de alma).

Y no digamos la cultura. Construir museos en una época en la que no hay obras para guardar (entre otras cosas porque "críticamente" se dice que el arte de hoy no es para preservarlo, sino que es efímero)... no es sino un regodeo en la propia sinrazón. Ahora, institucionalmen-

te, se argumenta que en estos momentos el museo es una obra en sí... ¿y cuándo no lo ha sido? En fin, son excusas de niños tontos, pero resabiados.

Es por todo eso por lo que unos proyectos que se limitan a poner a las claras la evidencia, necesitarían, para ser viables, otra época y otra mentalidad, es decir, son prematuros. Pero, como a la vez, son tan fáciles técnicamente y tan sencillos ideológicamente, pues, estando como estamos en un momento histórico donde se potencia tanto la tergiversación, está claro que no ha llegado aún su hora.

Los que los tachan de utópicos están diciendo una soberana tontería porque, contrariamente, son los más tópicos, es decir, los más unidos al lugar.

**¿Por qué abandonaste la Facultad de Bellas Artes y la de Arquitectura? ¿No has afirmado que la arquitectura es tu verdadera vocación?**

¡Pues por eso precisamente! Fue un acto luminoso de mi vida. Igual que os decía antes sobre algunos trabajos que se hacen sin saber lo que se hace, y que luego resultan tener un sentido, así, yo todavía me pasmo de la lucidez que tuve para salir de allí tan a tiempo, aún sin contaminar... Porque yo no era una persona lúcida, sino bisoña.

**Hablas de la construcción y destrucción de los museos en el "Museo de la ruina".**

arte, me llevó hasta su casa para darme algo mejor. Esta es la verdadera "exposición de la vida".

No puedo ocultar, sin embargo, porque es lo que ocurrió, que, a pesar de que a todos los invité y rogué para que fueran a la inauguración, nadie fue. Creo que sólo al arte y a sus congéneres se les puede culpar de ello.

**¿En qué consistía tu participación en la exposición constructivista "Forma y medida"?**

Aquello fue un suceso curioso. Los constructivistas forman todavía (y digo todavía porque estuve ahí antes) un armazón consistente que, cada cierto tiempo, organiza algún acontecimiento. Cuando esa muestra se hizo, yo, como estáis viendo, ya no pertenecía a esa tendencia; pero fui invitado y reclamado, tal vez porque ellos no sabían mi posición. El caso es que terminé interviniendo. En lugar de enviar un cuadro o escultura realicé una acción el día de la inauguración. Consistía en un grupo de secretarías que mecanografiaban un texto que yo leía durante horas. El texto, que se escribía en un papel continuo, de colores diferentes cada rollo, estaba constituido por las permutaciones de la frase: "El arte es una acción personal, que puede valer como ejemplo, pero nunca tener un valor ejemplar". Después, los papeles se expusieron en la sala y, curiosa y lógicamente dieron lugar a una obra plástica y constructivista.

Años, bastantes, después, en otra de estas celebraciones, en el mastodónico catálogo que hicieron, relatando aquella otra muestra, decían que yo había presentado un trabajo "totalmente fuera de lugar"; y era verdad.

**Como actividades de intervención del público destacas el "Coloquio-conferencia". ¿Qué hiciste en esta ocasión?**

"Coloquio-conferencia" era, en realidad, mi primera conferencia, en el año 83, creo. En el título va toda la miga del asunto: el coloquio era antes de la conferencia. Yo llegué a la mesa del conferenciante y dije: "Buenas tardes, queda abierto el coloquio". Lo demás, un par de horas de lo que os podéis imaginar. Estuvo bien. Pero, sobre todo, fue una buena experiencia de lo que después yo he pregonado mucho: hablar de lo que no se sabía un instante antes de empezar.

**¿Qué nos puedes contar de tus proyectos arquitectónicos tales como "La torre suicida", "La casa del paro", "El museo de la ruina", "La cárcel del pueblo", "Edificio para oficinas". ¿Por qué llamas a estos proyectos de "arquitectura prematura"?**

Justo el año siguiente al "Coloquio-conferencia", empecé a hacer, en serio, una cosa que desde mi primera juventud había hecho a salto de mata: proyectar edificaciones. Lo que ocurre es que éstos no eran proyectos "puros", sino contaminados por

origen  
Eran :  
arquít  
podían  
El usc  
todo, c  
xos, es  
nico q  
ellos te  
de esta  
que me  
poder;  
no mu  
en su p

fin del  
positiv:  
la soci  
de hor  
escand.  
evident  
mucho  
yecto, )  
es verd:

P.  
bién la  
otra asj  
y de ot  
cia, es  
Meterse  
super a  
cado...  
nuir t  
funcion  
alma).

Y  
Constru  
en la q  
guardar  
que "cri  
arte de l  
lo, sino  
sino un  
razón. /

Poco puedo añadir a lo que decía antes, al hablar de la arquitectura prematura. Pero sí os puedo decir que mucho antes, más de diez años antes, ya hice una encuesta en la inauguración del Museo de Arte Contemporáneo, en Madrid, en la que preguntaba a los asistentes: "¿Hasta cuándo van a seguir inaugurándose museos de arte contemporáneo?"

#### **¿Qué diferencia existe entre la galería y el museo?**

No lo sé. Puede que sea que el museo es más estable. (Tiene gracia esa bobada del teatro: "compañía estable" del teatro Tal; como si el teatro no fuera estable de por sí). También tiene gracia que los museos aspiran a ser móviles, vivos... tienen salas de exposiciones temporales... es decir, aspiran un poco a ser como galerías, pero no sueltan ni una de sus obras. Y las galerías se vuelven locas de contento cuando una obra que estaba allí se la llevan a un museo. ¡Es que son como niños!

#### **¿Qué opinas de la crítica y de los críticos de arte?**

Siempre se ha dicho una cosa que me parece injusta y que, sobre todo, no es criticable, si es que es cierta: "el crítico es un artista fracasado". Uno puede, perfectamente, fracasar en una cosa y dedicarse a otra.

Lo que a mí me parece más preocupante es que el crítico renuncia a ser artista, que no aprovecha, estando tan cerca

de él, la oportunidad, que a todos obliga, de ser artista.

Ocurre, además, que el crítico no lo es en primera instancia. Me explico. El verdadero artista no hace otra cosa que criticar a su medio; el crítico le critica a él... Lo que yo me pregunto es por qué el crítico no da el salto directo a criticar a la sociedad.

Otra cosa es, en lo que me preguntáis, la crítica y el crítico institucionalizados. Los detesto... si es que me ocupara de ellos. Quiero decir, no me importan.

#### **¿Por qué ese rechazo a las camarillas?**

¡Un momento! Vosotros presentadme una camarilla como la Generación del 27 y ya veréis si la rechazo. No; claro que no.

Yo rechazo las camarillas de mediocres que sólo por estar en ellas, subsisten.

A mí no me molesta que fulano esté hasta en la sopa gracias a que es un apadrinado de mengano, siempre y cuando fulano tenga algo que emocione. En ese caso, lo único que puedo hacer es darle las gracias a mengano. Pero, ¡a ver; dadme algún ejemplo de ese tipo!

#### **¿Por qué intentas hacer perogrulladas? ¿En qué consisten? ¿Por qué crear una ley para el comercio del arte?**

Esas son cosas de 1991, 1992. Yo no intento hacer perogrulladas; las perogrulladas me salen, porque, en un ambiente mixtificado, contaminado y sin

sentim  
mento  
una p

Pense  
nos h  
no p  
que h  
sión  
caído  
en ur  
mado  
adem  
que t  
meter  
la ver  
duda.  
hago  
al Co  
que d  
lice t  
un se  
ga la  
diner  
Eso  
¿no?  
ocurr  
más  
arte

que l  
es se  
sino  
tora  
Disfr  
Arte".  
fuera  
sobra  
eso e  
ámbi

tión  
cia e  
obra

d, que a  
sta.  
que el cri-  
ra instan-  
verdadero  
a que cri-  
tico le cri-  
pregunto  
da el sal-  
sociedad.  
o que me  
el crítico  
os detes-  
upara de  
ne impor-

chazo a

Vosotros  
illa como  
ya veréis  
ue no.  
marillas  
por estar

esta que  
opa gra-  
nado de  
cuando  
moción.  
e puedo  
s a men-  
ne algún

s hacer  
consis-  
una ley  
e?

e 1991.  
er pero-  
das me  
biente  
o y sin

sentido, cualquier cosa discretamente auténtica se convierte en una perogrullada.

A ver si me explico mejor... Pensemos un ejemplo. A todos nos ha pasado ir a un banco y no poder cobrar un cheque porque ha habido una caída de tensión y los ordenadores se han caído con ella. El dinero está allí, en un cajón, yo, con mi talón firmado, estoy allí también; hay, además, un empleado que es el que tiene que coger mi cheque y meter el dinero por la ranura de la ventanilla. Eso es así, no hay duda. Imaginemos ahora que yo hago una propuesta a la banca, al Consejo Superior Bancario, que diga que... O mejor, que realice un cortometraje en el cual un señor va a un banco, se apaga la luz, pero el cajero le da el dinero que importa su cheque. Eso parece una perogrullada ¿no? Pues todos sabemos que no ocurre; a pesar de ser la bobada más simple del mundo. Eso es el arte de Perogrullo.

Sobre lo segundo, decir que la ley, el proyecto de ley, no es sobre el comercio del arte, sino que... se llama "Ley Promotora y Reguladora del Ejercicio, Disfrute y Comercialización del Arte". Por lo demás, aunque sólo fuera sobre su comercio, de sobra sabemos que, hoy por hoy, eso es lo más trascendente en el ámbito artístico.

**"I. V. M. Oficina de Gestión de Ideas..." ¿Qué diferencia existe entre realizar esta obra en una galería o en otro**

**espacio como un piso cualquiera?**

La diferencia es clara, que "en un piso cualquiera", el mío por ejemplo, llevo realizándola, más o menos, treinta años; y en una galería no lo había hecho nunca. ¿O acaso esta entrevista, si se la mira ampliamente, no es un asunto de la "Oficina de Gestión", aunque hace casi un mes que se cerró? Pero todos sabemos que hay diferencias: las diferencias sociales: en un piso cualquiera la visitan 30 y en una galería 300. Esa es la diferencia. Otra cosa es si me preguntaras qué diferencia de valor o significado tienen ambas cosas. Es una cuestión importante. El deber del artista se limita a que no haya diferencia de significado entre ellas.

**¿Tuviste que "poner en la calle" a algún intruso?**

Claro que sí. A cuatro. Un artista presuntuoso. Una comisaria de exposiciones, muy rimbombante ella. Un crítico de arte, mayor y despectivo. La mujer de otro crítico de arte, la más contumaz. Tengo que aclarar inmediatamente que ninguna de estas cuatro personas me eran conocidas, ni personal, ni profesionalmente... (lo cual, huelga decirlo, no lo pongo como excusa para mi actitud) fue a su salida cuando supe quienes eran.

Como podéis ver, todos miembros del estamento artístico. ¡Si es que no puede ser: las personas normales son normales!

**¿Cómo explicas que en la oficina que tú regentabas había un despacho donde el galerista (Norberto Dotor) seguía con sus negocios?**

Lo puedo explicar muy fácilmente: él es el propietario del total del local. A mí me cedió temporalmente la parte más importante. Pero no me traspasó el negocio. Por lo demás, es lógico que siguera con "su negocio" ya que lo mío no era un negocio.

En la vida todo ha de ponerse en la balanza: él renunció a vender durante un mes, yo renuncié a tener un local entero para mí. Espero que él, en el otro platillo de la balanza haya podido poner algo que la equilibre. Yo, en la mía, ya tenía puesto el contrapeso.

**¿Por qué la información sobre este acontecimiento no fue publicada en las páginas de información general o en las de economía?**

Se hicieron muchos esfuerzos para conseguirlo. Se pensó en las páginas color naranja de "El País"; entre otras cosas porque están muy bien hechas. No fue posible.

Así que la respuesta a esta pregunta es que los esquemas periodísticos son sumamente rígidos. Lo más que se nos ofre-

ció es sacar una gacetilla en una página de chisnorro o anecdotario, teniendo en cuenta lo "curioso" de la exposición.

**¿Qué te parece la carta de Juana de Aizpuru sobre la compra de una obra de Bruce Nauman?**

¡Ah!, es un asunto grave, aunque lo tomemos cómicamente. No estoy informado de cómo va la cosa, pero tengo para mí que se ha producido una reacción saludable. Todo el mundo con quien yo he hablado tenía una visión muy clara y negativa del asunto. No me cabe duda de la buena intención (desde el punto de vista interesado de los amantes del arte institucionalizado) de la campaña. Lo que pasa es que es algo que no se puede consentir. Creo sinceramente que es indignante. Digo esto aquí, porque a Juana de Aizpuru se lo dije por escrito. Yo creo, honradamente, que a mí no se me puede pedir dinero para comprar una obra de arte de 34 millones de pesetas a un señor de Kansas, pongo por caso. Lo considero absolutamente indefendible.

**¿Deseas añadir alguna cosa más?**

No puedo. He dicho todo lo que sabía.

21. Pedro G. Romero: "Conversación con Federico Guzmán", Arena  
no.1, Madrid, febrero 1989.

Los artistas FEDERICO GUZMÁN y PEDRO G. ROMERO hablan en la siguiente conversación de lo que fuera una memoria compartida; acotando con ello tanto la genealogía como las afinidades y diferencias de sus obras en el momento actual.

F.G.: Recordando ahora piezas mías anteriores, veo con curiosidad la manera en que cambian los contenidos de un cuadro en estado de proyecto respecto al resultado final. Me interesa la flexibilidad que permite a la obra quedarse suspendida entre dos afirmaciones que pueden ser contradictorias.

P.G.R.: Lo que ocurre a menudo, y en la medida que tu lo fuerzas, es que aunque tengas un proyecto absolutamente planificado, cualquier giro o nuevo rumbo que siga el trabajo revela aspectos diferentes de obras anteriores, nuevos sentidos ya sea en los planteamientos formales, de imagen o respecto a sus referencias.

F.G.: En el caso concreto del dibujo La inundación<sup>1</sup> se trataba de dibujar en milímetros mi número de teléfono, y sin embargo partía de la sensación que me evocaban esos cuadros sobre Las despedidas de Boccioni, algo muy melancólico; y reflexionando sobre el resultado me di cuenta de que además de afirmar al emisor —el artista que emite esas líneas— como *Muerto* o como *Huaco* asumía otra visión paralela en el deseo del contacto, de superar barreras de distancia. Creo que es importante mantener esa tensión que permite al cuadro generar ideas una vez fuera del control del autor.

P.G.R.: Al hablar de Boccioni recuerdo nuestra, y de un grupo de amigos, afición temprana por el movimiento futurista<sup>2</sup>; de qué manera partiendo de un proyecto racional como lo era la técnica y la ciencia, su radicalidad, de la que provenía nuestra admiración adolescente, lo llevaba a un extremo absolutamente irracional. Lo que podría parecer una juvenil *simpatía por el diablo* generó de alguna manera constantes en nuestro trabajo, como concepciones de la velocidad o la energía bajo cierto carácter épico y social, que teniendo su origen en esa mitología moderna manejábamos de forma reversible. Esto y el descubrimiento evidente de la figura de Duchamp, que al menos para mí, me sirvió de canal intro-



F. GUZMÁN Y P. G. ROMERO: TILMENDASTA. TEATRO DE C.C.O.O., SEVILLA, 1985.

ductorio hacia una concepción más amplia del arte, más amplia y no reductiva.

F.G.: Claro que esa adhesión correspondía más a una afinidad de temperamento que a la adhesión a cualquier programa ideológico. De hecho, el paso que nosotros establecimos entre el maquinismo futurista y el maquinismo dadaísta se produce precisamente por eso y supone el inicio de una contemplación mitológica de la figura de Duchamp.

P.G.R.: Pero también nos distinguía de una situación provinciana como la de Sevilla, que ya empezaba a cambiar hacia el 85.

F.G.: Nos separaba de cierta vuelta a la pintura un poco militante en general (no ya me refiero sólo a la versión provinciana del neoexpresionismo o la transvanguardia).

P.G.R.: La situación de Sevilla era algo particular y anecdótico; tras el rechazo de la escuela de Bellas Artes, de cualquier clase de Arte, una exposición como *Ciudad Invadida*<sup>3</sup> puede verse como transposición de los Salones de pintura que culminaban en el *Armory Show*, estaban los expresionistas, los fauves, los nabis y allí dos futuristas y hasta algunos

surrealistas. Era una situación muy inocente, al contrario de la opinión general que pretende que se cocieran allí estrategias de mercado. Pero yo destacaría entre nosotros una fe ciega en la novedad, en la radicalidad, actitud que me extraña cuando veo cómo reproducíamos tics de moda. Todo era muy provinciano.

F.G.: Fue un momento de aprendizaje. Por entonces yo trabajaba en unos cuadros sobre el teatro<sup>4</sup> que pusieron punto y final a muchas reflexiones formales para especular más bien en el terreno de la identidad. Lo que me tenía entre manos era buscar los límites donde el yo se desdobra en el *usted* del espectador.

P.G.R.: La influencia que supuso para nosotros Artaud, sobre todo El teatro y su doble, su texto más programático. Tu firmabas como «Actor: Federico Guzmán» y yo comencé a trabajar con materiales como el azufre a partir de la figura y la imagen de Artaud. El fue un elemento anómalo separado de cualquier militancia, una manera radical de entender el arte y la vida. Por un lado, la obsesión del teatro como lugar absoluto de la representación, y por otro ligar tan profundamente el teatro en su relación con la vida. De esto mismo se derivaría después nuestro interés por Beuys y por las ceremonias que encarnaban los miembros de Fluxus.

F.G.: Esto supuso una ampliación en las miras de nuestro trabajo, en el sentido de conseguir la introducción de un nuevo lenguaje en nuestros cuadros, ya fuera a través de los nuevos materiales (pólvora, azufre, sal, iodo) que ambos utilizábamos como en el desarrollo hacia otros ámbitos (teatrales, literarios, etc.). Una conclusión técnica de estos cuadros fue empezar a manejar los argumentos más en base a su *presentación* que a su *representación*.

P.G.R.: Y viceversa, en mi caso siempre hay una intención simbólica en el uso, por ejemplo, del material.

F.G.: Se trataba de una postura empírica

que llevaba a resolver el cuadro a base de intervenciones con materiales externos al propio cuadro. El origen de esto no estaba tanto en el collage cubista o el informalismo, que se quedaba en definitiva en un avance formal, sino en claves más duchampianas; y pienso en la obra de Duchamp 'TUM' como ejemplo de *readymade* pintado con un mundo simbólico y lingüístico más amplio.

P.G.R.: En mi caso introducía además una construcción muy didáctica, como los cuadros sobre Artaud, Maiakovsky y Pollinaire en los que utilizaba materiales muy concretos —azufre, iodo y cemento— en una lógica continua con la imagen y la literatura. Quería que los cuadros se pudiesen leer de alguna manera y pasar luego a un extremo más crítico sobre la situación de la obra en un contexto determinado. Esto sigue siendo una obsesión en mi trabajo que no ha quedado nada claro y donde seguiré fracasando seguramente. La manera en que el material amplía el significado de la forma. Duchamp, en sus escritos sobre El Gran Vidrio, recoge ese mundo de las sustancias del campo alquímico, y después Beuys como material religioso. Es un deseo narrativo frente al carácter óptico de los diversos informalismos y formalismos, basados en conceptos como el color, la estructura, la pureza, la textura, etcétera.

F.G.: Creo que es, sobre todo, el deseo narrativo lo que constituye uno de los puntos de partida. Deseo narrativo que, por otra parte, asume toda una generación de artistas que enfrentan esa necesidad de contar a los sistemas analíticos utilizados durante los años setenta.

Cuando hago un dibujo sobre la distancia entre dos personas utilizando el material cobre, su expresión a través de este material hace ver que no define ese espacio por *separación* sino por *unión*. En este caso la lógica es literal; en otros, las asociaciones son más abiertas, pero lo que prevalece es una contaminación narrativa muy refractaria al ánimo purista-contemplativo.

P.G.R.: Es un deseo de contar una historia, como la música o el cine han conseguido. Reflejar unas inquietudes o conflictos desde la *circulación de la energía* o el *miedo a la muerte* hasta retratar el acontecimiento más doméstico.

F.G.: Todos, acontecimientos al fin y al cabo extraartísticos. Creo que es la experiencia lo que dota de sentido al objeto y no al lenguaje, que sólo se ocupa de darle forma.

P.G.R.: Y algo más allá de la experiencia, la creación o la invención, quizá fruto de esa misma experiencia.

F.G.: Esta es una idea que aparece continuamente en la obra bajo distintos argumentos como las definiciones del lenguaje como detritus del azar o la reivindicación simbólica del silencio como estado prelingüístico<sup>1</sup>.

P.G.R.: Se trata de evitar la tautología y la metalingüística de gran parte de ciertas propuestas objetuales y conceptuales desde los años cincuenta. A mí me interesa más un sistema de trasposición libre del lenguaje que construye un aparato expresivo muy lógico a partir de una elección metafórica.

F.G.: Pero, además, a mí me interesan las categorías tradicionales de pintura, escultura, dibujo. El Cuarto Amarillo, por ejemplo, no es una idea arquitectónica, sino la ampliación del esquema narrativo de un cuadro. Como en el caso de tus esculturas planas, con un interés por resaltar la significación de los materiales frente a los usos formales naturales de la escultura, pero sin dejar de pertenecer a ella.

P.G.R.: Pienso que sí, y en definitiva es toda esa vuelta a lo narrativo lo que nos atraía más de la llamada vuelta a la pintura del principio de los ochenta. Esa necesidad de narrar y *ser* lo extraartístico. Hay, además, una vuelta a la obra de arte única, contradictoria si se quiere. Pero en definitiva es la flexibilidad de la que hablamos. Es la misma contradicción que se da en Duchamp repitiendo el

arte y la vida de los *ready-mades* y creando la obra única en la vuelta al aura del Gran Vidrio y el Etant Donnée; o en Walter Benjamin escribiendo sobre el fin del aura en la obra de arte para resaltar la necesidad del aura en la obra de arte...

F.G.: A mí me interesa, por ejemplo, la expresión material del lenguaje, de la manera en que Smithson relaciona estructuras naturales. Esta idea fue la que me llevó a realizar las piezas del Silencio Homologado; el hecho de que las palabras al pasar por el cable fueran un material constituyente de la obra; es decir, la abstracción del lenguaje para construir la obra. La idea es construir moldes del lenguaje y comparar entre el silencio y el lenguaje por medio de *dibujos-huecos* que están conectados por millares de palabras. Todo de una forma verificable. Como la relación de la obra Número de teléfono conmigo mismo. Una relación clara.

P.G.R.: Son esas relaciones lingüísticas de las que yo hablaba antes. Conexiones *ramonianas*. De aquí parte la inclusión de textos de Ramón Gómez de la Serna en mis escritos sobre tu obra. La arbitrariedad convertida en análisis. La absoluta libertad de las relaciones entre palabras que la crítica acaba confiriendo como rigurosa. Hay un juego triangular que se me ocurrió leyendo el texto de Octavio Paz sobre Duchamp. La palabra *Diana*, en español, en el origen del conocimiento de la obra duchampiana, en tus *Targets*<sup>6</sup> cubiertas de pintura y en mi vinculación amorosa con una chica llamada Diana sobre la que realizaba especulaciones lingüísticas y literarias que me hicieron recorrer ambos caminos...

Otra cuestión que va muy ligada a la narración es la idea del distanciamiento.

F.G.: Siempre me ha gustado el hecho de que el cuadro genere ideas por sí mismo, que una narración central aparezca con diferentes lecturas provocando ambigüedad, esa contradicción de la que hablaba con respecto a la relectura que hago de mi obra.

P.G.R.: Pero no creo que sean contra-

dicciones, ni ambigüedad en el sentido de que varios niveles de significado no necesitan necesariamente ser opuestos, no es una dualidad moral con la que estamos jugando...

F.G.: Quizá sí; no se trata de una dialéctica en el sentido hegeliano, se trata de mantener la independencia de la obra, su funcionamiento autónomo.

P.G.R.: Yo desafiando en el acto creador que el espectador acabe la obra; y eso lo he tenido tan en cuenta como para actuar constantemente con esa idea del espectador y esperar que se comporten así con mis obras. Por otro lado, eso significaría que el artista actuaría como un *medium* de la obra, sobre todo un *medio* implicado como Beuys, o bien un *medio* distanciador como Borges<sup>7</sup>; y aquí influye mucho lo que tu propia vida tenga que ofrecer, pero ambos proyectos son totalmente válidos...

F.G.: Esta polaridad me parece muy rica en el sentido de que puedes pretender trasladar por tu medio al espectador a una dimensión desconocida como hace Duchamp o bien hacer de este medio un paso hacia una transformación real, social y física como hace Beuys. Ambos *sobrevalorados*... En definitiva, saber dónde está el paraíso, si en el cielo o aquí en la tierra.

P.G.R.: Digamos que ambos *sinsentidos* se deben a que la idea de la dimensión desconocida puede partir en Duchamp de una acción absolutamente crítica mientras el paraíso en la tierra es fruto de la acción *religiosa* de Beuys...

F.G.: Es esa rica contradicción de la que yo hablaba, o si quieres, esas posibilidades de sentido, el motor que puede seguir manteniendo una obra... Por ejemplo, la idea de la neutralidad que los *ready-mades* conlleva se ve contradicha ahora que Beatrice Wood<sup>8</sup> nos habla de un primer interés estético en Duchamp.

P.G.R.: Recuerda que siempre hemos hablado de esa tensión estética en los objetos, no ya por su relación física con modelos diversos de la escultura de vanguardia, sino una belleza clásica, como expreso en el vídeo sobre Duchamp<sup>9</sup> cuando contrapongo la rueda de bicicleta con la rueda del cuadro de Las Hilanderas de Velázquez...

F.G.: Quizá el concepto de indiferencia, fruto de la neutralidad estética en la elección de los objetos, ha sido un peso para cierto tipo de arte conceptual...

P.G.R.: Sin embargo, yo asumo cierta necesidad de neutralidad en la realización de la obra, sobre todo para la distancia que quiero conseguir y para que la

obra pueda ser interpretada de muchas maneras pero nunca falseada, convertirla además en algo alejado a mí, empresa muy difícil.

F.G.: Estoy de acuerdo y admito la indiferencia, pero si ves una obra como la de On Kawara, aparentemente tan objetiva, y después observas que comunica día a día que sigue vivo, que traza sus recorridos diarios por ciudades mejicanas, que señala su lugar en el espacio y el tiempo, que al final de cada día resume a qué lo dedicó, estamos ante algo más que la indiferencia, y desde luego gracias a la tensión que está provocando la propia contradicción entre la necesidad de comunicación y el dato.

F.G.: Por eso quiero decir que cuando yo planteo el tema de la comunicación lo planteo como una relación periférica, no me interesa un análisis global de cóligos o sistemas, sino las fracturas que hay en el individuo y las tensiones que ello provoca, así mi punto de partida es onírico o psicológico la mayoría de las veces.

P.G.R.: Es como tu teoría de los *agujeros* que comunican espacios y tiempos<sup>10</sup>; digamos que existe la versión oficial: son los agujeros negros; sin embargo, tus cuadros, fruto de la necesidad de curar tu impotencia, buscan el agujero que permita la comunicación...

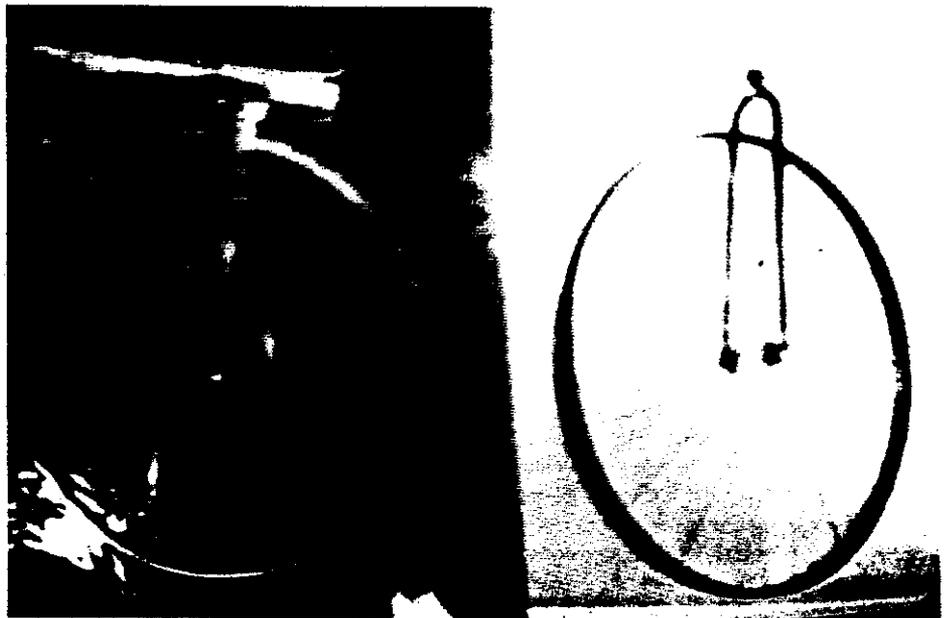
F.G.: ...el cuadro como agujero, como ventana, y la galería como lugar de representación. Por ejemplo, cuando espongo mi número de teléfono real, para mí esa obra funciona como un agujero en el espacio.

P.G.R.: Resulta todo muy metafísico, sin embargo.

F.G.: Sí, pero a mí me gusta *ver* así los cuadros.

P.G.R.: Es la representación como análisis al fin y al cabo, si tú utilizas el agujero, los Espejos de tinta míos son la representación de lo que podría presentar un espejo. El *espejo de tinta* como metáfora última del libro y éste como *espejo del todo* contribuye en el hecho mismo del reflejo a ser utilizado como elemento analítico de la realidad; si con tus agujeros hay un salto a través de lo real, en el espejo el viaje es de ida y vuelta.

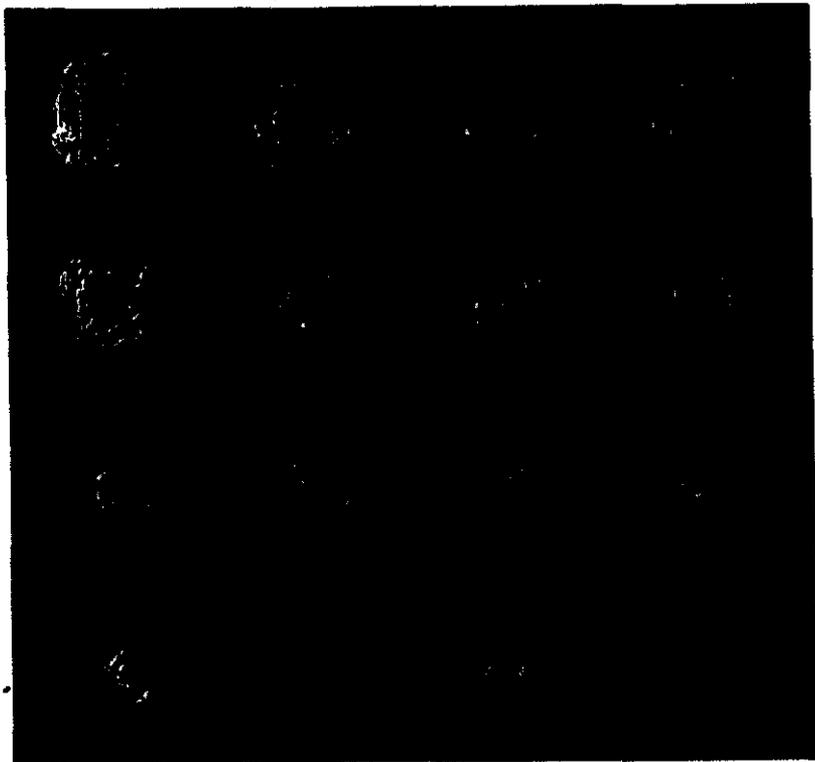
F.G.: Creo que aquí estriba una diferencia fundamental entre ambos, ya que mientras tú críticas la mística de ciertos lenguajes *representándolos*, mi obra trasciende de algún modo la realidad de mis *presentaciones*. Volviendo al origen psicológico en mi interés por la comunicación, cuando yo utilizo la línea de un dibujo o un cable me interesa tanto hablar del espacio de la comunicación como de aquellos que lo habitan; suponemos que al final del cable hay alguien o no hay nadie, pero hablas de personas. No me interesa una codificación como la que pretenden ciertas escuelas teóricas basándose en una sobrevaloración de los medios. Veo que el espacio abstracto de la comunicación está lleno de lagunas e interferencias y que nunca llegamos a tener una *información* concreta. Es decir, en cualquier relación, sea social o privada, ni conociendo el número exacto de BITS y sus contenidos podemos llegar a saber cuál es exactamente el mensa-



PEDRO G. ROMERO. VÍDEO SOBRE DUCHAMP. 1987.



PEDRO G. ROMERO. DISOLUCIÓN. 1989. FOTO/PHOTO. 180x100 cm.



FEDERICO GUZMÁN. DISOLUCIÓN. 1989. GOMA/RUBBER.

je. Esta misma entrevista está llena de vacíos y de huecos que permiten seguir hablando.

P.G.R.: La gente tiene necesidad de que le expliquen, de que le indiquen una sola idea de lo que les ocurre, y cuando esa sola idea se fija, surge, para bien o para mal, el dogmatismo. Cuando las teorías de la comunicación empiezan a influenciar, a crear sistemas, se convierten en puro dogma y, como tal, en instrumentos de poder; así, el Gobierno español y el resto de los europeos son los auténticos seguidores de las teorías de Baudrillard; por eso él sigue negando la existencia del poder. Lo que nadie quiere es que se esté continuamente pensando sin permitir que una sola idea se estanque, esto debe ser el tipo de pensamiento que el arte representa, el movimiento continuo del pensamiento.

Y esas son las conclusiones de Wittgenstein sobre el lenguaje, y es un hecho falso que existan dos filosofías de Wittgenstein; existe el Tractatus convertido en regla y movido continuamente por continuas investigaciones filosóficas; existe el hecho de conocer constantemente una teoría del conocimiento que excluye a la teoría. Pero si lo primero sirvió para los férreos desarrollos de las escuelas positivistas y analíticas, en lo segundo puede encontrarse la coartada posmoderna.

El hecho de que el lenguaje sea producto de diversos juegos o situaciones no significa que se utilice para justificar cualquier tipo de juego.

F.G.: Ocurre lo mismo con todo ese tipo de arte que, al fin y al cabo, está tratando sólo con problemas formales.

P.G.R.: Claro, si la obra de Duchamp sirvió para crear escuelas de puristas, el formalismo bajo la apariencia de concepto (por ejemplo, Donald Judd) sirve como coartada de la libertad; el *todo vale*, la libertad absoluta que se deriva de la obra de Duchamp también se puede convertir en refugio cuando se agotan las ideas. Acaso obras como las de Kiefer o Förg no se diferencian más que en apariencias conjugando ideas semejantes.

F.G.: Esto es lo que provoca el error que se mantiene constantemente cuando analizan nuestras obras.

P.G.R.: Usualmente, el análisis se queda en términos formales sin llegar a ver el significado. Por ejemplo, obras como *Disolución*, más allá de la imagen de la bomba atómica que yo represento o tu uso de la materia jabón en descomposición lo que nos interesa es la idea de la disolución de lo social; aunque creo que el modo en que nos aproximamos a esta idea desvela otra diferencia entre tu obra y la mía. Utilizamos el mismo tema, pero con matices distintos, y esto es más im-

portante que lo que nos separa en cuanto a su materialización.

F.G.: Yo estoy más en la idea de disolver al individuo en lo social, mientras que para ti es más importante el intento del individuo por disolver la sociedad. ▲

#### NOTAS

<sup>1</sup> Dibujo realizado en 1989 cuyo desarrollo ha formado parte de la instalación *El Cuarto Amarillo*.

<sup>2</sup> Algunas de las exposiciones realizadas entonces con un grupo variable (Francisco Loma-Osorio, Agustín Povedano, Alonso Gil, Jesús Marín, Victoria Gil) fueron: *Dibujos Radicales*; *Las Antenas del Mundo*; *Vino en el Salón*, *los Planos en el Club*; *La Batalla de los Dibujos*; *Tilmendasta*.

<sup>3</sup> Exposición de jóvenes artistas andaluces realizada en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla en 1985.

<sup>4</sup> En 1984 F. Guzmán realizaba los carteles para la obra *El Tambor Futurista*, de Pedro G. Romero, que representaría el grupo *El Traje de Artaud*. Ambos siguieron vinculados a este grupo hasta 1987.

<sup>5</sup> Por entonces F. Guzmán trabajaba en obras como *Dibujos Parlantes*, *Tipografía*, *Señales*, *Anuncio*; y Romero escribía unos textos (no publicados) sobre el silencio de Duchamp y el silencio de Wittgenstein.

<sup>6</sup> En inglés, el término *target* significa blanco de tiro o diana.

<sup>7</sup> Referencia a la relación de la obra de Beuys de manera biográfica con su obra y a la actitud de Borges desaprobando cualquier vínculo personal con ella.

<sup>8</sup> Ceramista americana ligada a Duchamp en los años veinte.

<sup>9</sup> Vídeo realizado en 1987 por Romero sobre los *readymades* de Duchamp.

<sup>10</sup> Hay cierta relación entre estas preocupaciones de Guzmán y las que reflejan obras de Victoria Gil como *Las manos en los huecos*.