



ESCUELA DE DOCTORADO
INTERNACIONAL DE LA USC

Violeta
Janeiro Alfageme

Tesis doctoral

Prácticas colaborativas en arte
en España durante la década de
los noventa: Agustín Parejo
School, Preiswert
Arbeitskollegen (Sociedad de
Trabajo no Alienado),
Estrujenbank y La Fiambrera.

Santiago de Compostela, 2023



ESCOLA DE DOUTORAMENTO
INTERNACIONAL DA USC

TESE DE DOUTORAMENTO

Prácticas colaborativas en arte en España durante la década de los noventa: Agustín Parejo School, Preiswert Arbeitskollegen (Sociedad de Trabajo no Alienado), Estrujenbank y La Fiambrera.

Autora

Violeta Janeiro Alfageme

Director: Miguel Anxo Rodríguez González

PROGRAMA DE DOUTORAMENTO EN HISTORIA, XEOGRAFÍA E HISTORIA DA ARTE

SANTIAGO DE COMPOSTELA / LUGO



ÍNDICE

0. RESUMEN	
1. INTRODUCCIÓN. PRÁCTICAS COLABORATIVAS EN ARTE: AGUSTÍN PAREJO SCHOOL, PREISWERT ARBEITSKOLLEGEN (SOCIEDAD DE TRABAJO NO ALIENADO), ESTRUJENBANK, LA FIAMBRERA.....	11
1.1 OBJETIVOS.....	15
1.2. HIPÓTESIS.....	16
1.3 METODOLOGÍA.....	18
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN. ESTUDIOS CRÍTICOS EN TORNO A PROYECTOS DE NATURALEZA COLABORATIVA EN EL CONTEXTO ESPAÑOL.....	23
3. PRÁCTICAS COLABORATIVAS EN ARTE. ASPECTOS QUE LAS ACOTAN Y DETERMINAN.....	39
3.1 TERMINOLOGÍA PARA DEFINIR UNA PRÁCTICA ARTÍSTICA DE NATURALEZA COLABORATIVA.....	41
3.2. GENEALOGÍAS DE UN ARTE DE NATURALEZA COLABORATIVA.....	47
3.3 ESTÉTICA DEL ARTE COLABORATIVA: MODALIDADES DE PARTICIPACIÓN.....	54
4. LA NECESIDAD DE AMPLIAR LOS EFECTOS SOCIALES DE UN ARTE QUE SE ABRE PASO EN LAS DÉCADAS DE LOS SETENTA Y OCHENTA.....	61
4.1 EL ARTISTA COMO INSTIGADOR Y MOTOR DE CAMBIOS DENTRO DE EL ÚLTIMO FRANQUISMO: 1968-1976.....	62
4.2 DÉCADA DE LOS OCHENTA: ARTISTAS AMPLÍAN EL CAMPO DE ACCIÓN POLÍTICA.....	78
5. CONTEXTO POLÍTICO, ECONÓMICO Y SOCIAL EN EL QUE SE FRAGUARON LAS PRÁCTICAS COLABORATIVAS EN LA DÉCADA DE 1990.....	85
5.1 INTRODUCCIÓN AL CONTEXTO POLÍTICO INTERNACIONAL DE LA DÉCADA DE LOS NOVENTA: EL TRATADO DE MAASTRICH, Y LOS MOVIMIENTOS ZAPATISTA Y LUTHER BLISSET.....	87
5.2 CONTEXTO POLÍTICO Y SOCIAL DE LA DÉCADA DE LOS NOVENTA EN ESPAÑA: 1992.....	91
6. CASOS DE ESTUDIO.....	97
6.1 PRÁCTICAS COLABORATIVAS, EL DESPLAZAMIENTO DE LOS LÍMITES DE LOS MARCOS DE ACCIÓN.....	97
6.2 TRES PROYECTOS EXPOSITIVOS EN EL ESTADO ESPAÑOL QUE BUSCARON TRANSFORMAR LOS MARCOS DE SENTIDO QUE ORGANIZAN NUESTRO CAMPO SOCIAL.....	104
6.2.1 CAMBIO DE SENTIDO.....	105
6.2.2 PLUS ULTRA.....	110

6.2.3 DE LA ACCIÓN DIRECTA COMO UNA DE LAS BELLAS ARTES.....	121
6.3 AGUSTÍN PAREJO SCHOOL: APROPIACIÓN, DESCONTEXTUALIZACIÓN E INTERVENCIÓN EN EL ESPACIO PÚBLICO.....	128
6.3.1 LA RECONCEPTUALIZACIÓN DEL DETOURNEMENT SITUACIONISTA.....	135
6.3.2 APS EN EL MARCO DE LA EXPO 92.....	141
6.3.3. MUSEAR LA ACCIÓN ARTÍSTICA.....	146
6.4 PREISWERT ARBEITSKOLLEGEN.....	140
6.4.1. PLANTILLAS.....	150
6.4.2 DETOURNEMENT CON REPERCUSIÓN PÚBLICA.....	154
6.5 ESTRUJENBANK.....	157
6.5.1. ESTRUJENBANK: “HOJALATERÍA Y PINTURA EN GENERAL”.....	159
6.5.2. FENOMENOLOGÍA DE LOS BARES DE PUEBLO.....	161
6.5.3. EL CONTRATISTA, LA ENCARGADA, EL JEFE DE SERVICIOS Y UN CORRESPONSAL EN NUEVA YORK.....	163
6.5.4. UNA MOSCA EN LA LECHE DEL ARTE ESPAÑOL.....	167
6.5.5. ESTRUJENBANK EN 1992.....	172
6.5.6. SALA DE EXPOSICIONES ESTRUJENBANK.....	177
6.6 LA FIAMBRERA.....	186
6.6.1. LA FIAMBRERA OBRERA EN LAVAPIÉS.....	190
6.6.2 LA FIAMBRERA BARROCA Y EL POLLO DE LA ALAMEDA.....	198
6.7 LA CENTRALIDAD DEL LENGUAJE EN LAS PRÁCTICAS COLABORATIVAS DE LOS NOVENTA EN EL ESTADO ESPAÑOL.....	210
7. CONCLUSIONES.....	217

Si el arte es vida debe parecerse a ella, a la vida que nos ocupa la propia vida, es con esa vida, que unos momento parece fuera y en otros está dentro, con quien convivimos y desde la que nos relacionamos con los otros, los otros que no soy yo pero que están ocupando el espacio común que nos aísla y une.

Miguel Benlloch.

Fragmento de «Acción en el género», 2011, publicado en el libro de Miguel Benlloch, *Mirar de frente*, CentroCentro, Madrid, 2019.

0. RESUMEN

CASTELLANO.

Esta tesis trata sobre prácticas sociales en arte a partir de proyectos colaborativos en la España de los años noventa, entendiendo por colaborativo un tipo de proyecto donde la autoría es compartida y el trabajo se distribuye de manera horizontal. Son proyectos que nacen en el espacio público, entendido éste como un espacio politizado, donde ejercer la gobernanza del colectivismo con repercusiones en la sociedad civil. Su emergencia debe ser explicada como reacción a un contexto donde la especialización y la profesionalización son agentes característicos en la cadena de producción de una sociedad atomizada que ha diluido el colectivismo que le era propio al arte antes de que se pusiese en marcha el aparato productivo que lo organiza y le da valor.



Esta investigación se propone profundizar en todo lo que acontece durante los años noventa en España desde una perspectiva política y social, que vincula el arte

al contexto donde se enmarca y desarrolla. Tomaré como referencia los proyectos de los colectivos Agustín Parejo School, Preiswert Arbeitskollegen (Sociedad de Trabajo no Alienado), Estrujenbank y La Fiambrera. La tesis se interesa por las consecuencias de estas prácticas colaborativas a la hora de definir un nuevo marco para el desarrollo, la canalización y la recepción del arte, en relación con todo un abanico de subjetividades que se desprenden de este fenómeno. El colectivismo en este proyecto se aborda desde su capacidad para cuestionar la legitimidad de la institución cultural.

GALEGO.

Esta tese trata sobre prácticas sociais en arte a partir de proxectos colaborativos, na España dos anos noventa, entendendo por colaborativo un tipo de proxecto onde a autoría é compartida e o traballo distribúese de maneira horizontal. Son proxectos que nacen no espazo público, entendido este como un espazo politizado, onde exercer a gobernanza do colectivismo con repercusións na sociedade civil. A súa emerxencia debe ser explicada como reacción a un contexto onde a especialización e a profesionalización son axentes característicos na cadea de produción dunha sociedade atomizada que diluíu o colectivismo que lle era propio á arte antes de que se puxese en marcha o aparello produtivo que o organiza e dálle valor.

Esta investigación propónse profundar en todo o que acontece durante os anos noventa en España desde unha perspectiva política e social, que vincula a arte ao contexto onde se enmarca e desenvolve. Tomarei como referencia os proxectos dos colectivos Agustín Parejo School, Preiswert Arbeitskollegen (Sociedade de Traballo non Alienado), Estrujenbank e A Fiambrera. A tese interésase polas consecuencias destas prácticas colaborativas á hora de definir un novo marco para o desenvolvemento, a canalización e a recepción da arte, en relación con todo un abanico de subxectividades que se desprenden deste fenómeno. O colectivismo neste proxecto abórdase desde a súa capacidade para cuestionar a lexitimidade da institución cultural.

INGLÉS.

This thesis deals with social practices in art based on collaborative projects in Spain in the 1990s, with collaborative being understood as a type of project where authorship is shared and the work is distributed horizontally. They are projects that are born in the public space, understood as a politicised space, where the governance of collectivism is exercised with repercussions in civil society. Their emergence must be explained as a reaction to a context in which specialisation and professionalisation are characteristic agents in the production chain of an atomised society that has diluted the collectivism that was inherent to art before the productive apparatus that organises it and gives it value was set in motion.

This research aims to delve into everything that took place during the 1990s in Spain from a political and social perspective, linking art to the context in which it is framed and developed. I will take as a reference the projects of the collectives Agustín Parejo School, Preiswert Arbeitskollegen (Society of Unalienated Labour), Estrujenbank and La Fiambrera. The thesis is interested in the consequences of these collaborative practices in defining a new framework for the development, channelling and reception of art, in relation to a whole range of subjectivities that arise from this phenomenon. Collectivism in this project is approached in terms of its capacity to question the legitimacy of the institution.

I. INTRODUCCIÓN

PRÁCTICAS COLABORATIVAS EN ARTE: AGUSTÍN PAREJO SCHOOL, ESTRUJENBANK, LA FIAMBREIRA OBRERA Y PREISWERT ARBEITSKOLLEGEN (SOCIEDAD DEL TRABAJO NO ALIENADO).

En 1990 el programa de televisión española Metrópolis contactó al colectivo Agustín Parejo School (APS) para dedicarles un monográfico. Este colectivo artístico agitador, conformado por estudiantes de diferentes ámbitos y de identidades diferentes que diluyeron la autoría en la colectividad que conformaron en cada momento, en vez de usar este medio de masas para difundir su obra, aprovechó la llamada del programa de televisión para tratar el problema de la vivienda en Málaga. Para ello se infiltraron en una de las manifestaciones que organizaba la Asociación de Vecino sin Vivienda, quienes se manifestaban una vez por semana en las calles de Málaga. Mientras que los manifestantes portaban con solemnidad pancartas acordes con sus reclamos y motivo

de reunión, APS se introducía en la misma con lemas y pancartas relacionadas con la responsabilidad del artista contemporáneo para influir o cambiar su contexto. Como si se tratara de una procesión de Semana Santa, llevaron velas y tambores, y en vez de motivos religiosos, pasearon eslóganes como “Alcalde dónde estás, los pobres no te ven”, “Viviendas sí, chabolas no”, “Málaga, paradigma de la africanidad”, “Acabar con la profesión de artista”, o uno de sus más recordados :“Nous sommes tous Agustín Parejo School”, lo que significa “nosotros somos todos Agustín Parejo School”, proclamando así el interés por cuestiones sociales desde el anonimato; otro ejemplo, “el artista profesional es aquel que intenta cambiar todo para que en la vida no cambie nada”, destruyendo por tanto la idea del artista profesional que crea objetos para interpelar la realidad. El propio colectivo escribía en su manifiesto “No somos nadie”:

“La verdadera obra de APS es APS; no una pseudo-vida 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 aroma 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 PRODUCE Y QUE ES LO ÚNICO VERDADERAMENTE ARTÍSTICO EN EL ARTE”.

Durante la década de los noventa proliferaron los colectivos artísticos que encontraron en la colaboración una manera de re-formular un modo de hacer un arte crítico en relación a su contexto más inmediato. Estos grupos, agrupaciones o colectivos artísticos reformularon el lenguaje artístico con manifestaciones que buscaban afectar e incidir en el espacio público, crear un discurso generacional, y vincular a la sociedad a través de su práctica. Pongo por ejemplo el trabajo de algunas agrupaciones relevantes: Agustín Parejo School, Estrujenbank, Los Fills Putatius de Miró (FPDM), Las Palmeras Salvajes, Preiswert Arbeitskollegen (Sociedad del trabajo no alienado), SEAC (Selección de Euskadi de Arte de Concepto), EL Grupo Surrealista de Madrid, La Fiambrera, La Figuera Crítica de Barcelona, La Galería de Arte Contestatario, el

Comité Ciudadano Para la Nominación de Valencia Capital Tercermundista de Europa (CCPLNDVCTDE), Centro de Arte y Cultura Alternativos (CACCA), La Oficina 2004, Libres para siempre, etc... Estos colectivos, agrupaciones o multiplicidades, surgieron de la necesidad de abrir grietas en un contexto que constató que el discurso de la Transición española se articuló en torno a la posibilidad de autoexpresión, la singularidad del relato propio y la identidad propia (Marzo, 2010). La paradoja radica que en la España de los noventa se afianza la articulación de lo que hoy conocemos como institución arte, es decir, el conjunto de museos, centros de arte, galerías y ferias que acabarían por institucionalizar el entramado artístico, lo que implica también que institucionaliza las practicas colaborativas en arte. Tal y como expresa el comisario Jesús Alcaide en su texto “Nosotros fuimos todos” para el catálogo de la exposición que el CAAC de Andalucía dedicó al colectivo artístico Agustín Parejo School, y que el propio Alcaide comisarió: “Introducir en la maquinaria institucional del museo unos trabajos cuya naturaleza era contraria a ella suponía admitir que sería difícil subvertir la lógica del fetiche, del objeto artístico como bibelot y de la idea del trabajo artístico como un engranaje más de la máquina feroz del capitalismo cultural” (Alcaide, 2016:13).

Volver la mirada al conjunto de colectividades que en los noventa se articularon desde lo colaborativo, nos permitirá crear nuevos relatos historiográficos en relación a estas agrupaciones o colectivos de artistas que trabajaron en la intersección de las artes y el activismo, teniendo en lo colaborativo un motor de cambio. De esta revisión surgen las siguientes preguntas:

- ¿Hasta que punto las realidades creativas son artísticas y/o solo sociales?, dicho de otra manera; ¿qué es lo que diferencia o separa un arte con competencia pública del activismo político?
- ¿Lograron las prácticas colaborativas transformar la manera en la que se organiza el campo o espacio social, sus marcos de sentido dados y de legibilidad?

- ¿Podemos considerar los proyectos colaborativos con una voluntad de transformación social como obras de arte museables?, ¿lo colaborativo está predeterminado por una forma o dispositivo para que se puede llevar a cabo?
- ¿Se puede comercializar una obra de arte con una repercusión pública/social?, ¿es legítimo que este tipo de manifestaciones artísticas pasen por la galería de arte como ya lo han hecho?
- ¿Cual es el poder o capacidad de las instituciones políticas y culturales para limitar o por el contrario, motivar, un arte colaborativo con repercusión pública?

La última de las preguntas que escribo la planteaba Marion von Osten, en un texto clave en el reconocimiento de un arte socialmente comprometido en la revista *Afterall*, (número 25), otoño del 2010. La rescato porque me parece clave aplicarla al contexto español de los noventa. En su texto, Von Osten repasa proyectos de exposición en los noventa para ver como la práctica artística ha respondido a los cambios económicos en lo que fue el final del siglo pasado y principios del actual.

“Expandir el campo de las artes visuales a otros entornos sociales, y, cambiar posiciones de sujeto en el proceso de producción cultural, es una forma de resistirse a las funciones que han sido asignadas a los artistas en la sociedad capitalista. Nuevas y flexibles figuras se han desarrollado en el contexto del arte, a lo largo de las últimas décadas. La aparición de estas nuevas figuras, enfatiza el hecho de que el ejercicio del arte, es un variado campo de acción, extendiéndose más allá del contexto del arte y de la producción de obras individuales” (von Osten 2010).

1.1 Objetivos.

Estas consideraciones apuntan a la especificidad de un tipo de prácticas que establece relaciones fuertes con el ámbito social, pero que a la vez mantiene lazos con el contexto artístico. Planteamos los siguientes objetivos principales:

- Investigar cuál fue el caldo de cultivo de las prácticas colaborativas que florecieron en los noventa.
- Analizar las prácticas colaborativas en España en los años noventa en relación con el contexto político, social y económico que las motivó.
- Localizar y entrevistar a quienes protagonizaron prácticas colaborativas en arte en España en los noventa.
- Explorar las coincidencias de las prácticas colaborativas con propuestas colectivistas altermundistas de aquellos grupos que se han movilizado y mostrado resistencia al neoliberalismo (en México a través del movimiento zapatista, Luther Blisset y las movilizaciones antiglobalización en los noventa, etc.).
- Definir y analizar las estrategias que desarrollaron en su práctica artístico-activista.
- Determinar hasta qué punto pueden ser consideradas “obras de arte” sus acciones y qué relación mantuvieron con las instituciones culturales y el mundo del arte

Con el propósito de aclarar cuestiones referentes a la estética de lo colaborativo en arte, y al abanico de posibilidades para nombrar aquellos proyectos de naturaleza colaborativa, será de gran ayuda sumar algunos objetivos que han de ser considerados como secundarios.

- Definir una terminología para referirnos a este tipo de trabajo.
- Establecer unas pautas o criterios estéticos para caracterizar este tipo de prácticas.
- Analizar el papel del lenguaje (textos o narrativas) en las acciones e intervenciones de colectivos artísticos en la España de final del siglo XX.

1.2 Hipótesis.

En relación a las preguntas planteadas, tomaremos como caso de estudio el trabajo de cuatro colectivos que se articularon en los noventa, cuando el capitalismo alcanzó su fase más neoliberal: Agustín Parejo School, Estrujenbank, La fiambarrera obrera y Preiswert Arbeitskollegen (Sociedad del Trabajo No Alienado). Estos colectivo que se articularon desde lo colaborativo, buscaban afectar el espacio público en un momento en el que se confirma la institucionalización de los movimientos sociales (pensemos en los feminismos o asociaciones de vecinos), y en el que se institucionaliza también la cultura, bloqueando así las disidencias y otras formas de protestas que se articulaban por fuera de la agenda política del gobierno del momento (Marzo 1995; Albarrán 2009).

La perspectiva temporal, que dificulta la articulación de una mirada crítica sobre este período, nos otorga, sin embargo, una distancia suficiente para elaborar un análisis crítico. La falta de estudios se está revertiendo cada vez más. En los últimos años, un número creciente de autores e investigadores, provenientes de diversas disciplinas y con enfoques variados, están dirigiendo su atención hacia la escena artística española de la década de los ochenta. Su objetivo es distanciarse de las interpretaciones excesivamente “entusiastas” que hemos heredado de esa época y, en su lugar, generar nuevos relatos historiográficos que nos permitan cuestionar, enriquecer y transformar esas visiones. (Visglerio, 2020). Los colectivos Agustín Parejo School, Estrujenbank inician sus acciones a mediados de los ochenta y se extienden a los noventa, La fiambra obrera y Preiswert Arbeitskollegen (Sociedad del Trabajo No Alienado) tienen su marco de acción enteramente en esta década. La selección de estos cuatro colectivos responde a la voluntad por abarcar la totalidad de la década de los noventa a través de las diferentes estrategias y formas de hacer de estos cuatro colectivos. Todos ellos tienen en común que desafiaron la nueva razón biopolítica que se había gestado y que consistía en el individualismo, el relato propio, el liberalismo... y lo hicieron a través de proyectos que abrieron espacios de singularización para crear otras formas de dependencia y gobierno. En los años noventa proliferaron este tipo de organizaciones artísticas que suponían una resistencia al sistema.

En la formulación y articulación de una historia de las prácticas colaborativas en el arte español de los noventa, partiremos de tres hipótesis:

- Las prácticas artísticas de naturaleza colaborativa en el Estado español, nacen en reacción a la institucionalización del arte, que afectó de manera radical a la red de agentes, factores, procesos y discursos que jugaron un rol fundamental en la construcción social de significados a partir del arte, llegando a la lobotomización y estandarización del arte al servicio de una incipiente democracia que buscaba en la cultura consenso y una fórmula de proyección en el extranjero.

- Las prácticas artísticas colaborativas en el Estado Español se originan en relación directa con el pensamiento crítico por facilitar ésta nuevas zonas de trabajo y esto provoca la necesidad de salirse de los museos y operar en el espacio público. El discurso es la nueva herramienta crítica, y la nueva forma también.
- Como consecuencia de estas prácticas se produjo un desplazamiento de los límites en lo que se venía entendiendo por difusión y canalización del arte, y por tanto, de la mano de manifestaciones en la esfera pública de carácter participativo o colaborativo, surge una nueva institucionalidad.

1.3 Metodología

En cuanto a la metodología de esta investigación, además de recurrir a referentes teóricos en este campo como Claire Bishop, Miwon Kon, María Lind o Pablo Helguera en el contexto de producción artística del mundo anglosajón, nos acercamos a las aportaciones de figuras clave de la historiografía y la teoría del arte en España: Juan Albarrán, Jesús Carrillo, Jordi Calaramonte, Paloma Blanco, Lola Visglerio, Jorge Luis Marzo, Mar Villaespesa, entre otros. Se ha utilizado bibliografía específica, catálogos y revistas que problematizan el desarrollo de lo colaborativo en un contexto global, y otras obras que profundizan en el contexto español de los noventa de la mano de autores como Sara Ahmed, Marcelo Expósito, Manolo Borja-Villel o Ana Longoni¹.

1 Ahmed, Sara (2019). *What's the Use? On the Uses of Use*. Duke University Press; Albarrán Diego, Juan (2019). *Disputas sobre lo contemporáneo: Arte español entre el antifranquismo y la postmodernidad*. Madrid, EXIT; Bishop, Claire (2006b) "The Social Turn: Collaboration and inst discontents". *Artforum* (February), Blanco, Paloma, Carillo, Jesús, Claramonte, Jordi, y Expósito, Marcelo (2001). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca; Claramonte, Jordi (2011). *Arte de contexto*. Donostia, Nerea. De Haro García, Noemí (2019). "Disidencias artísticas en la transición: prácticas, historias y memorias". *Historia Actual Online*, 49 (1), pp. 49-58; Expósito, Marcelo (2015). *Conversación con Manuel Bor-*

Será determinante el formato de entrevista o conversación en persona con quienes han protagonizado lo colaborativo en arte en la España de los noventa, poniendo el foco en los cuatro casos de estudio que aborda esta investigación. Las entrevistas con los componentes de Agustín Parejo School, Estrujenbank, La fiambarrera obrera y Preiswert Arbeitskollegen (Sociedad del Trabajo No Alienado), han de ser consideradas como fuente fundamental para encontrar un relato propio de lo colaborativo en el contexto español, y para sumar también un testimonio inédito hasta la fecha. De estos cuatro casos de estudio, los únicos que se han preocupado por recoger su trayectoria en una publicación, han sido Estrujenbank, quienes en el 2008 de la mano de El Garaje Ediciones (Madrid), publicaron el libro *Tot Estrujenbank*. En este libro se pueden encontrar las claves de la historia de Estrujenbank. El libro de Jaime Vindel (2019). *La Familia Lavapiés. Arte, cultura e izquierda radical en la transición española*. (Santander, Ediciones la Bahía), nos permitirá entender el entramado de lo colaborativo en el barrio de Lavapiés y, por extensión, en Madrid.

El capítulo VI aborda ampliamente los casos de estudio. Recoge su trayectoria y devenir, vista y leída desde una perspectiva crítica de la mano de esa ventaja que nos da el tiempo. Dentro del contexto de lo colaborativo, será clave analizar no solo a los artistas, sino también el conjunto de espacios y red donde se articuló lo colaborativo. El texto de Marion Von Osten en *Afterall*, analizaba como la práctica de las exposiciones también se vio influenciada por el uso contracultural del espacio expositivo por parte de pequeños

ja-Villel, Turpián Amaran; Kwon, Miwon (2001). *One Place after Another. Site-specific and locational identity*. Cambridge, Massachusetts. The MIT Press; Lacy, Susan, ed. (1995). *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle, Bay Press; Laddaga, Reinaldo (2006). *Estética de la Emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo; Lind, Maria (2007). “The Collaborative Turn”. En Johanna Billing, Maria Lind, Lars Nilsson (eds.) *Taking the Matter into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices*. Black Dog Publishing, Longoni, Ana (2014). “El mito de Tucumán Arde”, *Artelogie* 6 (24 junio).

colectivos de izquierdas, antirracistas y, sobre todo, feministas, que establecieron tácticas y el uso marginal de los espacios expositivos para la autoarticulación y la acción (Von Osten 2010). En esa línea urge analizar tres proyectos en el Estado español que se anticipan en las nociones y reflexiones que recogen las publicaciones: *Agorafobia* de Rosalyn Deutsche, *The Lure of the Local* de Lucy R. Lippard o *En las ruinas del museo* de Douglas Crimp (Godoy 2015)². Me refiero a las exposiciones *Cambio de sentido*, comisariada por Dionisio Cañas de Estrujenbank en Cinco Casa (Toledo), *Plus Ultra* en el marco de la EXPO 92, y por último, el taller *De la acción directa como una de las bellas artes*, en el 2000 en el MACBA a cargo de Jordi Claramonte de la Fiambrera obrera.

No podemos abordar estos cuatro colectivos en España sin delimitar los aspectos que lo acotan y determina, algo que veremos en el capítulo III a través de los términos que se usan para definir una práctica con una repercusión social en la esfera pública, y proponiendo una clasificación para las diferentes modalidades de participación que ponen en funcionamiento las obras de arte. Será clave en este campo leer los textos de Claire Bishop y de Pablo Helguera³.

Como base para entender la manera en la que se dio lo colaborativo en España, será fundamental rastrear en el capítulo IV, una genealogía de lo colaborativo en el país, algo que no se ha estudiado en profundidad todavía. Sin ánimo de ser excluyente o negar otras lecturas historiográficas, esta investigación toma como punto de referencia y partida para las prácticas colaborativas el año 1968, porque fue entonces cuando surgió el

2 Rosalyn Deutsche, «Agoraphobia», en *Evictions. Art and Spatial Politics* (Cambridge: MIT Press, 1996), Lucy R. Lippard, *The Lure of the Local. The Senses of Place in a Multicentered Society* (Nueva York: New Press, 1997) y Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins* (Cambridge: MIT Press, 1993).

3 Bishop, Claire (2012). *Artificial Hells. Participatory art and the politics of the spectatorship*. London & New York, Verso, y Bishop, Claire (2006a). *Participation*. London, Cambridge. Whitechapel, The MIT Press, y Helguera, Pablo (2011) *Education for Socially Engaged Art. A Materials and Techniques Handbook*. New York, Jorge Pinto Books.

asociacionismo dentro de la Escuela de Bellas Artes, y lo hizo de la mano de artistas que buscaban el momento político del arte a través de su profesión. Estas colaboraciones entre artistas de finales de los sesenta y principios de los setenta, empezaron a esgrimir otras posibilidades para el arte en relación con una transformación social. Será clave investigar el agenciamiento que tiene el arte en los setenta durante la dictadura de Franco, y en los ochenta, cuando el arte se convierte en herramienta de una democracia por venir. Esto nos ayudará a comprender el sentido que tendrá lo colaborativo en los noventa -década en la que arraiga el capitalismo neoliberal en España-, que viene a desafiar aquello que vaticinó Marx en el *Manifiesto comunista* de 1848 cuando se refería a la dignidad como algo que había devenido en valor de cambio, en un mundo que había permutado las libertades conquistadas a lo largo de la historia por una sola libertad, que no es otra que la establecida por el libre mercado. Todo esto se aborda en el capítulo V, dónde se profundiza también en el trabajo de los agentes determinaron y condicionaron la formación de una competencia pública de una parte importante de la producción estética del arte español durante la década de los noventa. Para profundizar en las décadas de los setenta y ochenta en España, poniendo en perspectiva un arte colaborativo, resultará clave profundizar en las lecturas de Jorge Luis Marzo y en las publicaciones del proyecto Desacuerdos .

En definitiva, esta tesis nace con el deseo de encontrar respuestas a las cuestiones planteadas, pero también de alimentar y propiciar la imaginación política a través de quienes se atrevieron cuestionar las formas de poder hegemónicas.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

ESTUDIOS CRÍTICOS EN TORNO A PROYECTOS DE NATURALEZA COLABORATIVA EN EL CONTEXTO ESPAÑOL

Las prácticas colaborativas en arte son una consecuencia de la distancia que viene tomando el arte con la vida misma en tiempos del neoliberalismo. Esta distancia supone la base de estudio de esta investigación para lograr entender el sentido de lo colaborativo. Dicho de otra manera, esta tesis se interesa por la distancia que hay entre la representación y el mundo real; y la consecuente desactivación del arte como elemento cohesionador entre individuos que formamos parte de un mismo cuerpo social.

Esta inclinación hacia un arte desconectado de su contexto es una consecuencia de las demandas de los últimos capitalismos, también llamados capitalismo digital o tecnocapitalismo, en definitiva, un arte que responde a formas de economía propias del siglo XXI. Estas economías articulan las sociedades actuales, pues su modelo es

tan invasivo que aún no siendo parte del engranaje, elementos externos sufren las consecuencias de este modelo que avanza hacia la fragmentación, el aislamiento y la flexibilidad de los individuos en su relación con los otros y con el contexto social en el que se desarrollan. En palabras de algunos de los filósofos de nuestro tiempo; lo neoliberal remite en todos los casos al mando del capital sobre la vida, y su triunfo supone el bloqueo de la relación abierta entre creación de formas de vida y vida en común (Sztulwark, 2019). En relación a la persistencia en el tiempo del Neoliberalismo como forma de vida y su intensificación, la pensadora brasileña Suely Rolnik en *Esferas de insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*, apunta a un neoliberalismo visto desde la actualidad, y lo define por su capacidad de destrucción constante de entramados sociales que procuran el sostenimiento de la vida desde posiciones alternativas a la capitalización constante de lo comunitario. Rolnik escribió sobre la capacidad del régimen colonial-capitalístico para la “despotenciación de la vida, que hoy en día alcanza la destrucción de las propias fuentes de energía vital de la biósfera –fuentes que, en los humanos, incluyen los recursos subjetivos para su preservación–” (Rolnik, 2019). Pensar en una práctica artística comprometida con el contexto socio-político tiene una especial relevancia en la era del Antropoceno⁴, de la crisis ambiental planetaria, y la exponencial desigualdad entre sociedades, ya no de diferentes latitudes, países o comunidades, si no sociedades que conviven sin tocarse en un mismo barrio. Es relevante pensar en un arte en relación a un contexto y tiempo en los que el ser humano vive de espaldas al mismo.

Desde inicios de los noventa, asistimos a un interés, tendencia o inclinación para debatir y teorizar en torno a un arte con una repercusión social. Esto es algo que ha ocurrido en el entramado de un sistema del arte global anglosajón que se refiere a un arte colaborativo como: participatorio, relacional, colaborativo, dialógico, comunitario, social, nuevo género de arte público... Estos términos que escribo los traduzco del inglés, pues estos debates han ocurrido fuera de nuestras fronteras de la

 USC
UNIVERSIDAD
DE SAN
CARLOS DE GARCÍA

4 según la UNESCO el término Antropoceno se ha creado para designar las repercusiones que tienen en el clima y la biodiversidad los daños irreversibles ocasionados por el consumo excesivo de recursos naturales

mano de autores como Suzanne Lacy, Grant Castor, Claire Bishop, Tom Finkelpearl, Nicolas Bourriaud, Miwon Kwon, Shannon Jackson, Nato Thompson, entre otros... quienes, al dar nombre y un marco teórico a este tipo de prácticas, contribuyeron también a su institucionalización. Otro ejemplo significativo de la institucionalización de lo colaborativo a partir de los noventa en el contexto de un arte anglosajón fue La Bienal del Whitney de 1993. Esta bienal suele ser referida como la aceptación institucional del activismo y sus prácticas artísticas en relación a los activismos, ya que estuvo dedicada a un arte comprometido política y socialmente con un contexto. España por aquel entonces se iniciaba en una modernidad que le quedaba lejos, y con una democracia que entendía el arte como una forma de hacer propaganda política en el extranjero en su afán de dar una imagen de España como un país moderno. “El arte ya no estaba legitimado por mantener ideológicamente viva la llama de la libertad, y en democracia había pasado a considerarse el patrimonio común de todos, lo cual había contribuido a su desideologización. Se valoraba entonces un arte limitado al goce personal” (Marzo, 2010). Desde la perspectiva que nos da el tiempo, y haciendo un análisis también de nuestro presente, se nos revela que los colectivos artísticos de los noventa, y que son objeto de estudio en esta tesis: Agustín Parejos School, Srtujenbank, La Fiembrera Obrera o Preiswert Arbeitskollegen (Sociedad del Trabajo No Alienado), no iban muy desencaminados en sus reclamos cuando en los noventa querían provocar una reacción frente a la alienación de los individuos por el capital y sus nuevas formas de trabajo y consumo que se venían instalando desde los ochenta en España. Estos colectivos buscaban las fisuras al sistema a través de prácticas colaborativas, también llamadas participativas o comunitarias, que reconectaron con el contexto político y social más inmediato con un propósito emancipatorio. En los últimos años asistimos a un proceso de revisión de la década de los noventa, que intenta suplir la falta de estudios o investigaciones dentro del contexto español, y que motivan la necesidad de aportar estudios críticos sobre lo colaborativo en una década, la de los noventa, que suele ser referida como una década distorsionada, y cuya narrativa está todavía por construirse. Las publicaciones de *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* (2003-2014) capitaneadas por Marcelo Expósito “1969-... Algunas hipótesis de ruptura para una historia política del arte en el Estado español”, cubre alguno de

estos vacíos, sobre todo los números uno y dos, donde se recoge el contexto político y socio-cultural de los noventa a través de sus protagonistas, y por tanto será una fuente muy referida en esta investigación. Como declara su equipo editorial: *Desacuerdos*, en consecuencia, no es de ninguna manera un proyecto sobre “arte político” en España. Versa sobre los vínculos entre prácticas del arte, políticas y esfera pública en nuestro contexto en las últimas décadas. En relación al proyecto *Desacuerdos*, serán claves la serie de entrevistas filmadas en el marco del proyecto “Estamos haciendo tiempo. Arte/política/poética y practica colectiva en España”, que es una serie en proceso de Marcelo Expósito. El capítulo sobre Preiswert, Expósito entrevista a Esteban Pujals y Juan Pablo Wert en Madrid (11/6/04); y los dos capítulos sobre La Fiambrera, en entrevistas a Santi Barber y Curro Aix en Sevilla (22/5/04 y 30/6/04), constituyen dos fuentes claves que recogen el testimonio directo de aquellos que han protagonizado o presenciado los acontecimientos. Estos videos sirven de base para la investigación que dio lugar a la revista *Desacuerdos*. Ya en el 2004, Nelo Vilar, artista, activista que fue miembro de la Fiambrera, escribía en su tesis doctoral “Este fructífero período de reorganización artístico no ha sido estudiado todavía como se merece, a la luz de las teorías sobre la acción colectiva y/o los movimientos sociales, y es difícil que se produzca una reflexión si no es por parte de los mismos actores del arte paralelo⁵” (Vilar 2004)

La década de los noventa, fue quizá una época donde reinaba el optimismo que asentó la consolidación de unas políticas neoliberales que, con la caída del muro de Berlín en 1989, se verían como el único camino posible. “There is no alternative” sentenció una de las mayores precursoras del neoliberalismo en el Reino Unido de los ochenta; Margaret Thatcher. Inmediatamente después de la caída del muro, empezaron a caer también los últimos regímenes comunistas, y poco después desapareció la Unión Soviética. A partir de ese momento, cambiaron los referentes intelectuales y las batallas ideológicas, y nos adentramos entonces en un contexto donde iba a prevalecer

5 Entiéndase por paralelo, un arte disidente o alternativo en los noventa, tal y como explica Vilar en su tesis doctoral.

la singularidad, el relato propio y la autoexpresión frente a las características grupales, políticas e identitarias que reflejaban un pensar y un hacer en común. En el polémico ensayo *El fin de la historia* de Francis Fukuyama, publicado originalmente en la revista *The National Interest* (verano de 1988), el politólogo neoconservador planteó la victoria de la democracia liberal capitalista sobre el comunismo. La democracia liberal era para Fukuyama la forma definitiva de gobierno y suponía, por lo tanto, el fin de la historia. La firma del tratado de Maastricht 92; los discursos de la crítica colonial en España; eventos y actos deportivos, culturales y de espectáculo como las Olimpiadas, la Expo en Sevilla o Madrid Capital de la Cultura Europea; la crisis del sida... serán referentes en nuestro análisis de un arte colaborativo, pues no podemos dejar de lado los acontecimientos políticos y económicos que motivó esa cultura de resistencia a los términos del modelo económico liberal del Estado español. Algunos libros que reflexionan sobre un contexto histórico en relación al arte son: *Arte en España (1939-2015) ideas, prácticas, políticas* (Marzo y Mayo 2015); *Arte y Transición* (Albarrán 2012 y 2018), todos ellos claves en esta investigación.

En países de habla inglesa hay estudios que ahondan en la reconfiguración de la relación entre el arte y espectador a través de un arte socialmente comprometido, y lo hacen desde hace algo más de una década, a través de programas educativos en universidades que ofrecen cursos y másters especializados en este ámbito. Sirva como ejemplo la Universidad de Highlands and Islands con Art and Social Practice MA; Amherst College con un Master en Collaborative Art: Practice And Theory Of Working With A Community; Head Geneve con su Master in Fine Arts - TRANS – Socially Engaged Art Practices, o la Universidad de Northumbria que tiene una web específica que explora el interés de los investigadores por las definiciones y formas de comisariado, y las prácticas colaborativas y colectivas en el arte contemporáneo⁶. No ocurre lo mismo en el contexto español, donde algunas universidades privadas

⁶ Links relacionales a los programas que se mencionan: <https://www.uhi.ac.uk/en/courses/ma-art-and-social-practice/>, <https://www.amherst.edu/academiclife/departments/courses/0809F/ARHA/ARHA-91-02-0809F>, <https://www.northumbria.ac.uk/research/ref-2021/uoa/art-and-design-history-practice-and-theory/arts/curatorial-and-collaborative-practices/>

empiezan a ofertar masters o cursos relacionadas con la práctica curatorial o de comisariado, en los que apenas se atiende a lo colaborativo y participativo en arte. A todo esto hay que sumarle que mucha de la bibliografía, cursos y conferencias en torno a las cuestiones que plantea este tesis están escritas o producidas en inglés, y la mayoría no están traducidas al castellano. Dicho esto, va a resultar fundamental para el desarrollo de esta investigación hacer un trabajo de campo con entrevistas aquellos agentes que protagonizaron o desarrollaron un trabajo desde lo colaborativo en los noventa, y hacer un análisis del apoyo institucional a este tipo de practicas sin intención de afectarlas, y para ello será fundamental el análisis no solo de los colectivos artísticos que se manifestaron con proyectos de naturaleza colorativa o participativa, sino conviene analizar también dos proyectos seminales en España que afectaron la manera en la que se venía entendiendo lo colaborativo en nuestras fronteras. Por un lado está la exposición *Cambio de Sentido*, que comisarió el colectivo Estrujenbank en 1991 en un pueblo de 100 habitantes: Cinco Casas, en Toledo. Los grupos artísticos que participaron en esta muestra fueron Agustín Parejo School, E.M.P.R.E.S.A., Libres Para Siempre, De-2, Estrujenbank, O3 COSAS y Equipo Límite. *Cambio de sentido* buscaba invertir el orden centralista que promovía la concentración de grandes acontecimientos culturales exclusivamente en entornos urbanos, estableciendo así el imperativo de que la cultura debía ser predominantemente urbana. Un ejemplo claro de esto es la forma en que los grandes museos alteran y transforman las dinámicas de los entornos urbanos más importantes⁷.

Plus Ultra, ocurrió dentro del contexto de la Exposición Universal de Sevilla en 1992, evento que conmemoraba el quinto centenario de la Conquista de América, y que en definitiva funcionó para exaltar aquel periodo. La propuesta curatorial a cargo de Mar Villaespesa y Joaquín Vázquez en el Pabellón de Andalucía consistió en una exposición en diálogo con el entramado urbano y que reaccionó ante ese posicionamiento de apología a la colonización española que asumió La Expo. Se pueden destacar dos exposiciones que abordaron directa o indirectamente los eventos mencionados. Una de ellas fue realizada por el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo en 2017, bajo



7 Todo está recogido en la web de los artistas: <http://www.estrujenbank.com.es/biografia.htm>.


el título “Arte y cultura en torno a 1992”. Esta exposición albergó algunas de las obras incluidas en “Plus Ultra”. La otra exposición fue comisariada por Francisco Godoy y Carolina Bustamante en La Casa Encendida en Madrid, titulada “Crítica de la razón migrante” (2014). Además de las exposiciones, esta revisión también ha sido abordada en la investigación académica. Por ejemplo, en el trabajo titulado “El V Centenario. Conmemoraciones. Implosión y explosión del museo” (Godoy 2018, 125-210), se analizan los aspectos relacionados con el quinto centenario y su impacto en el ámbito cultural. Otro estudio, denominado “Retablos de maravillas: ficciones contra el marketing de Estado y memorias democráticas del ‘92 en la coyuntura de la crisis en España” (Fernández 2016-2017), se adentra en las narrativas ficcionales que desafían la narrativa oficial de Estado y exploran las memorias democráticas del 92 en el contexto de la crisis en España. Asimismo, se ha llevado a cabo el trabajo de investigación titulado “1992: la modernidad del pasado. El PSOE en busca de una idea regenerada de España” (Quaggio 2016), que examina cómo el Partido Socialista Obrero Español (PSOE) buscó una idea regenerada de España a través de los eventos conmemorativos de 1992.

Por otra parte, ya en el 2000, el MACBA de Barcelona organiza De la Acción Directa considerada como una de las Bellas Artes, Coordinado por Jordi Claramonte (Fiambarrera Obrera), que invitó, participó y trabajó con movimientos sociales y agentes políticos locales del entorno del MACBA, un museo que por aquel entonces y ahora, suponía un elemento gentrificados en el barrio. El evento organizado por el MACBA fue el primero en el que una institución de repercusión internacional, se abría a otra manera de procesar y gestionar un arte en relación a un contexto.

En 2018 se puso en funcionamiento en Madrid el *Archivo de Prácticas Colaborativas*, asociado al Instituto *Do It Yourself* (IDIY). Se trata de un archivo que centra su interés en la intersección entre arte, arquitectura y activismo, y que adopta distintas configuraciones: archivo físico y virtual, producciones específicas, presentaciones, exposiciones, convocatorias abiertas y ahora también el de una publicación: *Archivo prácticas colaborativas* y editado por Pablo España, artista y

agente dinamizador de lo colaborativo a través de su colectivo Democracia junto a Iván López. Esta publicación ve la luz en el 2020 y que se presentó en febrero del 2023 en la librería Traficantes de Sueños en Madrid. La publicación que se hace con las ayudas a la creación para espacio de arte en la Comunidad de Madrid, recoge una serie de prácticas y movimientos que se dan de los dosmiles en adelante. Dos de sus autores: Gloria G. Durán y Diego Peris establecen tres momentos de las prácticas colaborativas en arte. Del 1994 al 2008, otro del 2008 al 2015, y un tercero del 2015 al 2019.

Durán y Peris identifican esa primera etapa (1994 al 2008), que es objeto de estudio de esta tesis, como el de una práctica que definen como heredera de la tradición situacionista. Los noventa, según ellos, abarcaría una práctica muy comprometida con movimientos sociales y políticos desde donde los que trabajar. Creo que este primer momento que definen Durán y Peris, se puede anclar a finales de los ochenta de la mano de Agustín Parejo School y su compromiso con las reivindicaciones vecinales. La práctica colaborativa en este momento sigue o sirve a la lucha que las motiva, y se manejan por tanto con unos códigos diferente a los artísticos que se venían usando hasta entonces. La segunda etapa (2008 al 2015) coincide con crisis económica mundial y que motiva por tanto el descontento social que lleva a los ciudadanos a ocupar el espacio público para manifestarse. Según los autores, en este segundo momento, lo colaborativo “se vació de su sentido crítico más comprometido y paso a generar una estetización de las mismas prácticas que siguieron, llamándose colaborativas pese a haber perdido una trabazón real con un contexto en conflicto. Los estudios de arquitectura cambian su denominación, de pronto muchos se llaman “colectivos” y evitan la palabra estudio”. Digamos que este movimiento que nace con un fuerte compromiso social, en la primera década de los dosmiles se “hipsteriza”. El tercer y último momento (2015 al 2019), tal y como escriben Durán y Peris “la estetización de la práctica se desborda por un espíritu de emprendeduría. La despolitización de esta práctica es total”.

 Si bien Durán y Peris establecieron una genealogía de lo colaborativo en España anclado en los noventa, esta tesis se propone hacer una genealogía de lo colaborativo

en España hasta los noventa, teniendo como punto de partida el año 68, pues si bien, tal y como demuestra la publicación más arriba mencionada, el contexto actual está más mapeado, todavía estamos faltos de estudios que profundicen en ese caldo de cultivo de lo colaborativo en España, y de prácticas que en definitiva se dirigieron a contextos sociales y que diluyeron la frontera entre arte y activismo, acercando la representación artística al mundo real, hasta el punto que se diluye en ella.

Las prácticas colaborativas a nivel global, pueden encontrar sus orígenes en la crítica institucional como una forma de acción en el espacio público para poner en cuestionamiento el papel de las instituciones culturales. No sería hasta finales de la década de los ochenta y comienzos de los noventa, cuando estas manifestaciones por fuera de la institución adquirieron un carácter político como agitadoras de una sociedad adormecida bajo los ritmos de vida y trabajo que empezaban a marcar el más salvaje de los últimos capitalismo. En España los ritmos eran otros por causa de la cerrazón que produjo la dictadura de Franco. No hubo aquí crítica institucional, pero sí había algunas instancias de resistencia de un arte politizado. Con la llegada del neoliberalismo, todo hacer comunitario quedó aplanado con la privatización de la vida social, hecho claramente vinculado a la exaltación de lo individual como esfera principal de la autoridad política y cultural. Entonces, es interesante observar como, desde lo colaborativo en arte, se agitaron las relaciones entre cuerpos sociales, cuando esta relación se reducía a una mera herramienta de producción y acumulación de capital.

En lo que se refiere al Estado español, desde los años ochenta que se iba gestando una crisis de los modelos de pensamiento y representación, es decir de las relaciones entre los ciudadanos y sus representantes políticos. Uno de los textos más completos que rastrea lo colaborativo en el contexto español de los noventa, es el texto de la académica Paloma Blanco “Prácticas colaborativas en la España de los años noventa” publicado en la revista *Desacuerdos* 2. En su texto, Blanco abordó la efervescencia del activismo crítico a través de las artes con la proliferación de colectivos y prácticas colaborativas en esa década para contradecir el espíritu individualista que se venía gestando desde los ochenta. Blanco relaciona política y arte a través de una crisis de

representación en ambos campos, “en lo que se refiere al Estado español, a lo largo de la década de los noventa se acentuó una situación que se había ido fraguando en los ochenta pero que hasta ahora no había incidido de manera sustancial en el desarrollo artístico y cultural. Se comenzó a hablar de una crisis de los modelos de pensamiento y representación. A la crisis de la representación política —hablamos del período de mayor desilusión hacia los gobiernos de “izquierda” del PSOE— se unió la conciencia del agotamiento de los modelos de arte político basados, a su vez, en la representación: desde las obras de Haacke o Broodthaers hasta las críticas feministas, se podía percibir cierto cansancio respecto a lo que estas prácticas tenían ya de ritual autorreferencial”. (Blanco, 2005).

Nos encontramos ante cuatro casos de estudio con un amplio marco de acción, pero que ninguno de ellos se encuentra respaldado por una extensa literatura que construya o dé un marco teórico a su trabajo. Esto dificulta, y motiva, la necesidad de estudiar y compilar el máximo de información posible en torno a cuatro de los colectivos más significativos de la década de los noventa, lo cual nos dará a entender la magnitud, estrategias e Impacto (desde la perspectiva que nos da el tiempo) de sus actividades con una repercusión pública, y los marcos de sentido que construyeron, y por último, atender si su trabajo pasó por instituciones artísticas y cómo, y por las comerciales y de qué manera.

Dentro de estos cuatro casos de estudio, podemos hacer una subdivisión entre los que se articularon en mayor o menor medida desde el anonimato de sus integrantes, sin ningún interés por la autopromoción: Agustín parejo School, Preiswer Arbeitskollegen y La Fiambrera Barroca. Por otro lado estaría Estrujenbank, que se articuló con un sentido más plástico y voluntad de crear una marca de grupo como señal de identidad. Prueba de ello es que, de los cuatro, es el único que tienen página web⁸ y un libro monográfico titulado: *Tot Estrujenbank*, en el que tres de tres miembros

(Gadea ya había fallecido) Dionisio Cañas, Mariano Lozano y Juan Ugalde, recogen la historia de lo que fue el colectivo. Creo que es importante destacar al colectivo APS, por ser pionero en estas prácticas, por su originalidad y capacidad de renovar un lenguaje dentro de un contexto artístico, que hasta la fecha iba a la cola de todos los movimientos artísticos que acontecían fuera de sus fronteras. Preiswer Arbeitskollegen lo podríamos definir como una escisión de APS, o mejor dicho, como su continuación o prolongación en Madrid, pues las dos cabezas visibles de PA: Pujals Gesalí y Pablo Wert, habían sido arte y parte de Agustín Parejo School, y Rogelio López Cuenca de APS, participó en muchas de las campañas o manifestaciones de los Preiswert. No es fácil rastrear el trabajo de ambos colectivos dada su naturaleza efímera, esporádica y total desinterés en la autopromoción; algo similar acontece con la Fiambrera Barroca, y por ello, a la hora de estudiarlos, serán fundamentales el rastreo de artículos, y reseñas, así como también las entrevistas personales. En concreto a Rogelio López Cuenca en el caso de Agustín Parejo School, y Pablo Wert en el caso de Preiswer Arbeitskollegen, a Santiago Barber y Curro Aix para la Fiambrera, y por último a Juan Ugalde y Dionisio Cañas en el caso de Preiswert.

El periodista, comunicador, escritor, activista, crítico y gestor cultural, Héctor Márquez escribió uno de los textos más reveladores para comprender no tanto el impacto o significado del trabajo de APS, sino las dinámicas internas del grupo. También es un texto importante por facilitarnos el nombre de algunos de sus componentes. Ciertamente, que dada la profusión de datos con la que Márquez fue capaz de describir un contexto y el espíritu del colectivo, su citado texto pasó a formar parte del *Boletín de Arte* de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga, y acto seguido, Maite Méndez Baiges lo invitó a escribir una crítica de la exposición antológica del grupo en el CAAC de Málaga en el 2016, comisariado por Jesús Alcaide, y para la que efectivamente, concluyó que “El espacio estaba bastante vacío y desangelado y comencé a pasear por las salas (...) Mi compañera, que no conocía en absoluto la historia y acciones de los Parejo, no entendía mucho lo que allí se quería contar. Yo mismo, si no los hubiese conocido, no habría sido capaz de situarme en lo que significaron o hicieron, en el cómo lo hicieron ni en quiénes fueron. A la exposición de los Parejo le faltaba

el espíritu Parejo. El humor, la ironía fundamental en sus trabajos sólo brillaba si estaba situada en un contexto: y allí ese contexto o era en exceso débil o brillaba por su ausencia. Yo salí con la sensación de que en aquella exposición no estaba lo Parejo de los Parejo” (Hernández 2016). Como bien reconoce el autor de la crítica, hacer una exposición a un colectivo que no hace objetos, sino más bien moviliza significados a través de un lenguaje que interfiere en la esfera pública, y que a veces acompañan con alguna performance para seguir vistiendo de imágenes el texto escrito, o mejor dicho, transformado, pues una de las características de estos colectivos es la del “apropiacionismo” para transformar así un contexto ya dado. Volviendo a Maite Méndez Baiges, la académica malagueña escribió un texto que pasaría a formar parte de la publicación que acompañó la retrospectiva de APS: “Arte y activismo urbano en los ochenta: El proyecto Sin Larios de Agustín Parejo School”, 2013. Este texto, a partir de una de sus obras más emblemáticas Sin Larios (1992), argumenta como la actividad de APS reactiva la práctica artística de los noventa a través del activismo ciudadano en los años que siguieron a la Transición. Ya metidos en el contexto de los noventa Esteban Púlales Gesalí, que formó parte de APS, y junto a Pablo Wert fue arte y parte de Preiswer Arbeitskollegen, escribió en el 2005 el texto “El Arte de la fuga. Modos de la producción artística colectiva en España 1980-2000”, que nos introduce en dos ejemplos de activismo artístico en España: Agustín Parejo School y Preiswert Arbeitskollegen. Este texto será clave en la enumeración y descripción de obras del colectivo de los ochenta, y de cómo éste influenció en el que le siguió, Preiswer Arbeitskollegen. Si bien el marco de acción del primero fue Málaga, el del segundo fue la ciudad de Madrid, aunque esto no cambia en la recolección de información en torno a sus actividades.

Plus Ultra fue una exposición crítica sobre la Expo 92 desarrollada dentro del Pabellón de Andalucía. Los responsables del proyecto, la comisaria Mar Villaespesa (Almería 1953) y la empresa de producción cultural BNV, pretendían adoptar una postura reflexiva para con las connotaciones neocoloniales de los festejos, que a su vez coincidente con la irrupción en el país de la fuerte crisis económica, en el que las prácticas artísticas atravesaron un proceso de repolitización (Marzo y Mayo 2015,

663-666). Fue un proyecto de arte contemporáneo que constó de cuatro exposiciones: Américas, comisariada por Berta Sichel en el monasterio de Santa Clara de Moguer, Huelva; Tierra de Nadie, comisariada por José Lebrero Stals en el Hospital Real de Granada; Intervenciones, desarrollada en monumentos históricos de siete provincias andaluzas y El artista y la ciudad, en el entorno urbano de Sevilla; las dos últimas comisariadas por Mar Villaespesa. Por Plus Ultra pasaron numerosos colectivos, entre ellos Estrujenbank y Agustín Parejo School. Esta exposición, que se toma como caso de estudio junto a otros dos proyectos de prácticas colaborativas en España, se nos presenta como fundamental. No hay muchos textos sobre este evento, una excepción es el de Lola Visglerio Gómez, “Operar en el límite “*Plus Ultra*”, una propuesta curatorial crítica dentro de la EXPO 92”, publicado en el 2020 en la revista *Quintana*; y el anteproyecto que escriben los curadores: *Anteproyecto exposición Pabellón de Andalucía Expo 92 (informe agosto 1991)*, Archivo BNV Producciones-Mar Villaespesa (A.BNV-MV); y Díaz Bringas, Tamara y Fernando López García. “Alianzas afectivas, efectos de excepción, Mar Villaespesa en conversación con Tamara Díaz Bringas y Fernando López García.” Revista *Concreta* 5 (Primavera 2015:20-38); Maresca, Mariano. “La fragilidad de la historia.” En *Intervenciones: proyecto de arte público del Pabellón de Andalucía*, editado por Mar Villaespesa, 20–37. Sevilla: Pabellón de Andalucía de la Expo’92, 1992; y Lebrero Stals, José, ed. *Tierra de Nadie*. Sevilla: Pabellón de Andalucía de la Expo’92, 1992.

Los número Uno, dos, tres y ocho de la revista *Desacuerdos*, son claves en la comprensión de un contexto que motivó las prácticas de naturaleza colaborativa. En *Desacuerdos* destacan dos capítulos: en el número uno se le dedica uno a la Fiambrera Barroca, que fue una escisión de la Fiambrera, que nace en Valencia y se ramifica en la Fiambrera Barroca (opera en Sevilla), Obrera (en Madrid) y Garrotera (Valencia). Nelo Vilar, que también pasó por la Fiambrera como artista, escribió un texto, que se encuentra en su web: *Los 5 (cinco) fracasos del grupo fiambrera (arte político y bromas en general)*, 2019. En el número dos de *Desacuerdo* se recoge un texto de Paloma Blanco, hasta la fecha el más relevante en torno a lo colaborativo en el Estado español.

Resultará también clave repasar el curso “La década de 1990: Rewind & Forward. Hacia una competencia pública del arte”, dentro del marco del PEI (Programa de Estudios Independientes) en el MACBA, especialmente las ponencias o clases de Jorge Luis Marzo en torno al contexto político y social de los noventa, y el de Joana Masó, sobre la relación directa de las artes y la filosofía crítica en los noventa, donde se centra en la centralidad que ha tenido el lenguaje en algunos artistas o colectivos⁹.

Almudena Baeza Medina publicó en el 2005 una tesis doctoral “Arte colectivo neopop en el Madrid de los 90”, donde analiza la obra de los grupos Estrujenbank, Preiswert, Libres Para Siempre y Empresa. El relato de Almudena nos interesa desde una perspectiva no académica, pues fue testigo y protagonista de los acontecimientos que cuenta¹⁰. Interesa traer a esta investigación, no solo el relato desde el análisis, la distancia y la perspectiva que a lo largo del tiempo hace un historiador, crítico, curador o teórico, si no a través de entrevistas y otros relatos de escenas, momentos y pasajes, en las que algunos colectivos, como LPS, coincide con los colectivos que son objetos de estudio en esta investigación. Así pues, Baeza hace un resumen de la escena del momento, que ella define como la escena de los colectivos. Conocieron a Estrujenbank cuando hicieron su primera exposición *Callos de la casa* en 1990 en su galería. “Allí conocimos a Empresa que, por entonces, se componía de Javier Montero y los hermanos Ángel y Pablo San José. Un año después, en la exposición *Cambio de Sentido*, comisariada por Dionisio Cañas, entramos en contacto con Preiswert (Esteban Pujals y Juan Pablo Wert). A mediados de la década, en 1996, el grupo El Perro, hizo una convocatoria sobre el arte colectivo, *El mal de la actividad*, a la que respondieron doce grupos, entre ellos, algunos de Madrid que LPS ya conocía: Preiswert, Antozoo, La Nevera, Fast Food, T.A.M. y el propio El Perro”. (Baeza, 2005).

9 Estos cursos están disponibles online: https://www.youtube.com/playlist?list=PL4yzDqrsLxsTKDtxZ_x4do2tIP0sD6RoG

10 Almudena Baeza Medina, fue parte del colectivo Libres para siempre, junto a Beatriz Alegre, Albero Cortés, Miguel Ángel Martín, Álvaro Monge, Ana Parga y M^a Luz Ruiz. Pintaban en colectivo, y en su web, ellos mismos se definen como “alumnos desaplicados pero atraídos por la pintura” (Libres para Siempre, <http://libres-parasiempre.net/quienes-libres-para-siempre.html>)

Publicados recientemente, con voluntad de análisis e investigación del periodo de los noventa, fructífero en colectivos y espacios independientes, son claves los siguientes textos: Aramburu, Nekane, *Alternativas : políticas de lo independiente en las artes visuales* [prólogo, Luis Camnitzer]. (2020); Badía, Teresa, y Jorge Luis Marzo. “Las políticas culturales en el Estado español (1985-2005)” ; Álvarez Reyes, Juan Antonio. “Aquellos noventa y estos 2000” en *Arte español contemporáneo. 1993-2013*, editado por Rafael Doctor Roncero. Madrid: La Fábrica, 2013; Brea Cobo, José Luis, ed. *Los 90: cambio de marcha en el arte español*. Madrid: Galería Juana Mordó, 1993; Carrillo, Jesús. “La institución y la institucionalización de la crítica en España”; en *Desacuerdos. Sobre arte, política y esfera pública* N.º 8 editado por Jesús Carrillo y Jaime Vindel, 2014; el libro Sánchez Martínez, J. A., y Gómez Hernández, J. A.(Coords.), *Práctica artística y políticas culturales, 2003*. Ediciones de la Universidad de Murcia. Por último, serán claves las entrevistas de los protagonistas de los cuatro casos de estudio y otros colaboradores puntuales, como es el caso de Nelo Vilar a través de su capítulo: “Marginales y criptoartistas: arte paralelo y arte de acción en el estado español en los años 90”, 2003.

Además, mencionar un texto muy lúcido de López Cuenca, Alberto. “El traje del emperador: la mercantilización del arte en la España de los 80.” *Revista de Occidente* 273 (Febrero 2004).

Jesús Carrillo y otros, eds., *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001), El concepto ampliamente manejado en esta investigación, de un arte con una repercusión pública de un arte en cont será clave en la concepción de un arte con repercusión pública en el Estado Español. Cuando hablamos de arte en la esfera pública, debemos conectar con la noción de “undercommons” (Subcomunes), elaborado por los académicos Stephen Harney y Fred Moten , autores de este nuevo concepto para referirse a quienes exploran un modo de vivir juntos y de estar juntos que no puede ser compartido como un modelo a imitar, sino como una instancia a experimentar. Tal y como escriben los autores del libro:

“La planificación en el subcomún no es una actividad, ni la pesca ni el baile ni la enseñanza ni el amor, sino la experimentación incesante de la presencia futurista de las formas de vida que hacen posible tales actividades. Son estos medios -al haber sido entregados voluntariamente- los que finalmente fueron robados por el socialismo de Estado, cuya perversión de la planificación fue un crimen solo superado por el despliegue de la política en la actual economía dirigida”¹¹ (Harney & Moten, 2013).

El concepto de los subcomunes que introdujeron Harney y Moten es clave a la hora de leer y entender lo colaborativo en los noventa en España, cuando una generación de artistas que trabajaron con el contexto y que reaccionaron ante la trivialización del arte para generar debate e incluir a la comunidad como agente activo en ese debate. Abordar conceptos relativos al arte colaborativo, habiendo pasado por los subcomunes de Harney Moten, amplían la capacidad de análisis y reflexión desde los últimos acontecimientos.

11 “Planning in the undercommons is not an activity, not fishing or dancing or teaching or loving, but the ceaseless experiment with the future presence of the forms of life that make such activities possible. It is these means that were eventually stolen by, in having been willingly given up to, state socialism whose perversion of planning was a crime second only to the deployment of policy in today’s command economy.”

3. PRÁCTICAS ARTÍSTICAS DE NATURALEZA COLABORATIVA


ASPECTOS QUE LAS ACOTAN Y DETERMINAN

Uno de los grandes aspectos que determina a una práctica colaborativa es su relación o vínculo con movimientos sociales. Podemos por tanto establecer como precedente de las artes colaborativas las “artes comunitarias” del contexto de los Estados Unidos de América, momento en el que surgen las *community arts*, o *community-based arts*. Bajo el nombre de “arte comunitarias”, se reconoce la forma en la que diferentes agentes colaboran y se articulan en la esfera pública en relación con los movimientos sociales que se generan en los Estados Unidos por aquella década. Los sesenta en EEAA, fue uno de los períodos más convulsos de su historia social contemporánea. Durante esos años, en el país irrumpen en la escena política nuevos actores a través de los movimientos por los derechos civiles y las políticas de identidad encabezadas por Martin Luther King, movimientos estudiantiles contra la guerra del Vietnam, el feminismo, el ecologismo... movimientos que desarrollan sus procesos culturales en relación con una comunidad específica con el objetivo de generar algún tipo de transformación social o cambio. Las “artes comunitarias” (o basadas en la comunidad),

muy desarrollada en el mundo anglosajón marcó un espacio donde las arte populares, el activismo político de los setenta y ochenta (Felshin, 2001), la educación popular, los movimientos de trabajadores culturales y otras tendencias, se aunaban para generar una relación directa con el contexto, apostando por una concepción activa y participativa del arte (Pedagogías y Redes instituyentes, 2012¹²)

No será hasta los noventa que los museos de arte y otros agentes del entramado artístico institucionalizan lo colaborativo. Los procesos y prácticas colaborativas, entran por tanto de lleno en los museos, pero ¿puede un museo exponer algo vivo? El museo necesita objetos y fetiches que cristalizan procesos y relaciones políticas y sociales que se dieron fuera de sus cuatro paredes. La necesaria cosificación de un proceso en el espacio público, sumado a la necesidad de hacerlo accesible a un público amplio, provoca la homogeneización o estandarización de los procesos colaborativos en arte.

En el contexto español de los años noventa, uno de los aspectos clave que definen lo colaborativo en arte, es el uso del lenguaje, tal y como lo demuestran los casos de estudio que se abordan en esta investigación. El lenguaje es algo que les atraviesa a todos por igual y que se manifiesta a través de su práctica de diferentes maneras. Jordi Claramonte, de la Fiambrera, que además de artista es filósofo de profesión, afirma en una entrevista lo siguiente: “Sabes que si pierdes la especificidad de tu lenguaje pierdes la potencia. Y sabes que si no eres capaz de embarcar en esa especificidad a un montón de gente, pierdes la resonancia y la capacidad de influir. Esa es la clave del juego” (Claramonte, 2019). Claramonte evidencia por tanto la importancia de pertenecer al contexto en el que se origina un proceso colaborativo con repercusión pública, así como también la necesidad de conectar con el lugar a través de quienes lo habitan, y el conocimiento de sus circunstancias político-sociales, de su pasado y su lenguaje. El lenguaje es el medio material para desafiar el *statu quo*

12  <https://redesinstituyentes.wordpress.com/glosario-y-referentes/practicas-colaborativasarte-comunitarioarte-socialmente-comprometido/>

establecido de predicados y determinantes económicos mediante la producción de nuevos significados que escapan de la gravedad del poder y de su dependencia.

3.1 TERMINOLOGÍA PARA DEFINIR UNA PRÁCTICA ARTÍSTICA DE NATURALEZA COLABORATIVA.

Existen muchas maneras de referirnos a unas prácticas artísticas que se relacionan e inciden en su contexto. Cada término remite a una forma de trabajo cultural, una estética, política, y relaciones diferentes. Los términos más usados son: prácticas colaborativas, arte comunitario, arte socialmente comprometido, participativo, arte público de nuevo género y arte de contexto. Dentro del contexto español hablaremos de un arte alternativo, arte de la fuga, arte politizado.

Dos de estos términos se suelen usar aleatoriamente: participativo y colaborativo, siendo ambos muy diferentes entre sí. Si bien en un proceso participativo la autoría no recae en los agentes que participan, en uno colaborativo, sí, pues se deshace la autoría en todos aquellos que se impliquen en el proceso de creación y desarrollo de una manifestación artística. El Colectivo Subtramas¹³ que se articula en los cruces entre el audiovisual, las artes visuales y el activismo social definió lo colaborativo de la siguiente manera:

“Entendemos que lo “colaborativo” introduce matices más micro-políticos e implica una actitud más activa que la que proporciona participar en algo ya organizado o establecido. Hace referencia a la acción de colaborar con un grupo de personas, no a la de hacer algo

13 Se activó durante una beca de investigación en el Reina Sofía en el 2012 para indagar sobre algunas cuestiones en torno a los procesos colaborativos en la producción audiovisual y a la dimensión política y socialmente transformadora del arte. <http://subtramas.museoreinasofia.es/es/anagrama/colaborativo>

simplemente con un otro u otros. No se trata de la suma de trabajos o fuerzas de diversos agentes, sino de un proceso de coproducción en el que idealmente se incorporan y comparten permanentemente los cuestionamientos o desacuerdos sobre los procesos, metodologías e ideas de trabajo, con la intención de integrar y generar agenciamiento con las diferentes sensibilidades que se suman a los proyectos” (Subtramas, 2012)

Dentro del contexto español, diferentes agentes desarrollaron una terminología específica para referir un arte colaborativo en el Estado español. Esteban Pujals Gesalí, filólogo de formación, no solo participó en el colectivo Agustín Parejo School, sino que también fue una parte fundamental de Preiswert Arbeitskollegen (Sociedad de Trabajo no Alienado). Pujals en su labor de crítico de una escena que conocía profundamente, no solo por sus análisis como crítico, sino porque fue también arte y parte de la misma, escribió en un artículo publicado en el número uno de la revista *Desacuerdos*, 2005 titulado “El Arte de la fuga: modos de la producción artística colectiva en España 1980 - 2000”. En su texto, al autor establecía dos categorías para el arte que acontece en los noventa. Por un lado estaría el “arte del talento”, que en palabras del propio Pujals sirve a un sistema monopolista y pasivizador, y por otro lado estaría el arte de la fuga, que bebe de las resistencias y contraculturas de finales de los sesenta (2005). En el marco de lo que Pujals llamó “arte de la fuga”, se comprenden y se encuadran los activismos artísticos de los colectivos que ocupan esta investigación. Otro experto en la década de los noventa; el historiador del arte, realizador audiovisual, comisario de exposiciones y profesor Jorge Luis Marzo, diferencia entre el arte de la experiencia propia y el arte politizado. El de la experiencia propia toma en cuenta las subjetividades y por tanto conlleva a una autonomía del arte (pensemos en artistas como Carles Congost, Ana Laura Alaez, Joan Morey...). El arte politizado busca la competencia pública del arte (algunos ejemplos son Jordi Martorell, Daniel García Andújar, Marcelo Expósito, el colectivo de video OVNI... o las prácticas artísticas de naturaleza colaborativa), (Marzo, 2012). Uno de los comisarios más relevantes de los noventa, Jose Luis Brea, hablaba sin embargo de un “cambio de marcha” en la

escena del arte español (1993), motivado por la fuerte crisis económica que asolaba al país, pues desde 1992 se percibe una crisis económica internacional derivada de la guerra del Golfo, que afectará de modo intenso a España en 1993 (tras los fastos del 92). En ARCO 1992 por ejemplo, ya se empezaban a percibir los efectos de la crisis internacional, con descenso en las ventas tal y como certifica el titular de *El País* el 19 de febrero de 1992: “El desánimo y las escasas ventas de Arco 92 certifican la crisis del mercado del arte”. Por último, en referencia a las disidencias artísticas en el periodo de los noventa, Marcelo Expósito, artista y activista político español, hace referencia al amplio espectro de prácticas experimentales que surgen con la crisis, y como éstas se formulan a partir de la gestión autónoma del arte hasta la emergencia de prácticas artísticas colaborativas o de nuevos formatos de difusión y exhibición (Expósito, 2004:121).

Nelo Vilar es Doctor en Bellas Artes y Máster en Humanidades. Especialista en el arte llamado “alternativo” en España de los últimos veinticinco años desde el enfoque sociológico-crítico de la “acción colectiva”. Profesionalmente es peón agrícola y agricultor ecológico, se define como “artista colador”. Vilar fue parte de la Fiambrera, y escribió una tesis doctoral en la que habla de un arte paralelo o alternativo que se da en los noventa coincidente con los movimientos sociales. Vilar define así este tipo de arte en su tesis doctoral: “en cuanto a su ideología, alimentada por la pérdida de legitimidad de las instituciones políticas y artísticas, que fomenta la participación, las estructuras descentralizadas y antijerárquicas, expresivas, etc.” (Vilar, 2004:13). Por último, Jordi Claramonte habla de arte de contexto en su libro *Arte hoy: Arte de contexto* (2011), haciendo referencia a una biopolítica que se despliega como una intervención que pone en cuestionamiento los aparatos del Estado.

Claramonte también, hace énfasis en cuatro términos que se conjugan en una sola frase: “articulación social y política”. En su análisis recalca por tanto en los términos articulación, social, política, y la “y” que une lo social “y” lo político.

“Hablamos de articulación y no meramente de conexión o de efectividad, porque las prácticas a las que aludimos suceden en una dialéctica confinada de información y mutua retroalimentación entre el ámbito de creación artística propiamente dicho y el espacio social en el que se trabaja (...) Las prácticas de arte de contexto, en este sentido, no pertenecen ni son sancionadas por el mundo del arte, puesto que socialmente no pertenecen a dicho ámbito, sino al del contexto mismo en el que se piensan y se producen. Esa es su socialidad, y depende de su articulación para su óptimo cumplimiento. (...) Y es que por otra parte hablamos de que esta articulación debe ser política, puesto que su funcionamiento se verifica, por definición, en ese campo. La cohesión de prácticas, lenguajes y estratos de socialización debe ir acompañada de una repercusión que es política, porque sucede en el nivel de organización de la polis, de las instituciones de representación y poder político. (...) “Finalmente hay que darle su importancia a la “y”. Obviamente porque denota que ambas dimensiones de la articulación deben suceder conjunta-mente, y que no sirve una sin la otra, ni viceversa. Con la “y” de marras se pone de relieve un rasgo de las formas de hacer política y de hacer comunidad características de la última modernidad, en la que se ha entendido perfectamente que la política que nos afecta es integral y tiene que ver tanto con los cambios institucionales planificados y perseguidos estratégicamente, como con los afectos y las sensibilidades de las personas implicadas” (Claramonte 2011:30-35).

Fuera del contexto español, una de las académicas más interesadas por el arte que acontece en relación con un contexto que diluye la autoría en un colectivo, es la profesora, historiadora y crítica de arte británica Claire Bishop. Ella es de las primeras autoras en reflexionar sobre la manera en la que definimos el arte colaborativo o participativo, por ser estos dos, los términos más utilizados cuando queremos referir este tipo de prácticas. Si bien en los Estados Unidos de América y en el Reino Unido se habla de “Social Practice” (práctica social), en Europa se habla de arte participativo o colaborativo, sin distinguir entre ambas acepciones (Bishop, 2017). Tal y como escribe Claire Bishop, faltan términos para tratar este tipo de prácticas. Bishop abre

todavía más las propuestas de términos que refieren un arte colaborativo, como por ejemplo: arte de participación social, arte comunitario, comunidades experimentales, arte dialógico, arte literal, arte intervencionista... términos que nos hacen pensar cuál es el papel del artista frente a la sociedad, y cómo el artista puede agregar valor mientras rechaza la objetivación del arte.

Prácticas colaborativas, arte comunitario, arte socialmente comprometido, de contexto, participativo..., son los términos que con más frecuencia han aparecido en el ámbito académico y en ensayos sobre arte actual (Además de Bishop 2006, Lacy 1995; Thompson 2012; Helguera 2011...).

La artista y profesora Suzanne Lacy, acuña el término de “*New Genre Public Art*” (arte público de nuevo género) en su libro *Mapping the terrain: new genre public art* (Mapeando el terreno: arte de nuevo género) (1995), pionero en establecer estos debates sobre un arte de repercusión en la esfera pública. Este término intentaba señalar una serie de práctica de los años 60 y 70 (arte específico, arte público y movimientos de arte y naturaleza) que generarían una noción de arte público expandido, más centrado en los procesos, las relaciones con comunidades y los procesos participativos o interactivos, cubriendo a su vez un gran espectro de artistas y prácticas. En palabras de Lacy:

Desde hace unas tres décadas, artistas visuales de distintas procedencias y perspectivas han estado trabajando de una manera que se asemeja a la actividad política y social, pero que se distingue por su sensibilidad estética y social. Al abordar algunos de los problemas más profundos de nuestro tiempo -residuos tóxicos, relaciones raciales, sin techo, el envejecimiento, la guerra de bandas y la identidad cultural, un grupo de artistas un grupo de artistas visuales ha desarrollado distintos modelos de un arte cuyas estrategias públicas de compromiso son parte importante de su estética de compromiso público son parte importante de su lenguaje estético. El origen de la estructura de estas obras de arte no es exclusivamente la información visual o política, sino más bien

una necesidad interna percibida por el artista en colaboración con su público.

Podríamos describirlo como “arte público de nuevo género”, para distinguirlo para distinguirlo, tanto en forma como en intención, de lo que se ha venido llamando “arte público” -término utilizado en los últimos veinticinco años- término utilizado en los últimos veinticinco años para describir esculturas e instalaciones situadas en lugares públicos (Lacy, 1996:19)

El trabajo de Lacy se origina en un estado muy incipiente de lo colaborativo en las artes, de ahí la necesidad de diferenciarlo de lo que conocemos como arte en el espacio público. Otro término muy usado en EEUU y Reino Unido, es el de “*socially engaged art*”, que traducido al castellano sería un arte comprometido socialmente o prácticas sociales. “En esta definición caben prácticamente los marcos del arte comunitario, pero se enfatiza incluso prácticas de disidencia, intervención urbanística o participaciones/ implicaciones muy diversas (que no pasan todas por el dialogo el trabajo con talleres), al tiempo que los recursos culturales y modos organizativos son muy diversos, enfatizándose la práctica política” (Helguera y Thompson citados en Pedagogías y redes instituyentes, 2012¹⁴).

Todas estas definiciones, tienen en común que avanzan hacia una definición en la que el autor deja de ser una figura de poder, pues la autoría se reparte y la obra se desmaterializa, derivando en procesos. Podemos concluir que las prácticas colaborativas trabajan con el objeto artístico desmaterializándolo en proceso para invertir su relación con el/los artista/s y público/s, y lo hacen a través de proyectos que no tendrían por qué definirse en algún resultado concreto, más allá que el de crear un marco para la investigación y experimentación artística y/o relacionarse con terceros.

14  <https://redesinstituyentes.wordpress.com/glosario-y-referentes/practicas-colaborativasarte-comunitarioarte-socialmente-comprometido/>

Guy Debord y posteriormente Jordi Claramonte prestaron atención a la figura del autor como elemento estratégico en las consideraciones sobre el arte y su relación con la comunidad. Claramonte investiga los orígenes. La autoría, explica, tiene su origen en la palabra “autor”, que proviene del término latino “auctor” que significa “fuente, promotor, impulsor”, este a su vez deriva del verbo latino “augere que significa “ampliar, aumentar, mejorar”. Eso es un autor para él, y eso implica trabajar en colaboración y en solitario¹⁵. Claramonte apunta a la conexión entre lo individual y lo colectivo, por la idea de expansión (ampliar, mejorar...). Por otro lado, en relación con una autoría compartida, Guy Debord en *La sociedad del espectáculo* (1967, traducida al español en 1976) reflexiona sobre como la participación es importante porque rehumaniza a una sociedad adormilada y fragmentada por la instrumentalización de la producción capitalista, pero tendríamos que tener mucho cuidado en no instrumentalizar esa participación. Con ello, Debord pone la atención en el mercado, cuando éste se hace consciente del “capital simbólico” que generan estas prácticas y surge entonces la “economía del conocimiento” y de las “industrias creativas”, como si el arte tuviese la obligación o el deber de resolver problemas sociales y mantener entretenidos y ocupados a los individuos, pues esto último no debería de ser una competencia directa del arte.

3.2 GENEALOGÍAS DE UN ARTE DE NATURALEZA COLABORATIVA

El artista que desarrolla una práctica colaborativa adopta un nuevo rol que “reclama la necesidad de una concepción extendida más allá de los objetos para insertarse en relaciones, situaciones y contextos, y por ello exige esquemas de comprensión que desbordan las lecturas meramente artísticas” (Gil, 2012:110). Claire Bishop en su

libro *Infiernos artificiales arte participativo y políticas de la espectaduría* analiza el futurismo, movimiento artístico que emergió en la primera década del siglo XX, por ser éste un movimiento precursor de un arte de acción que influyó en lo que más tarde conoceríamos como arte participativo. La preocupación del fundador e ideólogo del que fue el primer movimiento de vanguardia, Filippo Tommaso Marinetti, por establecer una comunicación con un público variado, y no necesariamente culto, se plasmará en la conjunción de fórmulas experimentales con otras populares que remiten al cabaret, al pasacalle e incluso al circo. Gómez Méndez lo cuenta de la siguiente manera:

Desde 1909 los futuristas tomarán los escenarios con sus *serate futuriste*, donde la provocación opera la conversión del espectador en actor, para que la acción se extienda más allá del palco escénico para tomar el patio de butacas o la calle, concluyendo algunas de estas experiencias con futuristas y simpatizantes en el calabozo. Sin embargo, estas transformaciones no terminan aquí: el paso de actor a intérprete supone un cambio sustancial, ya que muestra la diferencia entre encarnar un papel o presentarse ante el público bajo su propio nombre y apellido, a través de una acción que conecta con una emoción propia. Si bien, este espectáculo basado en la pulsión, que guarda no pocos paralelismos con la escena Dada, desembocará en una forma más depurada, el *Teatro Sintético Futurista*, que gozará de cierta longevidad pues el teatro tenía mucho éxito entre los italianos” (Gómez Menéndez, 2015¹⁶).

Le serate rompieron con el discurso unilateral por parte del artista, que se dirige por primera vez a un espectador activo, resultando en una experiencia o situación que colocaba al público en el centro de la actividad o evento. Las performances futuristas no negaban la existencia de una audiencia, si no que la tenían muy en cuenta, haciéndola participe y protagonista de sus manifestaciones.

Le serate poco a poco se van convirtiendo en un evento político. A partir de 1914 se declararon militantes de un nacionalismo con repercusiones en su escenografía y espontaneidad. La amistad de Marinetti con Mussolini en los años veinte y treinta, llevó *le serate* a un público mayor y en contextos exclusivos, como los baños de Séptimo Severo en Roma. El futurismo, con el paso del tiempo se convierte en una herramienta fundamental de la política de Mussolini en la esfera pública (Bishop, 2017).

No es de extrañar que lo participativo se formule a partir del teatro, antes que en las artes dado su inmediatez en la interacción con el público. Rancière considera el teatro como el espacio comunitario por excelencia (Rancier, 2010). Otro ejemplo seminal en el ejercicio de un espectador activo que intercede en la obra, acontece de la mano del Teatro *Proletkult*, que es la abreviación de «*proletárskaya kultura*» (cultura proletaria). El Teatro *Proletkult* fue fundado en 1917 por el filósofo y economista Alexander Bogdanov. El programa teatral de Proletkult reforma el teatro, y empieza por abolir la misma institución teatral. El espectador pasa a ser la base material del teatro, para definir una cultura proletaria única que informaría e inspiraría a la sociedad rusa revolucionaria. Se sirvieron para ello de puestas en escena que promovían la “acción de masas”. El teatro del Oprimido en Brasil, también entraría dentro de esta categoría de teatro social como herramienta de participación ciudadana. Augusto Boal (1931 – 2009), fue un dramaturgo, escritor y director de teatro brasileño, que formuló el Teatro del Oprimido. Consistió en un teatro pedagógico que se configuraba como herramienta para la transformación social, de manera que el espectador, no es un mero observador de su entorno, sino el actor de la transformación del mismo, poniendo en valor el aprendizaje situado y la creación de comunidades de aprendizaje que su praxis genera.

Traigo aquí estos ejemplos porque se vinculan fuertemente con las prácticas colaborativas en los noventa a través de su trasfondo social. Lo colaborativo en arte, así como también las fórmulas de un teatro social, buscaban el impacto e infiltración

en contextos de reivindicación y movilización. Si bien algo que no compartían, es que mientras desde el teatro se buscaba la movilización de las masas, el arte busca movilizar una pequeña comunidad a través de contextos y situaciones muy concretas.

En el mayo del 68, los jóvenes situacionistas llevan a cabo la revolución desde lo estético-político a través de manifestaciones públicas que demostraron la capacidad crítica de una nueva generación de jóvenes que reclamaban un profundo cambio estructural de la sociedad de masas. La cabeza más visible de la Internacional Situacionista fue Guy Debord, quien a partir de las derivas situacionistas cuestionaron la ciudad moderna. Tras la II Guerra Mundial las ciudades comienzan su profunda desnaturalización en pos de una prometida modernidad, eficiencia y salubridad. El urbanismo estandarizó los edificios y las calles, dejando poco espacio para la improvisación y las particularidades y crecimiento orgánico propio de épocas pasadas, pero sobre todo para encuentros colectivos. En definitiva hay una pérdida de espacios públicos que pasan a manos de propietarios privados.

Si los orígenes de un arte participativo se encuentra en los espectáculos que buscaban sumar la participación del pueblo, como es *happening* o arte de acción, la figura de Allan Kaprow y su obra *Dieciocho happenings en seis partes* de 1959, fue un hito en el arte que requería la participación de terceros. Se suele referir la figura de Kaprow como el precursor de la performance, por ello pongo como ejemplo el que se considera ha sido el primer happening de la historia del arte, para introducirlo como precursor de una participación en el campo de las artes visuales. A través de *Dieciocho happenings en seis partes*, Kaprow creó un entorno interactivo con el que manipulaba a la audiencia. A los asistentes se les entregó programas y tres tarjetas grapadas, las cuales brindaban instrucciones para su participación. El acontecimiento se entiende como un llamado a la acción. Kaprow entendía su obra como un acto en el cual el público simplemente debe ser eliminado, dejar de existir, y convertirse en parte activa y central, personal y económica del proceso artístico. Los participantes son agentes activos que participan de algo previamente organizado.

En la década de los sesenta, en el contexto argentino se dieron situaciones similares en las que la obra se completaba con la participación del público. Eduardo Costa, Raúl Escari, Roberto Jacoby y Oscar Masotta crearon el *Antihappening o Happening para un jabalí difunto*, en julio de 1966. Ésta fue la primera obra de arte de l El Grupo de Artes de los Medios Masivos (1966-68) junto a Masotta. Esta obra seminal, también conocida como “El happening que no existió”, “El happening de participación total”, o como fue denominado por la prensa, “Happening para un jabalí difunto”, consistió en una crónica y una selección de fotografías de una experiencia artística que sumó la participación de muchos agentes del del arte. Diversos medios de comunicación publicaron este acontecimiento, que en realidad no se había producido, pero los medios acreditaron su veracidad a través de la información falsa que los artistas les hicieron llegar. Diversos medios se hicieron eco del evento, en algunos casos para protestar. Se publicaron cartas de lectores en repudio, y un sociólogo emitió un documento crítico de la experiencia. Con esta intervención, los artistas plantean la existencia de la obra como mera información, a la vez que develan el mecanismo de construcción de realidad que se opera a través de los medios masivos. Esta obra se completa con la participación de terceros sin que éstos hayan participado. El Grupo de Artes de los Medios Masivos (1966-68) conformado por Roberto Jacoby, Eduardo Costa, Raúl Escari, Risuelo y el sociólogo Verón, desarrollaron acciones que hacían reflexionar en cómo los medios interfieren en la obra de arte, y cómo un tercero puede integrarse en el desarrollo de la obra sin presenciar el acontecer que vincula el proceso con la comunicación del mismo, influenciados por teórico canadiense Marshall McLuhan quien afirmaba que “el medio es el mensaje”. (Costa, Escari y Jacoby, 1966)

Años más tarde Graciela Carnevale, León Ferrari, Roberto Jacoby y Norberto Puzzolo crearon *Tucumán Arde*, 1968 para llamar la atención sobre lo distanciada que estaba la política de la realidad. El gobierno estaba cerrando la mayor parte de los ingenios azucareros tucumanos, vitales para la economía de la provincia, sembrando el hambre y el desempleo, con todas las consecuencias sociales que ello conlleva.

Un “Operativo Tucumano”, elaborado por los economistas del gobierno, trata de

enmascarar esta abierta agresión contra la clase trabajadora con un falso desarrollo económico basado en la creación de nuevas e hipotéticas industrias financiadas por capitales norteamericanos. La operación “arte conceptual anticipatorio” consistió en utilizar las estrategias de los medios para crear una contrainformación que permitiera denunciar la realidad que se vivía en la provincia argentina. Tucumán Arde, fue una exposición realizada en Buenos Aires y Rosario en 1968 que buscaba evidenciar las pésimas condiciones de trabajo y de vida en la ciudad de Tucumán, al noroeste de Argentina, para ello se mostraban fotografías que documentaban la difícil situación de los trabajadores tucumanos.

La exposición denominada *Tucumán Arde* fue sólo una de las acciones de un proceso que incluyó varias fases -previas y posteriores-. Anunciada como “Primera bienal de arte de vanguardia”, la muestra no fue censurada en Rosario a pesar de las críticas explícitas al gobierno de Onganía. Cuando semanas después se volvió a montar en Buenos Aires, se plantó al día siguiente de la inauguración ante la amenaza policial de clausurar el local. La decisión la tomaron los propios artistas que prefirieron no correr riesgos con el gremio (Longoni, 2014).

Desde los años 60, los artistas intentaban trascender el mundo del arte en la búsqueda de una eficacia en la sociedad (cuando digo eficaz no me refiero a un resultado pretendido, sino a una reacción). En Brasil, Cildo Meireles crea *Malhas da liberdade* (Células por la libertad), 1976-1977 - El material que usa está asociado a mecanismos restrictivos, *Malhas da liberdade* transforma ese sistema desordenado en una posibilidad de librarse de la coerción y represión de la vida bajo la dictadura militar (Matos, 2014).

En el contexto de los Estados Unidos de América, los artistas se enuncian desde la crítica institucional. Mierle Laderman Ukele, Hans Haacke, Marcel Broothaers, Michael Asher, Fred Wilson o Daniel Buren, en su momento desvelaron los efectos que sufría el arte al mostrarse dentro del cubo blanco, poniendo en cuestionamiento la autonomía de la obra y la de la propia institución “al poner de manifiesto los mecanismos

que moldeaban el significado de la obra de arte” (Kwon, 2002:14). Estos artistas de la crítica institucional introducirían en su obra una reflexión sobre el contenido simbólico y político del espacio de la galería y sobre la institución artística en su conjunto, pero de algún modo, seguían vinculados tanto espacial como temáticamente a una reflexión metaartística que parecía expandir la tendencia del mundo del arte a pensarse a sí mismo más que a disolver sus límites (Carrillo, 2001).

La Crítica institucional se empieza a gestar en los años sesenta y setenta, y que culmina con el arte contextual, participativo o colaborativo de los años noventa, hasta llegar a usar el termino en productos completamente neutralizados por la institución. *Happy Together, Collaborators Collaborating* (2015) del artista turco Ahmet Ögüt, desde la perspectiva que nos da el tiempo, relata y visibiliza estas paradojas. La obra recoge el sentir de sus colaboradores sobre las colaboraciones que han mantenido en el desarrollo de un proyecto. Para ello crea un set de televisión en donde entrevista a diez colaboradores con los que ha trabajado en el pasado. Sobre el escenario están una peluquera, un subastador, un bombero, un comentarista de deportes... El propio Ögüt aparece en el set como un personaje más del público, cediendo toda la atención al relato de sus colaboradores que narran su participación en la obra. *Happy Together, Collaborators Collaborating*, utiliza el metalenguaje para revisar y evidenciar el concepto de autoría como uno de los mecanismos sobre los que se sustenta el sistema del arte.

En cada uno de los ejemplos expuestos articula diferentes estéticas de la colaboración, de acuerdo a un contexto específico, pero en todas ellas se manifiesta a través de la participación una resistencia a un sistema represivo, involucrando al público activamente en sus acontecimientos para fomentar la reacción de éste, muy en la línea con el mayo del 68, muy influenciado por la estética que proponía la Internacional Situacionista, y que en general, arranca en París toda una serie de movimientos que políticos que buscan una estetización en los modos en que formalizan sus reclamos (Bishop, 2017).

3.3 ESTÉTICA DEL ARTE COLABORATIVO: MODALIDADES DE PARTICIPACIÓN.

En el momento en que lo colaborativo se institucionaliza, varios autores han contribuido a su descodificación construyendo un cuerpo teórico que lo ordena y clasifica. Por esta misma razón, podemos establecer algunos modos en los que se da la participación en una práctica colaborativa. Igualmente, me parece oportuno comentar, que bajo mi punto de vista, establecer modos de participación conlleva al aplastamiento de la práctica artística, pues esta clasificación redundante en modos de hacer dirigidos o predecibles, sin lugar para la improvisación, tan necesaria en la escucha atenta que requiere el desarrollo de unos acontecimientos de la mano de varios agentes. De todas formas, el análisis de algunos de los modos o categorías de participación dentro de un arte colaborativo, nos ayudará a entender las diferentes cartografías que se han generado en torno a lo colaborativo y su funcionamiento dentro del sistema del arte.

Deberíamos empezar por referir uno de los libros más discutidos en los últimos años, que no es otro que el de *Estética Relacional* (1998), del crítico y curador Nicolás Bourriaud. Este libro supone una de las primeras tentativas por descodificar lo que Bourriaud define como arte relacional: “un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado” (Bourriaud, 2013:13). Bourriaud, a través de un relato fragmentario -el libro es una re-elaboración y suma de textos y artículos publicados por el autor con anterioridad-, trata de descodificar una nueva forma de producción artística que aflora en los noventa, y que tiene una apariencia inmaterial o efímera. En definitiva, Bourriaud trata de leer esas instalaciones, o combinación de instalación y performance, “que –como señaló el curador Udo Kittelmann– expanden los límites institucionales del espacio artístico y lo transforma (o por lo menos aspira a transformarlo) en “espacio social libre” al poner el foco en los vínculos e interacciones que genera en el público-espectador-participante” (Costa, 2009:9). El arte relacional

de Bourriaud, como lo colaborativo, busca una repercusión en la sociedad y busca una reunificación con la vida.

Bourriaud establece las siguientes tipologías de un “arte relacional”: “Conexiones y citas”; la obra de arte se lleva a cabo en un momento dado, para una audiencia convocada por el artista. “Lo amistoso y los encuentros”, la obra propone, provoca y administra los encuentros individuales o colectivos. “Colaboraciones y contratos”; los artistas que proponen como obras de arte: La obra son momentos de lo social o bien se sirven de objetos productores de lo social. Por último, “Relaciones profesionales: clientes”; el artista se inserta en esas relaciones para extraer formas.

En definitiva, podemos concluir que la participación que se espera del público según la propuesta relacional no logra realmente involucrar a la audiencia, incluso cuando se intenta de manera explícita. En lugar de centrarse en la perspectiva del público, la atención se dirige hacia los creadores, sus visiones y las expectativas que tienen en relación con la audiencia. El propio Bourriaud se da cuenta de los límites de su intento por acotar y nombrar un arte que se formula en el espacio público, y en el mismo libro concluye que: “las prácticas artísticas relacionales son objeto de crítica reiterada, porque se limitan al espacio de las galerías y de los centros culturales, contradiciendo ese deseo de lo social que es la base de su sentido. Se les reprocha que niegan los conflictos sociales, las diferencias, la imposibilidad de comunicar en un espacio alienado, en beneficio de una modelización ilusoria y elitista de las formas de lo social, porque se limita al medio del arte” (Bourriaud, 2013: 102).

El 30 del abril del 2010, Claire Bishop dio una conferencia en Bak Basis en Holanda (disponible online) sobre prácticas artísticas colaborativas en arte. Bishop aborda el debate que ha generado la apropiación y transformación de lo colaborativo dentro de un sistema que instrumentaliza el arte contemporáneo como medio de regularización social y establece tres características fundamentales de participación:



- 1 - El arte colaborativo puede referirse a la suma de trabajos o fuerzas de varios agentes en la que cada parte tiene una responsabilidad definida.

También es habitual entender lo colaborativo como arte participativo, que invita a un público a participar en algo ya organizado

2 - La autoría es compartida y el trabajo se distribuye horizontalmente. Son proyectos en el espacio público y no hay un principio claro ni un final previsto, suelen ser proyectos en curso en la búsqueda de ningún resultado. Tienen un significado simbólico. Las prácticas colaborativas también sugieren un cambio de paradigma en la producción artística contemporánea, porque el proceso de realización puede ser a veces la obra misma.

3. Hablamos del artista como iniciador de un proceso en el que irá compartiendo la autoría con aquellos involucrados en el mismo.

Por otro lado, María Lind en su libro *The Collaborative Turn* (2007) define de la siguiente manera las tres tipologías o modos en los que la audiencia se implica en la obra de arte: colaboración, interacción y participación. La “colaboración” es el término generalizado que engloba diversas metodologías de trabajo que requieren más de un participante. La “interacción” puede darse cuando mucha gente trabaja conjuntamente o cuando individualmente “se pulsa un botón”. Y la “participación” es la “creación de un contexto” para que los participantes “tomen parte en algo que alguien ha creado”.

Por último, Pablo Helguera escribe en el 2011 *Education for Social Engaged Art* (Aprendizajes para un arte socialmente comprometido). Según cuenta su autor en la introducción “Este breve libro pretende servir como herramienta de referencia introductoria para estudiantes de arte y otras personas interesadas en conocer la práctica del arte socialmente comprometido”. Helguera crea cuatro categorías de participación: nominal, dirigida, creativa y colaborativa.

Nominal requiere la atención del espectador, y para Helguera esta es una forma de participación. En la “directa” el espectador completa un trabajo que inicia

el artista. “Creativa” el espectador desarrolla una acción en una estructura controlada, creada por el artista. Por último, Helguera habla de la “participación colaborativa” los participantes comparten la responsabilidad con el artista en los procesos y desarrollo de la obra. y cómo el arte como práctica social implica el compromiso de la comunidad, el diálogo y la conversación.

Helguera a lo largo de su libro nos provee de información de cómo el arte como práctica social implica el compromiso de la comunidad, el diálogo y la conversación, pero ninguno de los autores antes mencionados, toma en cuenta la peligrosidad de lo colaborativo como una de sus características y particularidades a la hora de promover, o motivar la participación. La peligrosidad viene dada por el desarrollo de procesos colaborativos no controlados y no condicionados. Traigo aquí la definición de Luis Navarro en relación con los procesos artísticos experimentales y el valor de un arte colaborativo que no se puede definir en modalidades, un arte por tanto no regido por valores o cánones propios de la institución artística: “se trata de un campo de experimentación y no de un marco de prácticas definido, en la medida en que trata de transformar el contexto sociopolítico que lo condiciona. A menudo se analiza la idea de lo colaborativo, como si se tratase de un nueva taxonomía o una etiqueta comercial, y toda producción artística que aspira a suscitar la atención de críticos e instituciones trata de investirse de ese nuevo “valor”, como todos esos productos del mercado alimenticio que se definen como “biológicos”. Pero el valor de lo colaborativo no solo queda así desactivado, sino que puede servir para promover una campaña de publicidad convirtiéndose en “colaboracionista”” (Navarro, 2019:19).

Para terminar con esta reflexionar, señalar que todas las teorías que categorizan los modos de participación son de la primera década del siglo XXI. Santi Barber, de la Fiambra, colabora ahora con La fundación Carasso, y reconocía en su entrevista que la institución ahora respeta los procesos y el agenciamiento colectivo más que antes, y que por tanto, se ha avanzado mucho en esta materia (Santiago Barber entrevistado el 27 de septiembre, 2023). En este tira y afloja que caracteriza la relación de lo colaborativo con la institución, Zulmezu escribe: “la historia del arte es, en cierta medida, la historia de la compleja infraestructura generada por el desarrollo de las

relaciones entre el artista y el poder económico” (Zulmezu, 2020). Esto a veces hace que los artistas no tengan mucha libertad para elegir cómo trabajar, aunque, curiosamente, existen fisuras, y el arte en sí mismo es algo que no siempre se adapta fácilmente al mercado, lo que deja a los artistas un poco de espacio para ser libres en medio de tanto control económico. La vocación social del arte nace con el deseo de liberar la producción artística de la alineación que produce la institución al cosificar y homogeneizar sus contenidos para hacerlos accesibles a un público amplio y variado. Un público que la modernidad reduce al rol de mero observador o espectador de objetos mercantilizables, demarcando por ende la clara separación entre el sujeto y el objeto. Objetos creados por la figura del artista como genio aislado, libre y autosuficiente, independiente del resto de la sociedad, dando lugar a un arte definido en función de su autonomía y autosuficiencia, un arte que no busca incidir en la esfera pública. Por el contrario, las prácticas colaborativas, buscan activar la democracia participativa, para enmarcar y fomentar la discusión y el debate desde contextos sociales y políticos, explorando conceptos como lo público y el espacio con una intención claramente política. Este conjunto de prácticas supusieron un claro desafío a los paradigmas establecidos del modernismo (Blanco, 2001)

Lucy Lippard explica cómo la conexión con el lugar y la comprensión de su historia son fundamentales para que se dé un arte crítico colaborativo, y como la participación viene dada a través de ese conectar con el lugar, que se hace de la mano de las personas que lo habitan o habitamos. Así lo explica Lucy Lippard:

“Un buen modo de entender el lugar donde hemos aterrizado es identificar las fuerzas económicas e históricas que nos han llevado a donde estamos, en solitario o en compañía (...). Si nos miramos a nosotros mismos con una mirada crítica, como parte de un contexto social, como habitantes, consumidores, espectadores o turistas, podremos llegar a entender nuestro papel en los procesos naturales que determinan nuestro futuro. Del mismo modo, el estudio del lugar nos da acceso a una experiencia directa del territorio (lo que llamamos

“naturaleza”), así como a una conciencia de la política ecológica y a una toma de responsabilidad respecto al futuro” (Lippard, 2001).

Finalizo este punto en términos “rancerianos” sobre “el espectador emancipado”, que será el espectador de un tipo de arte: el crítico. Cuando Rancière se refiere a un arte que se constituye desde un espectador que lo mira, pero este espectador no es cualquier espectador, sino un espectador emancipado, capaz de transformar aquello que ve, convirtiéndose así, en actor y dejando así el lugar de pasividad que le ha atribuido el arte a lo largo de la historia.

4. LA NECESIDAD DE AMPLIAR LOS EFECTOS SOCIALES DE UN ARTE QUE SE ABRE PASO EN LAS DÉCADAS DE LOS SETENTA Y OCHENTA EN ESPAÑA

No se pueden entender las prácticas artísticas de naturaleza colaborativa en los noventa, sin antes pasar por los movimientos asociativos y colaborativos que las encaminaron en las décadas de los años setenta y ochenta.

Durante la dictadura, la comunidad de artistas tiene una imperante necesidad de establecer vínculos y estructuras de colaboración con el objetivo de trascender las restricciones y limitaciones impuestas por el régimen. A partir de la década de los ochenta, el marco político es otro. Una joven democracia asienta sus bases en un contexto neoliberal, que se sirve de la figura del artista como agente cohesionador y promotor de la democracia que estaba por venir. A lo largo de este capítulo desarrollaremos como se ha articulado el arte desde lo colaborativo en las décadas de los setenta y ochenta, y como estas colaboraciones suponen un precedente de un arte colaborativo en los noventa en España.

4.1 EL ARTISTA COMO INSTIGADOR Y MOTOR DE CAMBIOS DENTRO DE EL ÚLTIMO FRANQUISMO: 1968-1975.

Los años finales de la década de los sesenta y primeros de los setenta vendrán marcados, en el panorama internacional, por una transformación de gran calado en los ámbitos social y cultural. En el plano social, occidente se verá marcado por los acontecimientos de 1968 y los movimientos sociales, críticos con el sistema y formas de poder de los gobiernos. A nivel económico, sin embargo, el modelo capitalista se reafirma en occidente frente a la alternativa socialista, de los países de la órbita soviética. Las formas culturales asociadas al consumo de masas se hacen más y más presentes, a pesar de las críticas a la “espectacularización” de Guy Debord y los situacionistas. El ocio y el consumo cultural se conciben como modalidades de consumo perfectamente integradas en el sistema. En este contexto, la consolidación del mercado del arte y la creación de museos también sirve para reafirmar un modelo en el que las bellas artes ocupan un lugar determinado y no cuestionan el sistema económico global.

Fuera de nuestras fronteras, se expande en los años setenta una contracultura que encontró en lo colaborativo una forma de cuestionar tanto las formas artísticas vinculadas con las bellas artes como la cultura *mainstream* propiciada por los medios de masas. Esta contracultura puso en práctica modos de vida alternativos en relación con proyectos visionarios o utópicos. Empieza en los Estados Unidos y el Reino Unido, y posteriormente se extiende a la mayoría del mundo occidental entre los primeros años de 1960 y mediados de 1970. La contracultura buscaba a través de la colaboración y mediante la formación de colectivos, alternativas a una sociedad de consumo que se venía instalando como modelo de vida y que tenía en la familia su “modus operandi”, buscando así, abrir grietas a un sistema que se estructuraba en términos de rentabilidad. Se trataba de un tipo de producción cultural independiente, que buscaba alternativas a los dictados neoliberales que alcanzaba su razón de ser y existir a través de un trabajo productivo del más por menos.

España se queda al margen de este movimiento contracultural fundamentado en corrientes visionarias, pues a finales de los sesenta y principios de los setenta, el país estaba sumido en los últimos coletazos de una dictadura que seguía privando a los ciudadanos de sus libertades fundamentales.

En el campo de las artes visuales fuera de nuestras fronteras, los artistas se enuncian a través de otros nuevos soportes que iban más allá del lienzo formulando un arte concebido como medio de reflexión (Marchan Fiz, 1994), sin embargo, en España, continuaba siendo hegemónica la pintura como principal vía para la manifestación artística. Recordemos que desde los años cincuenta venía triunfando con fuerza el informalismo de la mano de figuras relevantes como Tapies, Guinovart, Puig, Saura... auspiciadas por la dictadura. El sistema vio en este tipo de representación pictórica una forma de hacer propaganda en el extranjero y limpiar así su imagen, sobre todo en los Estados Unidos de América¹⁷ (Castellary, 2021), y en las bienales internacionales de arte (Venecia, Sao Paulo...)¹⁸. El historiador y curador Jorge Luis Marzo especializado en las políticas culturales de la dictadura, cuenta como la promoción de un arte individualista, no ofrecía ningún tipo de tensiones al régimen:

“la política artística que el franquismo emprendió por aquellos años otorgaba al arte la capacidad de expresar una imagen de libertad que contribuía a la construcción de una identidad nacional a través del arte, y que ayudó a las nuevas relaciones diplomáticas y económicas que se avecinaban. El nuevo arte “no podía hacer daño”, todo lo contrario. Dado que el artista “nacional” era rebeldemente individualista por

17 Europa no entra dentro de la estrategia de Franco para la internacionalización del país, porque la capital europea del momento era París, y ésta estaba muy comprometida con la república española, dando asilo a muchos refugiados, y por lo tanto, miraba con sospecha todo lo que venía de la España franquista.

18 Tema que Genoveva Tusell García aborda en su tesis doctoral “La normalización artística: vanguardia y abstracción en las exposiciones oficiales internacionales”, 2002 y en una reciente exposición en el Centro Cultural Nyenmeyer en Asturias: *70 años de España en la Bienal de São Paulo* (2022)

autonomasia, era imposible que la práctica artística pudiera suponer un problema” (Marzo, 2010).

El informalismo continuó en los setenta de la mano de otras formas de pintar figurativas y abstractas. Junto a ellas, en un segundo plano, se hacían hueco los “nuevos comportamientos artísticos” que surgen a finales de los sesenta, principios de los setenta en Madrid, Barcelona y Valencia (Marchán, 1997: 273). Estos nuevos comportamientos más procesuales, buscaban generar una experiencia, y generalmente partían del cuerpo, con formulaciones que avanzaban hacia la desmaterialización del objeto. Formulaciones que, en definitiva, han alterado las relaciones perceptivas del espacio privado tradicional a favor de un espacio público (Marchán, 1997: 148). Ciertamente, que en los setenta existen iniciativas que parten o se formulan en el espacio público, pero no inciden en él, pues no existe en los artistas todavía esa voluntad de transformar el mundo a través de un arte, conectado e interfiriendo en la vida misma¹⁹. Algunas de las experiencias de arte conceptual que se desarrollaron en España en los años sesenta y setenta fueron llevadas a cabo por colectivos: ZAJ en Madrid y Grup de Treball en Cataluña con experimentos en el espacio público, también con una implicación política. Los “nuevos comportamientos” suponían una alternativa para enmarcar una práctica comprometida con el presente. Fuera de nuestras fronteras, dos movimientos en las décadas de los sesenta y setenta constatan una voluntad de compromiso con la realidad circundante, estos son: Fluxus y la Internacional Situacionista (I.S.). Fluxus se proclamó a sí mismo como un movimiento artístico sociológico, y la I.S. fue un proyecto práctico de transformación revolucionaria de la sociedad desde dentro y a partir de la vida cotidiana rechazando cualquier forma de espectáculo. Guy Debord – principal agente del situacionismo por plantear algunas de las propuestas más radicales, tanto en el terreno de la política como en el de la cultura–, “todo lo que era

19 En los años setenta comenzaron a tener lugar en España experiencias (exposiciones) de “arte en la calle” y los escultores se implicaron intentando promocionar el arte en el espacio público: las esculturas de Chillida, Museo de Escultura al Aire Libre en la calle Castellana de Madrid, en el Monte do Castro, en Vigo en 1974 ... En definitiva, se hace plausible que los artistas querían socializar, pero desde presupuestos más propios de las vanguardias históricas.

vivido directamente se aparta en una representación”. En los decenios de 1960 y 1970, Fluxus y la I.S. representa nsin duda una fase muy notable en el proceso constante de redefinición crítica que experimentó el ámbito artístico a lo largo del siglo XX (Pujals, 2005:2) por abrir vías para un cambio radical en las relaciones entre el arte y la lucha social.

En España, durante los setenta, la resistencia al régimen se identificaba, con la urgencia de crear esferas de debate autónomas a través de grupos, publicaciones y lugares de creación donde pudieran conculcarse en términos radicales los patrones estéticos imperantes (*Desacuerdos* 3:86). La gestión y la articulación del entramado artístico en el contexto español, venía funcionando bajo unos parámetros todavía decimonónicos en los que el Estado y antes la monarquía, continuaban teniendo mucho peso en la cultura del momento. Esto tenía como consecuencia la falta de voces discordes, disonantes o alternativas a las formas de control, y canalización de las artes por parte del régimen. Bajo esos parámetros funcionaba la Escuela de Bellas Artes en un momento en el que una oleada de movilizaciones juveniles recorría el mundo: mayo francés del sesenta y ocho, La Primavera de Praga (1968), la matanza de Tlatelolco en México (1968) y el otoño caliente en Italia (1969).

En Madrid en 1970, un grupo de artistas boicotean la Exposición Nacional de Bellas Artes que con carácter bianual organiza la Dirección General de Bellas Artes. Éste resulta un interesante caso de estudio porque da señas de la implicación política entre los artistas jóvenes que querían intervenir las estructuras culturales y educativas para cambiarlas, y para ello resolvieron poner en tela de juicio este evento de la mano de artistas de peso que decidieron no concurrir en ella. Entre ellos se encontraban artistas de la talla de Juan Genovés, Antonio Saura, Rafael Canogar... Enseguida son secundados por la Asociación de Artistas de la Escuela de Bellas Artes que han creado los estudiantes. Este boicot, surge con el deseo de generar otros contextos que validasen el trabajo que los artistas venían haciendo. Los artistsas ya no quieren seguir perpetuando un modelo caduco que constreñía al arte a un ámbito completamente despolitizado y en pro de la figura del artista como genio creador

individual. Ponen en cuestionamiento así al comité de selección de los artistas que podían participar en esa bienal. Estudiantes en Bellas artes, proyectan entonces la *Informativa 70, Bienal de Artes plásticas*, En el anteproyecto que se entrega para sustituir a la Exposición Nacional, figuran varias ideas, entre ellas, que la Informativa 70 ha de estar precedido por exposiciones preparatorias: las pre-informativas, con carácter bianual también, precediendo a cada Bienal. Estas pre-informativas debían de estar organizadas por comunidades, consiguiendo así descentralizar los discursos y dar cabida a lo que reconocemos como periferias. Los estudiantes buscaban crear un modelo de exposición descentralizado, inclusivo con otras regiones que configuran el mapa del Estado español y sin limitaciones de formatos y lenguajes (Albarrán, 2019). *Informativa 70* fue el proyecto que motivó que en noviembre de 1970, los estudiantes lograsen crear una alternativa que se llamó *La primera exposición libre y permanente*. Este evento, concretó todo aquello que se venía gestando desde el asociacionismo entre artistas, que no solo se reunirán para discutir y elaborar protestas que se infiltraban en el espacio público, sino que también concretó otras formas de exposición a través de espacios autogestionados que simbolizan otras herramientas para el activismo y la lucha de su ideario. Tal y como cuenta Juan Albarrán, la falta de documentación, imposibilita saber cual fue el programa de esta Primera exposición libre y permanente. La artista multimedia Marisa González, muy activa en los movimientos de lucha estudiantil, en una entrevista mantenida con Albarrán, cuenta el estado de agitación entre los estudiantes:

“Invadimos toda la escuela en periodo lectivo. Además nos gustaba provocar. Por ejemplo, metimos “los culos” de Úrculo en la capilla. Llenamos todo de obras: pasillos, clases, cafetería, etc. (...) Los alumnos nos encargábamos de vigilar la exposición día y noche, estaba abierta las veinticuatro horas del día. Era una utopía total. No recuerdo exactamente cuánto duró abierta, más de una semana, la policía acudió para requisar la película de Genovés sobre la guerra del Vietnam. Finalmente el director clausuró la exposición. Al menos no hubo detenciones. Los profesores de la Escuela se quejaron alegando que los profesionales que estaban allí exponiendo podían terminar quitándoles

el puesto” (González en Albarrán, 2019:68)

La decimonónica Exposición Nacional de Bellas Artes que se venía celebrando desde 1856, había nacido en un momento de tensiones políticas bajo el mandato de Isabel II, cuando regímenes absolutistas daban paso a formas de gobierno liberales, algo que afectó a la iglesia y a la aristocracia, principales mecenas del arte en el diecinueve. “Si, en el siglo XIX, España no había alcanzado la altura artística de otros siglos se debía a que el papel del estado se había cuestionado” (Marzo, 2006). Por esa misma razón, ante la falta de estímulos, el gobierno crea este concurso que se prolonga más de un siglo. Juan Albarrán Diego ha investigado este certamen en *Disputas sobre lo contemporáneo. Arte español entre el antifranquismo y la postmodernidad, 2019*²⁰ este certamen en profundidad.

A través del asociacionismo, los estudiantes en Bellas Artes encontraron la forma de politizarse desde el arte. Como corriente de fondo de todos estos movimientos estaban los vínculos con el Partido Comunista. El conjunto de asociaciones que surgieron en aquel momento aspiraban no solo a modificar las estructuras del sistema²¹, sino que subyacía el deseo de cambiar la sociedad a través del arte. El artista se politiza, y por tanto, también lo hace su lenguaje y sus intenciones artísticas. Para lograr el cambio, había que hacerlo en compañía y en colaboración con otros compañeros. Esto es algo que debe ser entendido como transgresor y radical; pues el contexto artístico hasta la

20 Albarrán cuenta como llega a tener información de la primera *Exposición libre y permante*: “En una de nuestras frecuentes conversaciones, [Darío] Corbeira me puso sobre la pista de un evento que había tenido lugar en 1970 en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Madrid y del que conservaba un recuerdo lejano: la 1ª Exposición libre y permanente, una iniciativa de los Grupos de Trabajo que trataban de constituir la primera asociación profesional de artistas de Madrid” (Albarran, 2019:35)

21 El Partido Comunista, la UPG, los sindicatos, como CC.OO. o aquellos asociados a los nacionalistas, que estaban todos en la clandestinidad, utilizaron a menudo las asociaciones (de vecinos, culturales...) y las elecciones de representantes para los Comités de Empresa de Fábrica como mecanismos para infiltrarse en las estructuras del Estado y seguir haciendo trabajar para atraer simpatizantes y generar inestabilidad y oposición a la dictadura. La de los estudiantes de arte no fue una excepción

fecha, fomentaba el trabajo individual, ya que el contexto artístico español hundía los pies en la tradición y creía profundamente en la figura del artista genio; independiente de cualquier agrupación o movimiento que convirtiese la autoría en un algo anónimo o diluido en una colectividad.

Estas primeras asociaciones resultaron ser una alternativa al sindicato vertical que permitía el franquismo como modelo asociativo en el ámbito laboral, podrían ser entendidas como el caldo de cultivo de un arte colaborativo que no busca servir al poder, pues esto es algo que venía haciendo el arte desde que existe el mecenazgo. Creo necesario distinguir que si bien estas asociaciones de los años setenta que aquí analizamos parten de la toma de consciencia del artista como agente político que quiere cambiar las estructuras del sistema artístico en aras a mejorar su desarrollo y profesionalización, las prácticas colaborativas de los noventa, avanzan hacia el agenciamiento colectivo, y operan en el contexto que las motiva, para cambiarlo o transformarlo.

A finales de los años sesenta y principios de los setenta, surge la Célula de Pintores del Partido Comunista, que trazará vínculos con estas asociaciones que se estaban formando en Bellas Artes. El objetivo de la Célula no era otro que el de lograr un sindicato en Bellas Artes que les permitiesen afirmarse como trabajadores. El artista Tino Calabuig fue uno de sus impulsores e iniciadores cuando nace la célula a finales de 1968.

“Yendo al origen del nacimiento de la célula (“célula de pintores”, se decía entonces), en el 1968, recuerdo que fue un famoso diseñador gráfico, al que hacía poco que conocía, pero ya amigo y que conocía mi intención de integrarme en la lucha, quien me citó para decirme que, efectivamente, se estaba montando esa pequeña organización, una célula de artistas plásticos. Tengo la impresión de que ya había una política más clara dentro del Partido de organizar células en todos los sectores profesionales, artistas, intelectuales, etc. En nuestro caso, creo que fue

al final del 1968 cuando yo me integré. Eso significaba adquirir, por un lado, una responsabilidad de trabajo. El trabajo era muy importante, por lo menos en la célula en la que yo me he movido, que debía ser muy similar a todas las demás; y la seriedad, la periodicidad de reunirse y de trabajar era absolutamente muy severa, simplemente porque era la dinámica de trabajo que se tenía. Nos reuníamos, comentábamos la propaganda del partido y, básicamente, una obligación fundamental era distribuir la propaganda, es decir, *Mundo Obrero*, *Nuestra Bandera* y todas aquellas publicaciones, lo que entonces se hacía, naturalmente, de forma clandestina y con bastante peligro. Hay que recordar que el TOP (Tribunal de Orden Público) te podía meter cuatro años por propaganda ilegal” (Calabuig, 2004:131).

Aunque la célula de pintores estuviese motivadas por el Partido Comunista y se caracterizase por su capacidad de articular movilizaciones y reparto de propaganda, funcionaba como una herramienta con la que sus integrantes abogaban por una democracia y el fin de una dictadura, tal y como lo cuenta Calabuig en *Desacuerdos 1*:

(...) Era una dinámica de puro trabajo político, puro pragmatismo. Ese trabajo político significaba que no había ningún planteamiento intelectual sobre el propio trabajo. Curiosamente, del momento en que se forma la Asociación de artistas plásticos tengo una documentación muy interesante. Se formaron como cuatro o cinco grupos. (...) En cada uno de los grupos siempre había uno o dos de la célula. Era la manera de dinamizar, de disciplinar el método de trabajo. Hubo varias actividades, que yo recuerde, en respuesta al franquismo. En un caso fue una contestación contra el sistema de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes; ahí estábamos detrás. Pero quienes realmente llevaban el peso fueron los pintores: Lucio Muñoz, Rafael Canogar, Juan Genovés, Ángel Sempere... Presentaron un escrito al director general de Bellas Artes, y ya empezó a moverse en los periódicos. Eran reivindicaciones típicamente normales y democráticas que para entonces eran muy revolucionarias, como formar una asociación de artistas plásticos. Hoy

suenan muy sencillos, pero una asociación así era entonces absolutamente imposible de formar, porque existía una ley según la que tenías que estar vinculado a un sindicato, y el Gobierno Civil no autorizó la Asociación de artistas plásticos. De ahí surgieron una serie de movilizaciones (Calabuig, 2004:132).

En 1970 se crea también la *Asociación de Estudiantes de Bellas Artes*, que trabajó duro por cambiar las bases de su plan de estudios. Participaron de encuentros e intercambios con otras escuelas de arte como la de Stuttgart, Berlín, Dusseldorf, Nuremberg, Lieja y Londres, que comparten sus programas de estudios con la ESBA en Madrid. Esta *Asociación de Estudiantes*, junto a la célula de pintores, crean los “grupos de trabajo”, que como bien indica su nombre, fundamentan su razón de ser en el trabajo mismo, y no tanto en la teoría. Los grupos de trabajo coordinaron eventos y manifestaciones de su descontento con el sistema del arte y fueron los creadores de la primera *Exposición Libre y Permanente* en noviembre de 1970, como desencadenante al boicot de la Exposición Nacional de Bellas Artes (Albarrán, 2019). Los grupos de trabajo consistían en unas cuatro o cinco agrupaciones que forman la *Función del Arte en la Sociedad* que se crearon ante la necesidad de replantear el sistema del arte desde dentro. Estas agrupaciones, no solo se cuestionaron los modos y formas de hacer que sostenían el mundo del arte, si no también estaban cambiando el rol de artista para acentuar el agenciamiento político, algo que influía en la politización de su lenguaje artístico. Algunos de los componentes de los grupos de trabajo, protagonizarán lo que el historiador Simón Marchán Fiz llamó “nuevos comportamientos artísticos”, refiriéndose a la almagama de iniciativas de base conceptual que sucedieron durante al década de los setenta.

El éxito de la Primera Exposición Libre y Permanente celebrada en noviembre de 1970, radicó en los logros que le siguieron, como por ejemplo que en 1971 se renovase la plantilla de profesorado la Escuela de Bellas Artes, incluyendo a artistas como profesores como por ejemplo Eusebio Sempere. Con este hecho se abrían nuevas posibilidades al arte más allá de su propia enunciación en un momento en

el que los artistas desentrañaban sus posibilidades, para lo que deberían renovar los paradigmas que se inculcaban desde su escuela. Pasado un tiempo, todo volvería a su cauce, y habría que esperar a la muerte del dictador para que se legalizara la ASPA, (Asociación de Artistas Plásticos) en 1977, y en febrero de 1979 se configurase CSAP (Confederación Sindical de Artistas Plásticos), que funcionará como tal hasta 1987. (Albarrán, 2019:59)

En relación con ese cambio de paradigma en las artes, fuera del ámbito de la universidad, ocurrían nuevas tendencias que dan importancia al lenguaje, y muy influenciadas por el auge de la semiótica en los estudios de historia y teoría del arte, y que se congregaron entre el 26 junio y el 3 de julio del 1972 en los Encuentros de Pamplona. Estos encuentros constituyeron un punto de inflexión en el devenir artístico nacional en las postrimerías del franquismo, y supuso el declive del dominio de la pintura informalista y la abstracción, asumida y utilizada por la política cultural oficial. En Pamplona expondrían sus creaciones aquellas artistas que colaboraban con El Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (1968-73), que acogió la primera supercomputadora del estado español, la IBM 7090, donada por la compañía IBM. El Centro de Cálculo fue un lugar para la experimentación donde se investigaban las posibilidades del cálculo automático aplicado a áreas tan inesperadas como la lingüística, las bellas artes, la arquitectura o la música. El Centro de Cálculo representó nuevas formas de colaboración entre las ciencias y las artes. Si bien este intercambios entre arte y tecnología dio sus frutos, no representaban el tipo de colaboración que busca una repercusión del arte en el espacio público, pero sí en las formas en las que el artista se abre a otros procesos, otras formas de hacer en colaboración con personas de otros ámbitos y especializadas.

A principios de los setenta fruto de ese caldo de cultivo que fueron las revueltas en Bellas Artes, continúan las colectividades en resistencia a la dictadura. Hay un denominador común en muchas de ellas, y es que utilizan la comunicación como medio para contestar al régimen. Ciertamente es que la comunicación siempre estuvo presente en las luchas políticas, lo novedoso en este contexto, es como se produce una reflexión

sobre el lenguaje, un estudio sobre elementos y canales... y como se conecta todo esto con el mundo del diseño y el arte conceptual para que surja ese retorno de la voluntad comunicativa en las artes, tras el informalismo y el arte abstracto.

Como se puede leer en una de las viñetas del Equipo Comunicación: “Comunicación es una respuesta cultural”²². Son muchas las colectividades que se fraguan en el ámbito de las artes y la comunicación y que manifiestan la necesidad del colectivo de artistas por generar redes y modos de asociación para superar los límites y censuras marcadas por el régimen, pero para comprender el tipo de resistencias que articularon en los últimos años de la dictadura, nos bastarán analizar la repercusión social de algunas de ellas, como son el Equipo Comunicación, Galería Redor, La Familia de Lavapies, Colectivo de Cinema Alternatiu, Colectivo de cine de clase, o Grup de Treball, desde donde se crearon esferas autónomas para el debate. A través de estos ejemplos podemos establecer algunas analogías con los casos de estudio que ocupan a esta investigación como es la recepción del avance de la iconografía y el lenguaje mediante una investigación plástica, algo que también practicaron Agustín Parejo School, Preiswert Arbeitskollegen, Estrujenbank y La Fiambrera. Todos ellos incorporaron y combinaron la gráfica y el lenguaje en sus obras de arte para repercutir en el espacio público.

Alberto Corazón fue una figura clave en esta década. Junto a algunos compañeros surgió Comunicación, un proyecto editorial y revista. El grupo fundacional estaba conformado por Alberto Corazón, Valeriano Bozal y Ludolfo Paramio. En la revista *Desacuerdos 3*, se le da a Comunicación el carácter de equipo, precisamente por el tipo de iniciativas abiertas a otros participantes como lo que se resume a continuación:

“un formato unificado –la copia heliográfica sobre papel– tomado de la reproducción de planos en arquitectura, que Corazón instaba a adoptar

²² Alberto Corazón: «Con su Teoría Práctica Teórica COMUNICACIÓN saca el primer volumen de su serie C», Madrid: Comunicación, 1971. Cartel, 63 x 44 cm

a todos aquellos artistas que estuvieran por entonces trabajando en “arte conceptual”, “arte idea” o “arte actitud”. La obra concebida en estos términos adoptaría la denominación de “documento”, distanciándose de la noción de obra acabada tradicional y convirtiendo la práctica artística en un campo de investigación multidisciplinar sobre los lenguajes y procesos de comunicación contemporáneos. Todos los trabajos que se concibiesen desde estos presupuestos deberían llevar la marca del tampón “documento” diseñada por Alberto Corazón según una estética puramente industrial. Los documentos 1º al 9º fueron expuestos en la Galería Redor en 1971. El material que presentamos es la carta que Alberto Corazón y Muntadas enviaron a los artistas de su círculo –a Francesc Abad en este caso– instándoles a unirse a la propuesta, dándoles unas breves instrucciones y pidiéndoles que difundiesen al máximo la iniciativa. La carta viene encabezada por el logotipo de Comunicación” (Equipo editorial en Desacuerdos 3, 2005:88)

En 1969, Corazón junto al fotógrafo y artista Tino Calabuig, funda un taller para experimentar con la serigrafía. Este taller se convertiría en 1973 en la Galería Redor, espacio expositivo centrado en la recuperación de las vanguardias históricas, especialmente las corrientes rusas y alemanas. Traigo aquí las palabras de Jaime Vindel:

“en la declaración fundacional de la Galería Redor se establecía la necesidad de «incorporar el “Hecho Artístico” a sectores hasta ahora marginados del mismo» y se insistía en la «integración formal de distintos métodos de comunicación visual incluso los considerados como “no artísticos”»” (Vindel, 2019:32)

La Galería Redor funcionaría no solo como un lugar de experimentación artística, si no como aglutinador y catalizador de ideas que se fraguaban en la disidencia. En palabras de Jaime Vindel era “un lugar de encuentro, discusión y producción que, a modo de frente cultural, deseaba ampliar el campo de acción

política de los nuevos comportamientos artísticos” (2019). En un extracto de una entrevista realizada por Darío Corbeira y Marcelo Expósito a Tino Calabuig en Madrid, 2004 y publicada en *Desacuerdos 3*, éste definía así las líneas de trabajo de la galería:

“(…) Había dos líneas en Redor. La primera era esa línea de artistas individuales donde mencionarían tanto lo que hizo Alberto como lo que hice yo, más lo que hicieron Francesc Torres, Frederic Amat, Raimundo Patiño, (...) Gómez Molina y Pablo Pérez Mínguez, todo el mundo que pasó por allí. Pero también se montaron allí unos tinglados colectivos de artistas jóvenes que teníamos la intención de integrar a los movimientos jóvenes de los barrios. Los barrios eran muy importantes, realmente fueron uno de los sectores que dinamizaron la actividad contestataria antifranquista de los últimos años del franquismo; no solamente las asociaciones de vecinos, sino los movimientos de jóvenes agrupados alrededor de curas progresistas, rojos. Eran asociaciones de jóvenes que entonces se permitían. Lo que queríamos era llevar a las asociaciones de barrios en este caso la obra gráfica, porque la considerábamos más dinámica, con un lenguaje más directo, artístico pero con una intención política, nunca orgánica o de partido. Estaban en ello Manuel Carrasco, Joaquín Amestoy, Antonio Gómez”.

Estas colectividades, se extendieron también a las asociaciones de vecinos, sirva como ejemplo La Familia Lavapiés, que estaba formado por miembros de la comisión de “pintura” de la Unión Popular de Artistas (UPA)²³: Enrique Carrazoni, Darío Corbeira, Javier Florén, Amelia Moreno, Paco Leal, Félix de la Torre, Santiago Aguado, Paco Gámez y Juan López. Nació en septiembre de 1972, y aunque se encontraba en la órbita de la cultura política del PCE, nunca entraron a formar parte del partido, y pidieron que se respetara su autonomía como creadores (de Haro 2019).

²³ Fue formado por una organización que surgió a principios de los años setenta. La UPA brindaba apoyo al Frente Revolucionario Antifascista y Patriota (FRAP), cuyo origen se remontaba al Partido Comunista de España, de tendencia marxista-leninista (PCE) (de Haro, 2019)

Su primera exposición en la Galería Antonio Machado en Madrid: Artecontradicción - documento nº1 consistió en una obra colectiva de tesis que pretendía demostrar las similitudes entre lo que ocurría en una sociedad de clases y cómo funcionaba el mundo del arte (Corbeira citado por de Haro, 2019). Fue un proyecto en el que desarrollaron su ideario, que constaba de los siguiente puntos:

- a) Transcribir el país real en todos sus aspectos, dando una imagen lo más objetiva posible, a través de los distintos medios de comunicación.
- b) Revisar, críticamente, el lenguaje artístico y adecuarlo, si fuera menester, a la situación actual en función de los grupos a los que va dirigido.
- c) Articular una nueva crítica que inicie el análisis de nuestro pasado cultural y nuestra realidad cotidiana, para que contribuya activamente, a orientar nuestro presente, abriendo perspectivas para un próximo futuro.
- d) Sacar el arte de los recintos sacralizados por la tradición, donde el pueblo está ausente.
- e) Enfocar colectivamente nuestros intereses culturales, artísticos y económicos.

Tal y como se desprende de este ideario, los de La Familia de Lavapiés establecieron una correlación entre el cuestionamiento del campo tradicional del arte y la necesidad de multiplicar sus efectos sociales (Vindel, 2019). Funcionar desde un ideario, y actuar en colectivo, respondía a esas formas de enunciación y trabajo tan propias de las vanguardias históricas, y estaba muy en la línea de Comunicación, que trataba de conectar la recuperación del legado de las vanguardias históricas, el conocimiento de las neovanguardias y la relación entre teoría y praxis en el contexto del tardofranquismo (Vindel, 2019).

Mientras que La Familia no ponía en venta sus imágenes, la galería Redor, sí que lo hacía. Esto encuentra sus precedente en en Estampa Popular, un movimiento de vocación antifranquista que nace en Madrid en 1959 con la voluntad de despertar una conciencia crítica y social durante la dictadura. Se expandió por diferentes regiones y provincias: Sevilla, Vizcaya, Córdoba, Cataluña y Galicia. La mayoría de sus miembros se encontraban en la órbita también del PCE, pero no militaban en sus filas. Su objetivo era que el arte contribuyera a despertar el juicio crítico y que participara así en la transformación del mundo. Para llevar a cabo sus propósitos, los artistas de Estampa Popular optaron por hacer obras asequibles económicamente que mostraran de forma comprensible la cara oculta del franquismo y del sistema económico que permitía su pervivencia (de Haro, 2019).

A través del cine también se articularon colectivos que pretendían comunicar otra España. Un ejemplo de ello fue La Cooperativa Cinema Alternatiu con Joan Martí Valls y Martí Rom. Produjeron noticiarios alternativos al No-Do. La falta de apoyos hizo que su actividad tan solo durase un año, y que tan solo filmasen tres noticieros *La Marxa de la llibertat*, *La dona* y *El Born* (Prieto Souto, 2015:316)

Otro de los personajes más relevantes de esa época, y a la que se le ha prestado muy poca atención, es Helena Lumbreras, quien hizo un cine militante, y por ello fue doblemente represaliada por la dictadura y su partido, por éstos últimos a partir del 71 que la detiene la policía. En el 68, mientras todos los cineastas se interesaban por el mayo de París, Lumbreras vuelve a España tras formarse como Directora en el Centro Sperimentale de Cinematografía de Roma, en Cinecittà para filmar el mediometraje *Spagna 68 (El hoy es malo pero el mañana es mio)*, (1968). Lo filma con el apoyo de Unitefilm (productora vinculada al Partido Comunista Italiano) en la clandestinidad para mostrar la represiva situación sociopolítica del país y las luchas de los estudiantes, la clase obrera y un sector del clero que apoyaba a la causa obrera. A este film le sigue *El Cuarto poder* (1970), para el que contó con el apoyo financiero de Pasolini. En este film aborda publicaciones clandestinas antifranquistas para contrarrestar el poder y las tramas de los medios de comunicación españoles vinculados al régimen. El cuarto

poder se proyectó recientemente en la 70 edición del Festival Internacional de Berlín, sin que los medios de comunicación españoles dieran cuenta de ello.

El 1971, Lumbreras y Mariano Lisa (Colectivo de Cine de Clase) fueron detenidos por la policía y despedidos de los centros donde impartían clases, también fueron expulsados del Partido Comunista de España. Lumbreras, como Dulcinea, siempre fue una figura incómoda para el régimen y los partidos de izquierda, muy machistas por aquel entonces, por su doble militancia feminista y antifranquista. Incriminada por pertenecer al PCE, Lumbreras compartió prisión en la Cárcel de la Trinidad, que fotografió Pilar Aymerich, con prostitutas del barrio chino que fotografió Colita. Tras su paso por prisión, la expulsan del partido junto a su pareja y compañero del Colectivo Cine de Clase: Mariano Lisa. Se quedan sin trabajo y sin amigos.

“Había que seguir adelante. Helena le propone a Mariano volver al cine militante independiente. Éste se siente atraído por la idea. Helena dejó la RAI, donde trabajó como directora y guionista de reportaje social. Dijo adiós a la ayudantía de dirección en el film *Queimada*, dirigido por Gillo Pontecorvo y con Marlon Brando como protagonista. Abandonó Italia para realizar cine militante alternativo en España” (Lisa en Kerfa, Marchiori, Mateus Mora, 2023: 407).

En 1975, Tino Calabuig y Miguel Ángel Córdor filman *La ciudad es nuestra*, un documental sobre el movimiento vecinal en Madrid. A través de los testimonios directos de los implicados, se muestran las primeras resistencias a los desalojos por especulación, los inicios de las conquistas en materia de servicios sociales e infraestructuras públicas, así como centros comunitarios y culturales autogestionados. Está rodada en los barrios madrileños de Orcasitas, El Pilar y el Pozo del tío Raimundo. Un amplio movimiento reivindicativo de los barrios populares que quieren mejorar sus condiciones de vida, en la que juegan un papel fundamental las asociaciones de vecinos, que son agrupaciones legalizadas, son la única forma de organización autónoma y representativa. Estas asociaciones acaban dando paso a la política activa

en las primeras elecciones municipales.

Son muchos y variados los ejemplos que se presentan en este apartado para dibujar un contexto, pero si algo podemos concluir, es el deseo de todos de oponerse a un régimen trabajando en comunidad o en común.

4.2 DÉCADA DE LOS OCHENTA: ARTISTAS AMPLÍAN EL CAMPO DE ACCIÓN POLÍTICA.

La década de los ochenta asentó las bases de las políticas culturales de la nueva democracia que se reiniciaba tras la transición española, que puso en marcha un potente aparato crítico-teórico-propagandístico en las instituciones, movidos por el deseo de proyectar una imagen de un país moderno integrarse plenamente en los circuitos del comercio global (Guash, 2009:329).

Las corrientes internacionales como la transvanguardia italiana, de la pintura salvaje alemana, o la figuración libre en Francia marcaban una vuelta a la pintura, tal y como se puede comprobar a través de exposiciones como la colectiva *1980* que se realizó en 1979 en la emblemática galería Juana Mordó (situada en la calle Castelló, 7, en Madrid) con los críticos de arte Juan Manuel Bonet, Angel González García y Francisco Rivas, con diez pintores (cinco abstractos y cinco figurativos): Carlos Alcolea, José Manuel Broto, Miguel Angel Campano, Chema Cobo, Gerardo Delgado, Pancho Ortuño, Guillermo Pérez Villalta, Enrique Quejido, Manolo Quejido y Rafael Ramírez Blanco. Entre los tres comisarios firman un manifiesto común que pretende definir o sentar las bases del arte de un momento. Resumo a continuación una parte del mismo:

“(…) Estamos convencidos, de que, de contarse con el apoyo adecuado, los ochenta van a constituir en la historia de nuestra pintura moderna un hito tan brillante por lo menos como lo fueron los cincuenta, de cuya herencia y restos de serie seguimos viviendo. Hoy parecemos

empeñados en olvidar la parte política que hizo posible aquel feliz momento. Las circunstancias eran sin duda mucho peores, pero el tino de un puñado de personas (críticos, galeristas, funcionarios oficiales) que apostaron por diez o doce artistas indiscutibles hizo posible que el arte español alcanzara su más alta cota en lo que va de siglo” (Bonet y González, 1979).

Otras exposiciones como el *Centro o Cota Cero (+- 0,00). Sobre el nivel del mar* comisariada por Kevin Power en Alicante en 1985, atribuyen cierto espíritu colectivo a la abstracción, tal y como escribe Power en el catálogo que acompañó a la muestra: “De forma casi paradójica, cuando la creencia en una visión optimista y lineal de la historia o del progreso parecía poderse sostener, muchos pintores sintieron que su contrapartida sería el destierro de la figura, una necesidad de olvidarse del individuo y de hablar para la colectividad por medio de abstracciones”²⁴.

Esta tendencia hacia la pintura, y la mercantilización del arte en general, se afianza con la creación de la primera Feria Internacional de Arte en 1982. Este evento anual marcaría la tendencia neoliberal a la que el arte se vería abocado en la década siguiente. ARCO aparece tras el reconocimiento del aislamiento del mercado de arte español, como un intento por internacionalizar su escena. La feria quería convertir a España en un lugar receptor y de intercambio de artistas y tendencias venidas de afuera, pues hasta el momento, para que el diálogo sucediese, los artistas españoles, tenían que viajar más allá de sus fronteras (Guash, 2009:330). El contexto artístico español, no contaba todavía con un centro nacional de arte, y esto no ocurriría hasta 1986 que se abre el Centro de Arte Reina Sofía, utilizando las plantas 1 y 2 de un antiguo hospital como salas de exposiciones temporales²⁵.

24 Power, Kevin, Catálogo de la exposición *Centro o Cota Cero (+-0,00). Sobre el nivel del mar*, 1985

25 La apertura del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 1990 supuso la definitiva creación de un museo de arte moderno y contemporáneo en España de nivel internacional.

En los ochenta no faltaron iniciativas para exportar el arte español, algunos ejemplos de exposiciones son *New Images from Spain* en 1980 en el Guggenheim de Nueva York, o *Art espagnol actuel* en Toulouse 1984. Ambas muestras pasaron desapercibidas, como dos exposiciones más de género, lo cual remarcaba lo desfasada que estaba España en relación con la escena internacional (Combalía, 1980)

Para el gobierno de entonces, la cultura en la España de los ochenta pasó a ser una forma de hacerse ver proyectando una imagen de modernidad. España apostó por una política mercantil de mucha promoción y poca producción, que entendía la cultura como un motor para la reconciliación y como una manera de representar al conjunto de sus identidades que en democracia salían reforzadas con la creación de la Comunidades Autónomas. En lo referente a la desideologización del arte en los ochenta, el deseo por cohesionar a la sociedad, les llevó a no mostrar interés por analizar el relato artístico durante el franquismo, y el artista, al amparo del estado, se convirtió en un ente conciliador, promotor de valores de libertad, educación y ciudadanía. La paradoja recaía en que, al contrario de lo que hacían con la cultura en democracia, aquellos artistas que bajo la dictadura fueron críticos o resistentes a la ideología de estado, eran ahora auténticos héroes, promotores de la democracia que estaba por venir y de la libertad individual (Marzo y Mayayo, 2015:479). El entramado artístico de España en los ochenta, se podría resumir de la siguiente manera:

“Sería este un entorno caracterizado por la llegada de la izquierda social al gobierno, lo que generó una serie de expectativas que el tiempo echaría por la borda debido a un seguidismo acérrimo que eliminaba toda posibilidad de crítica dentro de la institución. Mientras el mercado internacional se empeñaba en buscar nuevas promesas artísticas, el ámbito español, en la nueva apertura democrática, supondría una tierra de nadie cuyos frutos pronto recogieron galeristas y críticos, que recibió la bienvenida de prácticamente todos los artistas. España devino, sin análisis y sin posibilidad de crítica, un nuevo “El Dorado” del que todos querían sacar rédito: el reconocimiento exterior –o la búsqueda del

mismo– provocó la revalorización del arte local, arrastrando consigo todos los clichés proyectados desde el extranjero” (Carrillo, Noriega y García-Merás, 2005).

Pero no todo era pintura, pues en los ochenta, existía un arte divergente a los formatos tradicionales de la pintura y la escultura que se empezó articular en la década anterior, y que en los ochenta avanzó hacia posiciones escenográficas. Estas alternativas parten de un descontento que reacciona a las políticas culturales del PSOE durante la década de los ochenta, políticas que favorecían la institucionalización de la cultura y la Movida de los ochenta. Germán Labrador en su libro *Culpables por la literatura*, 2019, hace una reflexión de como la Constitución, en relación con los derechos y libertades, abrió la puerta a la democracia pero dentro de ciertos límites:

“la Constitución democrática, sirve para establecer un sistema de límites en relación con las reclamaciones ciudadanas, al tiempo que en lo social, la represión se incrementa, disfrazada de orden público, al término de la década. La institucionalización de lo político y su definición consensual invisibiliza las formas de protesta, opinión y disidencia que quedan fuera de los márgenes parlamentarios. Pero ello no quiere decir que no existan”. (Labrador, 2017:539)

En relación con este descontento del carácter que estaba tomando la democracia por venir, las prácticas colaborativas en arte cuestionarán desde los ochenta la legitimidad de todo este aparato institucional que se empieza a urdir en esta década en la que se institucionalizó la cultura para ponerla al servicio de una “marca España” que desactivó movimientos culturales de compromiso social y político. En relación con esa “marca España”, las emociones y los signos se volvieron un motor económico fundamental, de una España que optó por experiencias lúdicas, por el ocio y el hedonismo. Una España de la “estética del genio y del signo: regresivos y conservadores” (Brea, 1994).

“Prácticas de arte pasotistas”, o “generación del desencanto”, son términos que definen a los jóvenes de la década de los ochenta en relación con esa juventud que no sueña con la libertad. Fernán del Val Ripollés, en un artículo “Pasotismo, cultura underground y música pop. Culturas juveniles en la transición española” publicado en *Revista de estudios de juventud* en diciembre del 2011, delimita de la mano de dos autores: José R. Roca e Ramón Villares, dos vías posibles que han desencadenado en esa desafección hacia los partidos políticos, y la política en general de los jóvenes españoles en los ochenta. Por un lado, estaría ese desencanto producido por la reducción de la Transición a un acuerdo entre las élites basado en cuestiones procedimentales, para lo que los partidos de izquierdas, en especial PCE, tuvieron que desactivar los movimientos de masas que les habían apoyado en su oposición al Franquismo (José Manuel Roca, 1999: 110, citado en Fernán del Val, 2011) y por otro, señala que el fin del Franquismo supuso el fin de la utopía sobre la que la oposición a éste había sobrevivido (Villares, citado en Fernán del Val, 2011).

A pesar de ese desencanto con la política y la invisibilidad o desaparición de esos colectivos que se fraguaron en los años setenta, continuaron las experiencias colectivas que no buscan insertarse en el mercado con productos cerrados, de autoría no muy clara o indefinida. Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo en *Arte en España (1939 - 2015)*, recogen muchas de estas experiencias que proliferaron sobre todo en espacios artísticos autogestionados para el ensayo y experimentación desde lo marginal, alternativo o underground, y que el foco no necesariamente tenía por qué estar en las grandes ciudades: “las periferias alejadas de Madrid y Barcelona marcaron el ritmo del surgimiento de los colectivos en el cambio de década a principios de los años ochenta”. Sirvan los ejemplos de Taller Lumatic (1975 - 82) en Mallorca, dedicado a la edición *fancinera*, SIEP (Sàpigues y Entenguis Produccions) (1981-84) en torno al arte postal en Reus (Tarragona) o Sindicato de Trabajos Imaginarios (STI) a mediados de la década en Zaragoza en torno a la música independiente, A Ua Crag (contracción de “Agua crujiente”) en Aranda del Duero (Brugos) (1985-1996), Frente Idiota (1982 -9184), y un largo etc...

Entre los espacios independientes, debemos destacar dos: La Sala Metrónomo en Barcelona, que nace en 1980 de la mano de Rafael Tous y Espacio P en Madrid, que nace en 1981 fundada por el artista canario Pedro Grahel. Ambos espacios fueron sólidos dinamizadores culturales conectados a nivel nacional e internacional.

Encaminado en la pedagogía del arte, nace a finales de los ochenta Arteleku, que ha sido un centro dependiente de la Diputación Foral de Gipuzkoa en 1987 y que prolongó su actividad hasta el 2014. Este espacio tuvo mucha repercusión en el contexto del País Vasco, y trascendió sus propias fronteras.

A finales de los ochenta nace el colectivo Agustín Parejo School, cuyo trabajo no tiene un carácter mercantil o finalista, si no que desde el anonimato crean estrategias de infiltración en el espacio público: a través de una manifestación, pintada o campaña electoral, como definiremos más adelante. APS “desartistifican” la estética, es decir, que no piensan en acabar sus procesos con algo que sea visible como código artístico, para poder así interferir en donde no se les espera, y conectar con un público al que no llegarían a través del arte.

Algunos colectivos tuvieron algo de visibilidad internacional: en el 1987, el colectivo Depósito Dental participó en la *documenta 8* con la acción multimedia dedicada a la memoria, a la vez que Espacio P coordinaba la participación de colectivos españoles en la exposición *K18 Group Art Work*, celebrada en paralelo a la *documenta 8* de Kassel (Ohlenschläger, 2018). Otros ejemplos los constatan los colectivos de cómic de los años ochenta que lucharon por la cultura, la igualdad o el feminismo como el grupo vinculado con la combativa *Butifarra!*, hasta el Colectivo de la Historieta S.A. que dio lugar a Trocha, que fue una revista de historietas publicada en España en 1977.

Otra de las razones que quizá expliquen que en los ochenta no proliferen los colectivos como ocurrió en los setenta y ocurrirá en los noventa, es que en tiempos de crisis surgen las colectividades para asegurar el acompañamiento ante la hostilidad y

malestar. En tiempos de tranquilidad, no desaparecen, pero se mitigan, y a esto se suma que las políticas institucionales de los ochenta, los acabó por invisibilizar. Esto se explica con los pactos de la Moncloa en 1977, que crearon un filtro discursivo, y que “escenificaron su condición “democrática”, invisibilizando los conflictos, mediante un pacto de olvido. La antigua censura se transformó en autocensura. Se instituyó así un proceso de cierta desmemoria, política y cultural. La consigna era el cambio, y esto forzaba al olvido o renuncia a ciertas prácticas artísticas de aquellos años del tardo franquismo. Los pactos de Moncloa agudizaron la brecha cultural entre los artistas de ese periodo y las generaciones posteriores. Las rupturas y vacíos que se generaron en ese proceso, condicionaron el posterior desarrollo del arte y la cultura en este país, al tiempo que condicionan muestras (re) lecturas del pasado” (Marín García, 2018:357).

En los ochenta, con el boom de la internacionalización y de la Movida, se intentaba ser moderno a toda costa, anulando por ende otras formas de enunciación propias o progresivas en relación con a la coyuntura política del momento.

5. CONTEXTO POLÍTICO, ECONÓMICO Y SOCIAL EN EL QUE SE FRAGUARON LAS PRÁCTICAS COLABORATIVAS EN LA DÉCADA DE 1990.

El contexto español en esta década se ve afectado por dinámicas globales como la caída del muro, el establecimiento del modelo neoliberal, la crisis financiera y la flexibilización/precarización de las condiciones laborales. También, por las reacciones en forma de movimientos altermundistas y críticos con el sistema, que alcanzaron una notable repercusión política en los últimos años. En el contexto internacional, en la década de los noventa se produjeron profundos cambios en el entramado político, económico y social que regulaba forma de vivir de la ciudadanía. En 1991 se pone fin a la guerra fría que había dividido el mundo en dos economías: la comunista y la capitalista, y en el 1992, Europa firma el tratado de Maastrich, avanzando hacia una política de libre mercado entre sus estados miembros. Mientras tanto, en México en 1994 se alza el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), que desencadena los movimientos altermundistas por todo el mundo.

En 1992 también, en relación con todos los eventos que desencadena la caída del muro de Berlín, Francis Fukuyama declara el fin de la historia²⁶ por causa del triunfo de la democracia liberal:

La democracia liberal fue desafiada por dos grandes ideologías rivales -el fascismo y el comunismo- que ofrecían visiones radicalmente diferentes de una buena sociedad. Los propios occidentales llegaron a preguntarse si la democracia liberal era en realidad una aspiración general de toda la humanidad, y si su anterior confianza en que lo era no reflejaba un estrecho etnocentrismo por su parte²⁷ (Fukuyama 1992:7. Traducción de la autora).

En su libro, el economista y politólogo de origen japonés por un lado, rechaza la dialéctica marxista que explica la historia a partir de la lucha entre modelos económicos e ideológicos antagónicos, y que termina con una nueva fase de superación: la Democracia Liberal. La Democracia Liberal es el único sistema posible, tras el derrumbe del comunismo. La vieja confrontación entre ideologías (fascismo / comunismo) ya no tiene sentido, como no tendrán sentido tampoco las monarquías.

Desde el contexto español, pasadas varias crisis como la de los noventa y la derivada de la crisis financiera de 2007-08, se ha podido ver como el liberalismo ha flexibilizado la vida laboral, permitiendo la contratación temporal, el surgimiento

26 Fukuyama escribe *El fin de la historia y el último hombre* publicado por Free Press en 1992. Este libro que surge de un ensayo anterior que el autor escribió en 1989: “¿El fin de la historia?”, y que salió publicado en la revista de asuntos internacionales *The National Interest*.

27 Texto en su versión original: “Liberal democracy was challenged by two major rival ideologies-fascism and communism-which offered radically different visions of a good society. People in the West themselves came to question whether liberal democracy was in fact a general aspiration of all mankind, and whether their earlier confidence that it was did not reflect a narrow ethnocentrism on their part”

de la figura del falso autónomo, facilitado el despido. Esta precarización laboral ha obligado a lo que se ha denominado como fuga de cerebros a otros países, mientras se deteriora el sistema de servicios públicos en favor de su privatización. Está demostrado también, que las garantías de paz las ofrece un sistema que cubra las necesidades básicas de sus ciudadanos, ya que solo los que no tienen nada que perder arriesgan su vida (Stiglitz, 2020).

Estos acontecimientos transforman la manera en la que nos relacionamos con los cuerpos: el propio, y los otros.

5.1 INTRODUCCIÓN AL CONTEXTO POLÍTICO INTERNACIONAL DE LA DÉCADA DE LOS NOVENTA: EL TRATADO DE MAASTRICH, Y LOS MOVIMIENTOS ZAPATISTA Y LUTHER BLISSET.

La firma del tratado de Maastrich reducirá las alternativas para la agencia e imaginación política, pues se asienta como horizonte de vida el neoliberalismo en toda Europa. “There is no alternative” (no hay alternativa), proclamaban las políticas de Margaret Thatcher durante su gobierno en los años ochenta en Reino Unido. El thatcherismo, al igual que hizo el gobierno de Ronald Reagan en los Estados Unidos, inició la revolución conservadora, y su gobierno es considerado uno de los precursores del neoliberalismo económico, cuya onda expansiva alcanzó a toda Europa, culminando en el tratado de Maastrich²⁸. La caída del muro de Berlín en noviembre del 1989 dejaba claro que ni las dictaduras comunistas, ni las fascistas eran una salida posible, la única opción que se despejaba en el horizonte, era la del capitalismo como única vía posible para la organización política. La firma

28 La Comunidad Económica Europea (CEE) se transforma en la Unión Europea (UE) a través del pacto de la Unión Europea, más conocido como firma del Tratado de Maastrich el 7 de febrero de 1992, que entró en vigor el 1 de noviembre de 1993.

del tratado, supuso un giro en las políticas económicas de la Comunidad Europea por priorizar una vida que se organiza en torno al libre mercado. El Tratado de Maastricht tenía entre sus propósitos principales la convergencia económica, esto es una moneda común, acción coordinada de las políticas fiscales, y desde el Banco Central Europeo, lo cual implica que los estados pierden autonomía²⁹. Esto aseguraba que tan solo las instancias de lo real, de los grandes poderes, el mercado... serían capaces de producir las transformaciones del mundo real por si mismas. La agencia y la imaginación política promovían lo contrario, pues ambas tratan de fortalecer las comunidades para que éstas puedan desarrollar y ejercer su potencial transformador. En este contexto, surgen dos de las iniciativas que pretendían demostrar que la imaginación política si es posible.

Esta deriva neoliberal hizo aparecer movimientos de resistencia en todo el mundo: el movimiento zapatista en México fue un primer aviso; el antiglobalización vino poco después. Los zapatistas se levantaron en armas el 1 de enero de 1994.. El zapatismo es un movimiento social que se articula con un sentido estético y artístico, muestra de ellos, son las palabras del Subcomandante Insurgente Galeano (antes Marcos) en 2016³⁰, anclando en las ciencias y las artes una vía para la emancipación.

“La política, la economía y la religión dividen, parcelan, parten. Las ciencias y las artes unen, hermanan, convierten las fronteras en ridículos puntos cartográficos. Pero, cierto, ni unas ni otras están exentas de la feroz división de clases y deben elegir: o contribuyen al mantenimiento y reproducción de la máquina, o contribuyen a mostrar su necesaria supresión. Como si en lugar de re-etiquetar la máquina, embelleciéndola

29 <https://www.europarl.europa.eu/factsheets/es/sheet/3/los-tratados-de-maastricht-y-amsterdam>

30 Subcomandante Insurgente Galeano. (2016). Las artes, las ciencias, los pueblos originarios y los sótanos del mundo. México: Chiapas, Comité Clandestino Revolucionario Indígena, Comandancia General del EZLN, Enlace Zapatista. (Disponible en: <http://enlacezapatista.ezln.org.mx/2016/02/28/las-artes-las-ciencias-los-pueblos-originarios-y-los-sotanos-del-mundo/>)

o afinándola, el arte y la ciencia plantaran, sobre la cromada superficie del sistema, un letrero lacónico y definitorio: “CADUCO”, “Tiempo Transcurrido”, “para continuar viviendo deposite otro mundo”.

El objetivo principal de la revolución zapatista fue la defensa de la tierra, los bosques, el agua, así como la dignidad de las personas. El zapatismo simbolizaba la lucha agraria en oposición a las políticas extractivistas del capitalismo global.

Como bien estudiaremos más adelante, el movimiento zapatista influyó en el imaginario de las prácticas colaborativas, sirva como ejemplo La Fiambrera, Agustín Parejo School o Preiswert Airbetskollegen, aunque esto es algo de lo que nos ocuparemos más adelante. Quizá podemos encontrar precedentes en el mayo del 68. Este movimiento estudiantil supuso una estetización progresiva de los movimientos contestatarios o de réplica (Reszler, 1974). La lucha política adquiere un carácter total al apropiarse la dimensión estética (Marcuse, 1969).

El movimiento indígena zapatista no solo toma la palabra, sino que también opera en el terreno de la performance o acción simbólica. Sirva como ejemplo la “Marcha del silencio” del 21 de diciembre del 2012, en la que participaron más de cincuenta mil zapatistas, a través de la cual demostraron al mundo que seguían en activo y organizados, tras algunos años en los que su repercusión o atención por parte de los medios se había reducido. A través de esta performance político-artística, formaron espirales de caracol mientras marchaban en silencio, para subir de tres en tres a una tribuna y alzar el puño cuando estuvieran en ella, haciendo visibles sus consignas de mandar obedeciendo, o dicho de otra manera; «Aquí manda el pueblo y el Gobierno obedece», frase atribuida al propio Emiliano Zapata.

invitaron a artistas y simpatizantes del movimiento. Por último, en mayo del 2021, El Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) una travesía inversa a la que hizo Cristóbal Colón hace más de 500 años. EL escuadrón 421, llamado así por estar conformados por cuatro mujeres, dos hombres y una persona trans, partió desde Chiapas hasta Isla Mujeres en México, y de ahí viajaron (y llegaron) a las costas gallegas en lo que el Subcomandante insurgente Galeanto (antes Subcomandante Marcos), llamó “una travesía por la vida”, evocando la leyenda en la cual Ixchel, diosa del amor y la fertilidad, dijo: “Del oriente vino la muerte y la esclavitud. Que mañana al oriente naveguen la vida y la libertad en la palabra de mis huesos y sangres”. Parte de esos cayucos que portaban los zapatistas en su “viaje por la vida”, se exhiben hoy en el Museo Reina Sofía, dentro de su colección.

En relación con una esfera pública que se articula desde las artes colaborativas, está también el movimiento Luther Blisset. Durante la década de los noventa, se configura también el movimiento de Luther Blisset, con repercusión en otro el mundo. Luther Blissett es un nombre múltiple, seudónimo colectivo o alias multiusuario utilizado desde los años noventa (1994) por un número indeterminado de artistas, activistas y performers de Europa y Norteamérica. De inspiración múltiple: marxista y altermundista principalmente, pero también en parte post-situacionista, libertaria o simplemente contestataria. Está en relación con el sabotaje informativo y con la llamada guerrilla de la comunicación y ha estado asociado también con el análisis crítico de los medios de comunicación masivos. Consiste en un movimiento social basado en el “fake” (lo falso). La verdadera identidad de Blissett, se corresponde con la de un jugador de football jamaicano, que tuvo mucho éxito cuando jugó en las filas del equipo inglés Watford. Cuando es transferido al Milán en 1983, perdió toda su destreza para marcar goles, lo cual unido al color de su piel, acabó con el jugador de vuelta a Inglaterra solo un año después, siendo víctima de chistes y burlas racistas por parte de la afición del Milán. En 1994, un grupo de estudiantes de Bolonia, funda el movimiento social Luther Blisset. Bajo este pseudónimo experimentaron con nuevas fórmulas artísticas de reivindicación. En España durante la década de los noventa, varios colectivos hicieron entre el

2000-2001 la primera huelga de arte, atribuida en parte a Luther Blisset. Muchos colectivos se servirán de las fórmulas de éste, que bajo un pseudónimo se esconde una figura colectiva que no individualiza sus actos o manifestaciones artísticas en el espacio público.

No puedo cerrar este capítulo sin hacer referencias a los movimientos anti-globalización, a las manifestaciones de Londres contra Wall Street, o la Reclaim the Streets; no solo por la dimensión estética, sino como modelo de oposición al sistema capitalista y neoliberal en esa búsqueda de la articulación de un conjunto de demandas sociales progresista para crear un sujeto democrático colectivo capaz de impulsar un modelo alternativo de sociedad (Laclau & Mouffe, 2015)

5.2 CONTEXTO POLÍTICO Y SOCIAL DE LA DÉCADA DE LOS NOVENTA EN ESPAÑA: 1992

El periodo 1982 a 1996 estuvo marcado en España por los gobiernos de Felipe González (PSOE), en el poder en cuatro legislaturas seguidas. Durante su mandato se sigue potenciando la imagen de España como país moderno que mira a Europa; es la década del florecimiento de museos y grandes auditorios. Un gobierno no exento de huelgas generales y grandes polémicas por la corrupción que salpican a su gobierno en los últimos años, de los más sonados está el caso de Los Grupos Antiterroristas de Liberación (GAL) que fueron agrupaciones parapoliciales que practicaron terrorismo de Estado o «guerra sucia» contra la organización terrorista Euskadi Ta Askatasuna (ETA) y su entorno entre 1983 y 1987.



Desde 1996 al 2004 se sucede el Gobierno del Partido Popular con José M^a Aznar. Por primera vez a derecha está en el gobierno. Si bien su primera legislatura

es bastante tranquila y se produce un despegue económico (con un crecimiento muy rápido) que descansa en el turismo, sector servicios y la especulación inmobiliaria (con la liberalización del suelo, crédito fácil...). Los de Aznar son los años de la burbuja inmobiliaria. Su segunda legislatura (2000-2004), ya con mayoría absoluta, será muy polémica por la invasión de Irak, el desastre del Prestige, mentiras con el accidente del Yak-42, y por último el atentado de Atocha de 2004.

1992 es un año clave en el contexto español, cuyo impacto se podría resumir en la profunda crisis. El clima de “felicidad democrática” que había sido mediado por los gobiernos socialistas durante la década previa llegó a su fin. España se vio afectada por la crisis del petróleo, como consecuencia de la Guerra del Golfo, pero la verdadera recesión se desencadenó cuando se agotaron las inversiones que precedieron a los fastos del 92. A finales de ese año, el país entró en recesión, el desempleo superó el millón de personas y la peseta sufrió una devaluación en septiembre, seguida de otra en noviembre, y una tercera al año siguiente (González y Pérez 2013, 173-177).

Los noventa nos ponen a las puertas del cambio de milenio. La información empieza a circular de otra manera, de la mano de los avances tecnológicos, pues es en esta década cuando toma forma la World Wide Web (abreviada www.). En el 98 nace Google y en 1997 se creó una de las primeras redes sociales: SixDegrees, que permitía localizar a otros miembros de la red y crear listas de amigos, y que se basaba en la teoría de los seis grados de separación para conectar con cualquier otra persona. Microsoft lanzó sus versiones del programa Windows, facilitando así el acceso a una nueva economía del conocimiento. En los noventa empezamos a acceder al consumo y la información a través de nuestras pantallas, y sin movernos de nuestras casas. El hecho de poder sensibilizarnos con una realidad ajena, pero accesible a través de internet, nos convierte en una sociedad globalizada que homogeneiza por tanto individualidades. A partir de los noventa podremos poner en circulación imágenes retocadas a través de Photoshop, que nace en 1989, de

manera que la información e imágenes circulan de una manera acelerada (Marzo & Mayayo, 2015).

El Neoliberalismo se consolida en los noventa, de manera que el mercado amplía su margen de acción haciendo que sea el mismo el que se regule e imponga sus reglas, hacen de la política algo accesorio a las grandes corporaciones. La mercantilización de la sociedad de consumo apenas deja alternativas. En palabras de Jorge Luis Marzo “está década fue el principio regulador de nuestros cuerpos”³¹.

¿Cómo afecta todo esto a las artes?: el mercado ha asentado una corriente artística que se basa en la objetualización del arte, de manera que no hay valor sin objeto, pues el mercado necesita de una unidad tangible para su manipulación y consiguiente comercialización. Por otro lado, a partir de 1982, con el gobierno socialista, el arte será una herramienta de promoción en el exterior, y esto alcanza su punto álgido en 1992, a raíz de todos los eventos de repercusión internacional que tendrán lugar en España.

El arte y sus hitos culturales, serán una herramienta clave en la promoción del turismo. Se crea la “marca España” con la que el país pretende renovar su imagen a través de la cultura, y lo hace nacionalizando a artistas como Miró. El sol de Miró sirvió de eslogan al lema: “España, todo bajo el sol” que nació en los ochenta, y más tarde, algunas empresas, como La Caixa, Ibercaja, Banesto, usarían también a Miró en sus logotipos, y lo mismo sucedió con los Juegos Olímpicos de Barcelona, que también se sirvieron del lenguaje mironiano para su imagen. Es tanta la inversión que se empieza a hacer en publicidad³², que surge la figura del diseñador gráfico en los noventa.

La cultura que se origina de acuerdo a su mercantilización o como aliado a la promoción e imagen de España en el exterior, ha entramado todo un sistema. La cultura del espectáculo que se sustenta a través de toda una red Museos y Centros de Arte, al servicio también del foráneo, pues estos centros constituyen en los nuevos lugares de peregrinaje para los turistas. Los museos son ahora grandes contenedores validados por su arquitectura espectacular. Todo este sistema se ve favorecido por la nueva situación creada con el surgimiento de las Comunidades autonómicas que nacen al calor de la nueva democracia. Los museos en los noventa, son un agente, son los substitutos del crítico de arte o del marchante. Los museos ahora son la figura que legitima y autoriza la expresión artística.

El flujo de dinero en la España demócrata, se entiende a través de las recién creadas autonomías, que contarán con un presupuesto y que invertirán en cultura para construir una identidad propia. La inversión en cultura que hace España en los noventa, no se podrá sostener por mucho tiempo, y los Museos y Centros de Arte, no

32 Algunas de las marcas promovidas por Tourespaña, que es el organismo nacional de Turismo responsable del marketing de España en el mundo y de crear valor para su sector turístico impulsando la sostenibilidad económica, social y medio ambiental de los destinos nacionales: Años 1990-1991: Everything new under the sun (Todo nuevo bajo el sol), Años 1991/1992-1995: Passion for life. Años 1995-1997. Spain by, esta última campaña contó con fotógrafos reconocidos a nivel internacional como fue el caso de Annie Leibovitz. Años 1998-2001: Bravo España.

son capaces de sustentar una programación y colección en condiciones por falta de recursos económicos

Dentro de este contexto, aterrizan las prácticas colaborativas en arte como forma y reacción a todo el entramado que se venía gestando desde los ochenta. Las prácticas colaborativas se caracterizan por ofrecer mayor resistencia hacia las paradojas y ambigüedades que manifiesta el sistema del arte atravesado por su mercantilización, que apenas deja salida más allá de su propio sistema. Cuando la práctica social entra en los museos en los noventa, lo hace para cuestionarse la manera en la que el museo homogeneiza la política a través de su proceder institucional, codificando todo lo que expone, para convertirlo en un producto comodificado, en definitiva, consumible.

6. CASOS DE ESTUDIO

6.1 PRÁCTICAS COLABORATIVAS, EL DESPLAZAMIENTO DE LOS LÍMITES DE LOS MARCOS DE ACCIÓN.

En 1991 y 1992, hubo dos momentos premonitorios de lo que les esperaba a los ciudadanos españoles en durante la década de los noventa. Uno de ellos fue el hundimiento de la Nave Victoria, una réplica de la carabela que llevó a Colón a las Antillas en 1492, nada más realizarse su botadura en Isla Cristina (Huelva), y el otro; el incendio del Pabellón de los Descubrimientos en la EXPO dos meses antes de que inaugurase el magno evento en Sevilla. Ambas catástrofes marcaron la fragilidad de un sistema incapaz de estar a la altura de sus excesos.

Tal y como se explica en el capítulo cuatro, el Estado español encontró en la cultura una forma de promoción en el exterior, institucionalizando por ende a sus artistas. Desde los ochenta el PSOE utiliza en sus políticas culturales a los pintores

que durante la dictadura mantuvieron viva la llama de la libertad (Marzo 2010): Miró, Tapies, Picasso... para diseñar o ser parte de la “marca España” o de alguna de sus autonomías. Sirva como ejemplo las campañas como la del Sol de Miró para *Spain everything under the sun* (1984-1990), y que ha sobrevivido hasta nuestros días en un renovado *Smile! You are in Spain* (2004-2009) y recientemente *You deserve Spain* (2021). Euskadi nacionaliza a Chillida y Oteiza, Barcelona a Tapies para sus campañas de Barcelona 92... Estas políticas consignaba a los márgenes a todo un conjunto de prácticas culturales que habían sido fundamentales en los setenta de cara a la gestación de una nueva democracia. Los noventa, será un periodo en el que triunfan los “genialismos” o individualismos, fuertemente contestados desde las colectividades que organizan los artistas, quienes también contestan las estructuras que los sustentan y promocionan (Marzo 2018)

Para centrar el discurso en las contestaciones que se articulan desde las colectividades de los noventa, me valdré de una cita de Lúa Coderch³³: “La aspiración de cualquier práctica cultural, debería de ser un gesto que señala un lugar que antes no existía”. Por ese gesto que describe Coderch transcurren todo un magma de prácticas que encuentran en el espacio público su campo de operaciones.

En referencia a ese arte que señala Coderech, podemos referir un arte en fuga (Pujals 2005), con competencia política en el espacio público (Marzo 2012), un arte del cambio de marcha (Brea 1993), de gestión autónoma y colaborativo (Expósito 2004), paralelo (Vilar 2004) o de contexto (Claramonte, 2011) - si es que nos queremos valer de algunos términos que se razonaron en el capítulo tres-, serán los responsables de desplazar los límites de la institucionalidad, y así lo explica la historiadora del arte y ex-directora el espacio de residencias y creación Hangar; Tere Badía, en relación con el conjunto de proyectos disconformes y conscientes de que el conocimiento y las prácticas culturales siempre quedan mediadas por la institución (Badía 2018). En la década de los noventa, surge toda una red de espacios independientes que se

33 USC
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
INSTITUT DE INVESTIGACIÓ I INNOVACIÓ
EN ARTS I CREATIVITAT

Citado por Tere Badía en el curso: “La década de 1990: Rewind & Forward. Hacia una competencia pública del arte”, MACBA 2018

gestionaban de una forma orgánica y transversal, por poner algunos ejemplo que señala Badía; en el País Vasco estaban Arteleku, Consonni, en Cataluña los Tallers Uberts, Hangar... los espacios independientes en Madrid de los noventa, quedan recogidos en la exposición *La cara oculta de la luna*, comisariada por Tomás Ruiz-Rivas (fundador del Ojo atómico, hoy Antimuseo) en Centro Centro en Madrid en el 2017. Algunos ejemplos: Acción!MAD, Antimuseo, Circo Interior Bruto, Cruce Arte y Pensamiento Contemporáneo, Doméstico, El Almacén de la Nave, El Ojo Atómico, El Perro, Espacio F, Espacio P, Establecimiento, Estrujenbank, Fast Food, FIARP, Galería Mari Boom, Galería Valgamedios, Garage Pemasa, La Hostia Fine Arts, La Más Bella, La Ternura, Legado Social, MAD.03, Off Limits, Poisson Soluble, Public Art, Red de Lavapiés, Revista Caminada, The Art Palace, Window 99, Zona de Acción Temporal³⁴.

José A. Sánchez en relación con los espacios independientes, distingue entre los transitorios e intermedios: los transitorios son aquellos espacios conscientes de la transformación que afecta al concepto de la práctica artística, y por tanto y consecuentemente no se saben eternos, más bien efímeros para no corresponder las exigencias de adaptarse a modas o momentos. Huyen por tanto del estancamiento o muerte mediante una constante adaptación al presente. Un ejemplo podría ser el ya desaparecido espacio Off Limits, que reivindica la necesidad de la cultura independiente. Un buen ejemplo de espacio transitorio fue la sala de exposiciones Estrujenbank en los noventa. Un espacio en el estudio de los propios artistas que conformaban el colectivo Estrujenbank y que albergó exposiciones de colegas con intereses comunes a lo colectivo, lo colaborativo y a la repercusión política del arte entre 1989 y 1991. Las exposiciones se financiaban con la venta de cervezas y captaron el espíritu del momento basado en un arte que priorizaba la inmediatez sin ánimo de perpetuarse en el tiempo.

Por otro lado, los intermedios, se mueven entre el proyecto independiente y la institución. Intermedios en la concepción de la estructura organizativa y relacional:

artistas-críticos-público. Ejemplos de espacios intermedios serían *Desviaciones*, dirigido por Blanca Calvo y La Ribot entre el 1997 y 2001 o *El Fantasma y el Esqueleto* entre 1998 y 1999, dirigido por Pedro G. Romero. En algunos casos, estos espacios intermedios se plantean como oficinas de producción o empresas. Es el caso del reconocidísimo *Casco Projects* en el ámbito de las artes visuales, en Utrecht (Sánchez en Sánchez y Gómez, 2003:61).

A lo largo de la década, estos espacios independientes se irían institucionalizando poco a poco al recibir éstos financiación de las administraciones públicas, lo que les obligaba a mantener una programación y un sistema de administración y justificación de cara a las ayudas que recibían, de manera que el espacio para la disidencia se convertía en un trabajo, y por ende, se perdió la espontaneidad y capacidad de reacción que antes tenían. En términos filosófico de Felix Guattari, el capitalismo le acaba ganando la batalla a lo disidente, y por lo tanto, termina estandarizando los modos de ser divergentes y que se salen de la norma (2013). En relación con lo dicho, tenemos que entender que el capitalismo no es solo una forma de producción material, si no una forma de producción de modos ser. Guattari habla de un capitalismo ligado a los modos de ser, es decir, a las subjetividades. Por un lado están aquellos modos de ser estandarizados: formados por criterios predefinidos por la norma, y por otro lado los modos de ser singularizados. Guattari se interesa por los procesos de singularización para revertir la subjetividad capitalista neoliberal (2013). ¿Cuándo y cómo podemos singularizarnos de esas formas de ser creadas por el orden? Esta cuestión representa lo que Pujals y Marzo llamaron “arte en fuga”, o arte con una competencia pública. En definitiva, me estoy refiriendo a todas aquellas prácticas artísticas que buscaban lo contrario a la estandarización a la que conlleva todo el proceso capitalista, siendo las instituciones artísticas, una herramienta más en este proceso de estandarización (Guattari y Rolnik, 2006).

Esta investigación pone el foco en lo que Guattari llamo “estrategias inventivas”, analizando experiencias que se desarrollaron en España en los años noventa, en concreto: Agustín Parejo School, Preiswer Arbeitskollegen, La Fiambrera, o Estujenbank para generar universos propios que conducen a esa

singularización que definíamos previamente. El hecho de formar colectividades, responde a esa necesidad de crear espacios donde singularizarse en grupo. Esa cualidad que define al conjunto de colectividades que se formaron en los noventa, y que se articularon desde lo colaborativo, es la capacidad de plantear problemas en relación con la realidad circundante, y solucionarlos a través de lo que Guattari llamó territorios existenciales, focos de subjetivización y universos de referencia. La artista multidisciplinar Nieves Correa publicaba un texto muy lúcido sobre la imposibilidad de mantenerse independiente, pues hasta los márgenes se acaban institucionalizando. El texto: “En defensa del artista gestor, nómada, cazador y recolector”, publicado en el número cinco de la revista *Fuera de Banda*, en el otoño 1998, dice así:

(...) Al principio de los años noventa el “artista” que empezaba a intentar abrirse camino por entonces se asemejaba al vulnerable australopitecus que dejó el árbol por la sabana hace la friolera de dos millones de años; pero también es verdad que el desierto que nos rodeaba hacía posible cualquier experimento, cualquier iniciativa.

Sobre este desolado paisaje nos fuimos construyendo toda una serie de mecanismos de supervivencia; creando rudimentarias organizaciones y aprovechando también los restos de las defenestradas estructuras anteriores de manera que las nuevas estrategias de trabajo fueron surgiendo de manera natural y espontánea. La acción, la performance, el mail-art, el arte portátil, los pequeños espacios virtuales en el amplio sentido de la palabra tomaron carta de naturaleza y se erigieron como las herramientas más idóneas para la supervivencia de este artista-gestor nómada, cazador y recolector.

Esta situación no duró mucho tiempo, las edades de abundancia llevan consigo la semilla de la acumulación de riquezas y del control de

su distribución, y así hacia mediados de la década empezaron ya a proliferar los primeros “asentamientos estables” y hacen su aparición las Redes de Colectivos Independientes, las Asociaciones de Artistas Independientes, los Encuentros de Editores Independientes... toda una serie de estructuras en principio muy primarias pero que con el paso del tiempo se van decantando hacia formulas más jerarquizadas y que se justifican a si mismas por la necesidad de desarrollar procedimientos “eficaces” de actuación, elegir “interlocutores válidos” ante las diferentes instancias y crear mecanismos de información “rápidos y fiables (...)”

En los noventa, de la mano del neoliberalismo comienza el emprendurismo y los espacios de singularización empiezan a actuar desde una lógica empresarial. Eso se ha consolidado hasta nuestros días, cuando vemos que muchos espacios entienden que el ser independiente es la mejor vía para hacer inmediatas relaciones con la institución y el mercado. La artista Almudena Baeza Medina, quien fue parte del colectivo Libres para siempre, junto a Beatriz Alegre, Albero Cortés, Miguel Ángel Martín, Álvaro Monge, Ana Parga y M^a Luz Ruiz, escribe en el prefacio de su tesis doctoral “Arte Colectivo Neopop en el Madrid de los noventa”, 2005:

“Todos los grupos de Madrid, una ciudad con una precoz escena alternativa si la comparamos con el resto de España, considerábamos en aquella época el arte colectivo como una opción frente al paradigma del artista estrella del mercado que reinó internacionalmente en los 80, para muchos, la era del hype. Pensábamos que la personalidad del artista, su biografía, sus éxitos monetarios ensuciaban la percepción de las obras de arte que quedaban huérfanas de una verdadera atención crítica. Nos parecía que galeristas, medios de comunicación y coleccionistas ávidos estaban ejerciendo demasiada presión sobre el artista novel, el cual debía mantenerse fiel a un estilo que, según se comentaba, estaba haciendo ganar millones a sus comerciales y a

él mismo. A comienzo de los 90, sentíamos que teníamos que asumir un mayor control sobre nuestro arte, y la escena alternativa y la autogestión parecían un comienzo para empezar a ejercerlo”.

Volviendo a Guattari en relación con todo el sistema de espacios independientes que se extendía por Madrid, Cataluña, Andalucía, Comunidad Valenciana o el País Vasco, las micropolíticas nos permiten identificar ámbitos desde los que podemos crear estrategias para la singularización frente a los grandes aparatos organizativos, institucionalizados. La micropolítica opera en espacios situados en el que se pueden crear modos de ser (Guattari y Rolnik, 2006). Este panorama acaba por institucionalizarse, no hay más que pensar en el taller que coordinó Jordi Claramonte en representación de las Fiambreras en el MACBA en el 2000; *De la Acción directa considerada como una de las Bellas Artes*, que llevó a la institución a algunos de los colectivos: Reclaim the Streets, Indymedia London, Ninguna persona es ilegal, AFRIKA Gruppe, Ne pas plier, Rtmak, con los que venían colaborando. En el siglo XXI ya, la subjetivación se construye a través del consumismo neoliberal. Jordi Claramonte en una entrevista con Pablo Pérez a La Fiambrera y publicada en ACTA: una revista producida por los estudiantes del itinerario de Teoría y Crítica de Arte del Máster Universitario en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual de la Universidad Autónoma de Madrid y la Universidad Complutense de Madrid, organizado junto con el Museo Reina Sofía, declaraba :

“En términos de teoría del arte, la predominante ahora es la institucionalista, la que dice que el arte es precisamente aquello que señores como Borja-Villel reconocen como arte. Esa es la que impera ahora en Estados Unidos, porque están tan perdidos, tan carentes de referentes antropológicos, de cultura material o de lo que yo llamo morfogenéticos, o sea de reconocer la autoorganización, la complejidad, los múltiples niveles, la estratificación, etc. Para mí todo eso es lo que revela que algo tiene un estamento artístico, que es fértil y conecta

con nuestras necesidades, pero ahora mismo eso es un territorio de discusión, un espacio de disputa” (Claramonte 2019)

Agustín Parejo School, Preiswert, La Fiambrera entre otros colectivos que protagonizaron la escena de los noventa, buscaban un arte con una repercusión social, asumían el espacio público como un lugar caduco para la manifestaciones culturales a través de una escultura monumental como vía para canalizar una versión oficial de la historia o evento que se pretendía perpetuar. Estos colectivos y otros, cambiaron radicalmente la manera de entenderlo, así como también las relaciones de dependencia con y para la institución Arte.

6.2 TRES PROYECTOS EXPOSITIVOS EN EL ESTADO ESPAÑOL QUE BUSCARON TRANSFORMAR LOS MARCOS DE SENTIDO QUE ORGANIZAN NUESTRO CAMPO SOCIAL.

Si en el capítulo anterior se reflexionaba sobre como sirvió la creación de colectivos y espacios independientes para sobrepasar los límites de la gestión, canalización, estéticas y significados del arte a lo largo de los noventa. Pasaremos ahora a analizar tres proyectos expositivos seminales en el replanteamiento y puesta en crisis de lo institucional a través de la gestión y su inserción en el espacio público en los noventa en el Estado español. Veremos como estos tres proyectos estaban en sintonía con la nueva crítica institucional que se hacía fuera de nuestras fronteras. De nuevo anclamos la narrativa en 1992, año que marcó el inicio de una grave crisis económica que asolaría al Estado español durante los primeros años noventa. Esta crisis, como venimos viendo, motiva que las prácticas artísticas se repoliticen, y que surja toda una red de espacios independientes para mostrar ese “otro” arte en fuga (Pujals 2005). Merece la pena pararse y recalar en tres proyectos expositivos, que articularon una crítica institucional al amparo de la institución. En los noventa, podemos destacar tres proyectos expositivos que buscaron las costuras, o límites del sistema del arte,

estos son: *Cambio de Sentido*, comisariado por Dionisio Cañas de Estrujenbank en mayo de 1991 en el pueblo de Cinco Casas en Ciudad Real. La exposición *Plus Ultra*, comisariada por Mar Villaespesa y BNV producciones (Joaquín Vázquez y Miguel Benlloch) para el Pabellón de Andalucía en Sevilla en la EXPO 92, y por último, el taller acontecido en el 2000 en el MACBA, Barcelona, y dirigido por Jordi Claramonte de la Fiambrera que se titulaba *De la acción directa como una de las bellas artes*.

Los proyectos, que implicaban una reformulación de las prácticas institucionales, se apoyaban en un tipo de práctica colaborativa que en ocasiones alteraba los protocolos de la institución, por el tipo de relaciones que propiciaban entre los agentes implicados. Buscaban una repercusión en el espacio público, y que por lo tanto tenían en la calle su razón de ser. Son tres proyectos que nos permitirán analizar o evaluar la influencia o el poder que las instituciones políticas locales, regionales y estatales tenían sobre este tipo de iniciativas de arte en tres contextos muy diferentes entre sí: un pueblo de menos de 100 habitantes en Ciudad Real, el marco estatal de la EXPO en toda Andalucía³⁵, y el MACBA en Barcelona. Estos tres proyectos que se expanden a lo largo de la década de los noventa, surgen de la necesidad de revisar la relación entre colonialismo y violencia que se prolongan en democracia. Y de repensar la manera en la que clasificamos el mundo para cuestionar la lógica eurocéntrica que todavía hoy pervive.

6.2.1 *Cambio de Sentido*.

El colectivo Estrujenbank formado por Juan Ugalde, Patricia Gadea, Dionisio Cañas y Mariano Lozano; fueron dinamizadores y gestores de un arte socialmente comprometido a través de la pintura, la escritura y la gestión y comisariado de exposiciones. Una de

las exposiciones cúlmenes que organizaron fue en mayo de 1991, titulada *Cambio de Sentido*. La organizaron en un pueblo muy pequeño de Ciudad Real, Cinco Casas, muy cerca de Tomelloso, el pueblo de Dionisio Cañas. La iniciativa sale gracias a la amistad que unía al alcalde del pueblo con el propio Dionisio. Los grupos artísticos que participaron en esta muestra fueron Agustín Parejo School, E.M.P.R.E.S.A., Libres Para Siempre, De-2, Estrujebank, O3 COSAS y Equipo Límite. A través de este proyecto, los participantes buscaban invertir el orden centralista que promovía la concentración de grandes acontecimientos culturales exclusivamente en entornos urbanos, rompiendo así el imperativo de que la cultura debía ser predominantemente urbana. Los noventa, además, fue la década en la que, tal y como se explica en el capítulo cuatro, proliferan los museos de arquitecturas megalómanas que transforman las dinámicas de los entornos urbanos donde se asientan y que contribuyen a esa centralidad que siempre se dio.

El entusiasmo y la expectativa generados por este proyecto fueron abrumadores tanto para los organizadores como para los habitantes de Cinco Casas. La exposición se desarrolló sin contratiempos hasta el día de la inauguración, cuando algunos residentes reaccionaron violentamente frente a una obra exhibida por el grupo E.M.P.R.E.S.A., pues no toleraban ver figuras masculinas desnudas. El Alcalde del pueblo encontró como solución antes el descontento generalizado, el desmontar esa obra en particular. A Dionisio Cañas le pareció un acto de censura, y reaccionó en defensa de la libertad de expresión, y para ello tomó la decisión de retirar la exposición en su totalidad. Al hacerlo, se negó a ceder a las presiones de un grupo minoritario y se mantuvo firme en su postura de no convertirse en cómplice de la censura. Tal y como cuenta Estrujebank en su web:


Mientras los artistas cenaban, Dionisio y nuestro amigo Santos Montes desmontaron toda la exposición; la única pieza que quedó colgada fue la formada por fotografías familiares de los habitantes del pueblo que habíamos puesto todas juntas como una obra más de la exposición.



Cartel de la exposición *Cambio de Sentido* (1991)

La sorpresa de los artistas al volver de la cena fue monumental, pero la fiesta siguió y el baile duró hasta el amanecer. Patricia tomó muy mal todo el asunto y se puso a llorar. Dionisio se bajó los pantalones. Patricia enseñó sus tetas. Juan empezó a desnudarse también y, cuando tenía su chaqueta en la mano, se le acercó un campesino del lugar con gestos amenazantes; Juan le dio un empujón y se armó una fugaz riña que no impidió que la fiesta continuara. Al día siguiente la prensa nacional se hizo eco criticando injustamente a todo el pueblo de Cinco Casas por su puritanismo cuando, en verdad, sólo habían sido unos cuantos hombres los que provocaron el descuelgue de la exposición. (...) Hubo un intento, por un núcleo de la población, de cursar una denuncia contra Dionisio por escándalo público pero Andrés, el Alcalde de Cinco Casas, impidió que esta denuncia llegara a su fin. Manuela González Márquez realizó un documental sobre esta exposición en el año 2007” (Estrujenbank³⁶)

A pesar de la distancia del centro neurálgico donde se cocían las artes (Madrid), la exposición tuvo su repercusión y motivó tanto elogios como críticas. Prueba de ello fue la reacción de Juan Manuel Bonet, que por entonces dirigía el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) en Madrid³⁷ seguían ejerciendo de crítico de arte, y por tanto escribió un texto negativo contra “ese nuevo arte político” en la revista Cyan, nº20, primavera de 1991, que llevaba por título “El Nuevo Realismo Social”. Su texto deja entrever una escena artística dividida grosso modo en dos grandes grupos, o corrientes. Por un lado estarían los pintores que seguían las corrientes europeas que mercaban la pauta de esa modernidad tardía que llegaría a España, y por otro los artistas que buscaban un arte comprometido político. Bonet hace referencia en su texto a varios proyectos sensibles con la realidad política del momento. Se trataban de la exposición: El sueño imperativo de Mar Villaespesa en el Círculo de Bellas

36  <http://www.estrujenbank.com.es/biografia.htm>

37 Juan Manuel Bonet Correa fue Director de MNCAR desde 1990 hasta 1994.

Artes, la exposición PSOE, en La Sala Estrujebank en Madrid, la retrospectiva de Frances Torres en el Reina Sofía, la exposición en La Caixa en Barcelona de Marcelo Exposito sobre el Fossar de les Moreres, y por último la convocatoria de Disionisio Cañas en un pueblo manchego, Cinco Casas, con “cartel guerrillero y todo en torno al colectivismo artístico” (Bonet 1991). El crítico y director de MNCARS tilda a este arte comprometido con la realidad circundante como de ser un nuevo realismo social con poca entidad estética, actualizados en el lenguaje, pero demasiado pedagógicos o demagógicos. “ese tufillo a doctrina que emana de sus imágenes y de los textos que las acompañan (...) a ese querer hacernos creer que que todos los males provienen del capitalismo y de la burguesía y de la democracia es algo que la extrema izquierda del arte comparte con la extrema derecha” (Bonet, 1991).

Me gustaría detenerme en como la gestión colectiva y las complicidades entre cada una de las partes de este proyecto contribuyeron a la construcción de significados. Lo que hace único a este proyecto en 1991 es el cómo ocurrió desde que se planifica, hasta que se desmonta horas después de haberse inaugurado. Ese hacer entre varios, con esa capacidad de generar una red de afectos a través de la cual se trataba de transformar las cosas. En relación con como entiende Estrujebank los espacios independientes donde organizar exposiciones, queremos traer aquí unas declaraciones que hace Juan Ugalde en torno al cierre del espacio de colectivo, también llamado Estrujebank: “Sabíamos muy bien lo que es una galería y trabajábamos con ellas. Por tanto, no había ningún intento de hacer nada parecido, ni ninguna forma de competencia. Queríamos hacer exposiciones con otros criterios y en otro terreno de juego; y sobre todo juntar y debatir ideas con las nuestras, especialmente en lo referente al arte colectivo y a un criterio político del arte. Todo ello dentro de lo experimental y sin ninguna idea de permanencia.” (Ugalde 2005). Si bien aquí se mostraba un arte cosificado en relación con unos acontecimientos políticos, el hacer y la gestión del proyecto, sí se puede considerar de repercusión política en el espacio público.

eran las relaciones que se creaba, por encima de la creación de obras de arte o imágenes para su posterior venta.

6.2.2 *Plus ultra*

Plus ultra es un caso de estudio interesante en el contexto de esta investigación porque vertió una perspectiva crítica sobre los acontecimientos sociales y políticos que se estaban dando en el Estado español en el 92, en concreto, las celebraciones del V Centenario del descubrimiento de América y la Exposición Universal de Sevilla. Se trataba de un proyecto que se originó en relación con la situación de la comunidad artística en el contexto español que priorizaba unas formas de creación artística sobre otras, a través de las políticas culturales, de manera, que *Plus Ultra* buscó abrir grietas en el entramado cultural del momento, que se fundamentaba en la intervención de los políticos en materia de cultura, la conquista de lo internacional como proyecto común, y la prevalencia del mercado frente a las opciones críticas. (Vázquez, 2016).

En su conjunto fue comisariado por Mar Villaespesa y producido por BNV Producciones³⁸. Estaba conformado por el artista Miguel Benlloch y Joaquín Vázquez y Alicia Pinteño, esta última se unió al proyecto en 1991. Las labores de comisariado y producción³⁹ se compaginaron indistintamente entre BNV y Villaespesa (Vázquez 2017).

38 BNV es un dispositivo de producción e mediación cultural nacido en 1988, con la intención de irrumpir en el panorama andaluz para producir efectos que accionaran pensamiento crítico y nuevos modos de hacer en el tejido creativo. <http://bnvproducciones.com/>

39 El artista y la ciudad es la única exposición de “Plus Ultra” que no fue una producción de BNV, sino de la Fundación Luis Cernuda, dependiente de la Diputación Provincial de Sevilla (Visglerio, 2020).

El título es ya en sí toda una declaración de intenciones. Parte del lema imperial de Carlos V que se refería a una expansión sin límites, pero llevado al terreno de creación artística por querer expandir el comisariado al espacio público con manifestaciones artísticas situadas y en relación y afectadas por el contexto en el que se muestran. Es interesante también conectar ese título con esa generación de escritores andariegos o lo que en gallego se denomina “tolos mansos”⁴⁰, que caminaron para dar pie a una nueva identidad fundamentada en el profundo conocimiento de uno mismo. Durante sus paseos por el campo, encontraron cualidades espirituales sobre las que fundamentar su ser y su manera de estar en el mundo, alejándose de esa falsa grandeza que se origina en la épica del “descubrimiento” y de esas narrativas heroicas totalizantes, para volverse semilla, tal y como cantó Sánchez Ferlosio en “A Contratiempo (Carabelas De Colón)”⁴¹, canción compuesta durante otro quiebre de identidad de un pueblo que se re-estrenaba en una democracia, para poner en relieve esa relación entre pasado, memoria y paisaje. Por decirlo de otra manera, más acorde con el contexto de la EXPO en Sevilla, Plus Ultra pondría en relación pasado, memoria y espacio público.

El proyecto de arte contemporáneo conocido como “Plus Ultra” consistió en cuatro exposiciones que entre el 6 de mayo y el 8 de octubre de 1992, formaron parte del pabellón andaluz de la Exposición Universal de Sevilla:

1. Américas, comisariada por Berta Sichel y celebrada en el monasterio de Santa Clara de Moguer, Huelva.

40 “tolo” en gallego significa loco. “Tolos mansos” se refiere a ese vagar por el campo de los escritores gallegos que buscaban construir una identidad desde lo propio como lo hicieron Otero Pedrayo, Vicente Risco, Ben-Cho-Sei

41 A Contratiempo (Carabelas de Colón) es uno de los títulos del álbum homónimo que Chicho Sánchez Ferlosio grabó en 1978.

2. *Tierra de Nadie*, comisariada por José Lebrero Stals y llevada a cabo en el Hospital Real de Granada.
3. *Intervenciones*, desarrollada en monumentos históricos de siete provincias andaluzas. Comisarada por Mar Villaespesa.
4. *El artista y la ciudad*, ubicada en el entorno urbano de Sevilla. Comisariadas también por Villaespesa.

El proyecto se completó con un programa de conferencias, una exposición documental y unos talleres impartidos por algunos de los artistas participantes.

Apenas contamos con textos críticos en torno a este comisariado. La excepción llega con una larga entrevista a cargo de Tamara Díaz Bringas y Fernando López García, “Alianzas afectivas, efectos de excepción, Mar Villaespesa en conversación con Tamara Díaz Bringas y Fernando López García.” (*Concreta* nº 5, Primavera 2015); y con el texto de Lola Visglerio Gómez para la revista Quintana: “Operar en el límite: “*Plus Ultra*”, una propuesta curatorial crítica dentro de la expo’92” (2020). En su texto, Visglerio hace referencia a la tesis doctoral de Francisco Godoy Vega (2018), *La exposición como recolonización. Exposiciones de arte latinoamericano en el Estado español (1989-2010)*, sobre los discursos del arte latinoamericano en exposiciones en el Estado español, donde toma como referencia, entre otras el proyecto de *Plus Ultra*. Visglerio y Godoy son dos fuentes fundamentales para seguir ahondado en los significados de esta exposición de exposiciones. Si bien la primera centró su análisis de los condicionantes sociopolíticos que lo embargaron, poniendo especial atención a las injerencias políticas en el proyecto, Godoy Vega por su parte, analiza y confronta la pervivencia de los procesos coloniales en los dispositivos y discursos expositivos sobre el arte latinoamericano en el Estado español (2015). En esta investigación, me gustaría aportar o contribuir analizando la gestión de BNV y Villaespesa, como un acto político, pues ambas partes problematizan su práctica, y

a través de su hacer problematizaron también los procesos de la gestión artística. En octubre del 2015, Mar Villaespesa dirigió un encuentro llamado que llevaba por título: “Del territorio como capacidad”, sobre la pérdida de contenido de las ideas que han construido la noción de espacio público. Aconteció en Tabakalera, en el marco de las jornadas “Arquitectura: Lenguajes filmicos. Pensar sin barandillas”. Su ponencia y la presentación que Vázquez hace de Villaespesa, es una oportunidad única para entender y acercarnos e primera mano al trabajo que BNV y Villaespesa han llevado a cabo desde el 1991. Es interesante porque en este encuentro ambos definen como se ha dado la colaboración entre ellos, así pues, Vázquez en su presentación de Mar Villaespesa habla de la metodología que ha caracterizado los proyectos que han hecho BNV junto a Villaspesa desde 1991⁴², y de como su intención era “tejer una trama donde se produjeran experimentaciones entre funciones y roles, lo institucional y lo social, lo poético y político, entre los que hablan y para los que se hablan, de manera que todo este tejido interviniese y actuase en la narración, resultado y forma de presentarse o recibirse” (Villaespesa 2015). Vázquez y Villaespesa sitúan su discurso en la ciudad de Sevilla, donde la incidencia del mercado del arte moderno era casi nula. A finales de los ochenta se produce un fenómeno de reconfiguración del tejido español, de la mano de galerías como La Máquina española de Pepe Cobo o Juana de Aizpuru, y de la mano también de revistas como *Figura y Arena*. Ante la necesidad, los artistas empiezan a dinamizar sus propios proyectos artísticos, se producían practica artísticas que priorizaban la investigación, la creación colectiva y la participación sobre asuntos públicos como educación y vivienda, consiguiendo así articular en el espacio público su práctica artística sin necesidad de mediadores (Vázquez, 2015). Villaespesa por su parte, habla de colaboraciones como confluencia o juego de afectos y efectos, entendido afectos de los que se urde en reconocimiento de resistencia, y efecto com aquello que buscamos o procuramos con los proyectos que realizan para la movilización del pensamiento (2015). En su ponencia, Villaespesa refiere el proyecto de Martha Rosler en DIA Foudnations *If you lived here ...*, en el que se pueden ver claras analogías con

Plus Ultra. lo largo de varios meses de 1989, *If You Lived Here...*, responde a los problemas políticos y económicos de la vivienda urbana, el aburguesamiento y la falta de vivienda en Nueva York, prestando atención al modo en que las redes artísticas locales contribuyen a estos problemas. La artista ideó tres instalaciones en el 77 de Wooster Street y cuatro debates públicos escenificados como asambleas ciudadanas en el 155 de Mercer Street. *Si vivieras aquí...* es la continuación del proyecto *Town Meeting*, de un año de duración, patrocinado por Dia Art Foundation, cuya primera parte, *Democracy*, fue organizada por Group Material para el otoño de 1988⁴³. Dos de los proyectos de “*Plus Ultra*”: *Intervenciones* y *El artista y la ciudad*, encuentran claras resonancias en la memoria del proyecto de Rosler, que seguramente Viallaespesa ya conocía en 1989, pues el de Rosler asentó un nuevo paradigma en exposiciones de carácter discursivo y participativo capaces de generar nuevas formas de institución.

BNV y Villaespesa compartieron el comisariado, coordinación y producción de “*Plus Ultra*”. Esta forma de organización cuestionaba por entonces el orden jerárquico en el que se estructuraban y canalizaban las artes, y así lo hicieron desde su primera colaboración con *El sueño imperativo* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1991, en la que todos los artistas invitados “tienen el deseo de crear cierto desorden y la intención de alterar las cosas y la disolución del sujeto artístico” (Villaespesa 1991). El origen de esto lo encontramos en la exposición anteriormente analizada *Cambio de sentido* de la mano de Dionisio Cañas de Estrujenbank en 1991, y en toda la actividad que el colectivo venía haciendo en su estudio homónimo en Madrid.

La Exposición Universal de Sevilla (Expo’92), celebrada ese año conmemoraba V centenario del descubrimiento de América, por eso se escogió como fecha para su clausura el 12 de octubre de 1992. El evento recibió una cantidad ingente de dinero que en vez de tener en cuenta la difícil situación social y económica que se iniciaba en 1992

y que se prolongaría durante toda la década de los noventa, contribuyó al derroche y exceso muy propios de la década de bonanza económica que significaron los ochenta. La recesión que vendría en 1993 fue, en parte, el precio a pagar por la euforia anterior, y una lección de realismo que no acabó con los ánimos del país (García-Durán 1994, 76). El espíritu triunfalista de la Expo'92, un “mega-acontecimiento mezcla de gran almacén, feria y parque de atracciones”, en palabras de Juan Antonio Álvarez Reyes (2013, 15), nació con el objetivo de proyectar, tanto dentro como fuera de nuestras fronteras, una imagen renovada y moderna de España (Borja y Mascareñas 1992; Chacón 1992), al tiempo que parecía ignorar la fragilidad del tejido artístico y cultural que le daba sustento. La EXPO pretendía mostrar una imagen renovada de una España que busca una proyección en Europa y por tanto, debía ser moderna.

“*Plus Ultra*” fue un proyecto crítico con la EXPO 92, pues tenía en incorporaba la realidad social y económica del momento. Visglierio no hace un análisis histórico-artístico, sino que se centra en los condicionantes sociopolíticos que lo embargaron. Su enfoque resulta relevante para esta investigación, ya que aborda las injerencias políticas en los proyectos artísticos, lo cual nos sitúa ante una de las preguntas que motivan esta investigación: ¿Cuál es el poder o capacidad de las instituciones políticas y culturales para limitar o por el contrario, motivar, un arte colaborativo con repercusión pública?, por otro lado, también pone en relieve la figura del comisario como agente crítico que surge en los noventa, y cómo su pasado político condiciona y/o posibilita a su vez los contenidos de la muestra. Según nos cuenta Visglierio, Miguel Benlloch y Joaquín Vázquez habían militado cuando eran estudiantes en la Universidad de Granada, en el Movimiento Comunista (MC). “El cambio de orientación de ambos productores desde el activismo político al mundo artístico puede entenderse como parte del proceso general de desmantelamiento y/o transformación de la base política social en el Estado español durante la transición. La derrota que la militancia extraparlamentaria, a la que pertenecía el MC, sufrió en el referéndum de la OTAN en 1986, provocó su alejamiento del activismo; en palabras de Vázquez (2018): “nos hizo sentir que nuestro proyecto político estaba agotado y nosotros con

él”. Miguel Benlloch y Joaquín Vázquez encontraron en el arte contemporáneo un espacio de reflexión no agotado, un nuevo espacio crítico, en el que BNV se insertó con “una voluntad de agitación cultural, de crear e incidir en la política cultural” (Vázquez 2002:25 citado en Visglerio en *Quintana* nº 19, 2020:286). Es interesante como continúan la militancia a través del arte y los dispositivos para su difusión y canalización. En su espacio web, se definen de la siguiente manera:

Sus componentes iniciales provienen de una trayectoria militante antifranquista y de su posterior implicación en los movimientos feminista, pacifista, de liberación sexual, ecologista... que activan durante la transición distintos agentes, críticos con el devenir democrático que nace de la reforma pactada del franquismo. Alejados y desalojados del nuevo estado de cosas, que se abrieron camino definitivamente con la victoria socialista y la derrota del movimiento *antiotan*, inician una nueva aventura política que trata de construir, desde la intervención cultural, un espacio entre las grietas de la cultura oficial que, instalada progresivamente en un concepto del arte desprovisto de argumentos pedagógicos transformadores, convierte al ciudadano en objeto y no en sujeto de la cultura⁴⁴.

Mar Villaespesa por el contrario, sin tener ese pasado militante, entendió la labor del comisariado desde el compromiso político, y sensibilización con el contexto. Esto era algo común a la nueva generación de comisarios críticos que surgió en esa década, como lo fueron Jose Luis Brea, Manel Clot o Juan Vicente Aliaga. El pasado común de los socialistas y comunistas, como fuerzas políticas clandestinas en oposición al régimen franquista, pudo motivar que gobernantes andaluces hayan facilitado la gestión a BNV del proyecto *Intervenciones y El artista y la ciudad* en el marco de Plus Ultra (Visglerio 2020). Ambos proyectos buscaban la relación de la obra con el

contexto en donde se iba a emplazar, era necesario por tanto salir del recinto ferial o de vincular otro entorno institucional o museístico, para encontrar así la interacción directa con el público, que se iba a encontrar una obra por sorpresa, pues generalmente el encuentro entre arte y espectador se producía de manera fortuita. Si bien ambos proyectos nacían al amparo de las instituciones, estos planteamientos discursivos se situaban en la vanguardia del arte internacional, que desde finales de los ochenta plantean la gestión de proyectos como una forma de hacer, intervenir y devenir obra de arte. De los dos proyectos, el de *Intervenciones*, fue el que recibió mayor injerencia por parte de los políticos. La exposición *Intervenciones* se basó en la invitación a cuatro artistas españoles y cuatro artistas extranjeros para crear obras específicas para monumentos históricos de las ocho provincias andaluzas que estuvieran relacionados con las ciudades latinoamericanas conectadas con Andalucía por vía marítima. Los artistas que participaron en esta muestra incluyeron a Adrian Piper, Agencia de Viaje, Francesc Torres, Alfredo Jaar, Agustín Parejo School, Dennis Adams, James Lee Byars y Soledad Sevilla. A todos ellos se les explicó las intenciones del proyecto, y seguido se les dio total libertad para actuar. Mariano Maresca, profesor titular de Filosofía del Derecho en la Universidad de Granada, recientemente fallecido, escribió en la introducción de la publicación de *Intervenciones* sobre las intervenciones en monumentos, siendo éstos significativos de esas memorias armadas y legitimadas por los discursos del poder:

Un monumento es un punto privilegiado de sentido en el conjunto de una trama espacio-temporal que es en la que vivimos inscritos. En este sentido, opera a nivel inconsciente. Como inconscientes somos de la lucha que hay en torno al monumento: no tanto la lucha administrativa por su ocupación física (esto lo resuelve bien el sistema de enfrentamientos y equilibrios tribales), como la lucha por la gestión de su sentido. Quién detenta el “poder del locutor”, esa es la cuestión.

Y el poder del locutor se ha ejercido precisamente en el sentido de la “procesión”: uniendo todos los monumentos en una secuencia que los

hace legibles (historicismo), que se los apropia y bloquea la posibilidad de otras lecturas. La legibilidad del monumento depende de muchos factores que son cuidadosamente gestionados: hay que delimitar bien lo que tienen que ver con el pasado y con el futuro, hay que controlar su relación con el espacio en que residen (su ubicación en la cadena del sentido).

Un monumento, por eso, nunca es ajeno, nunca está fuera ni lejos. Otra cosa es que, estando ahí y, además, perteneciendo a una cadena que nos incluye a nosotros, no esté a nuestro alcance” (Maresca, 1992).

Plus Ultra desestabilizó, interviniendo los monumentos, el sentido de inmovilidad de los mismos. Como espectadores sabemos interpretar los códigos que dan significado a los monumentos, mientras que *Intervenciones* propone una decodificación total.

James Lee Byars es uno de los artistas de *Intervenciones*. Podemos entender que Villaespesa y BNV hayan invitado a Byars, que crea objetos con una gran carga filosófica vinculada a la cultura oriental. Entendemos por ello que su participación está muy justificada en relación conl mundo árabe, y porque además realiza performances que requieren la participación de terceros. En el Contexto de “*Plus Ultra*”, Byars situó una esfera dorada alojada en el Palacio de Córdoba, actual Archivo de Granada. La intención era situarla en el Palacio de Carlos V, en la Alhambra, en el centro del círculo que conformaba el patio d Carlos V. Su esfera vendría a completar la relación cuadrado-círculo que representan el ideal de armonía y el cosmos, pues el edificio por fuera es un cuadrado perfecto que alberga un patio circular en su centro, único en su estilo y la obra más destacada del renacimiento en España. El patronato desautorizó el proyecto bajo la argumentación de un insuficiente estudio técnico. Aunque tal y como cuenta Miguel Benlloch, artista, y miembro del equipo curatorial y de producción, el patio del Palacio de Carlos V se celebraban espectáculos del *Festival de Música y*

Danza que dejaban el patio sembrado de paneles y hierros (Benlloch 2013).

En *Intervencines* los curadores y productores eran parte del proceso de investigación a de los artistas, se involucraban en el mismo, como ocurrió con Byars, a quien pasearon por toda la ciudad para encontrar el emplazamiento de su intervención, mientras le explicaban la historia de cada uno de los lugares que visitaban. Fueron los encargados también de mostrarle los materiales con los que podría trabajar. Byars se decantaría por el yeso dorado, muy en la línea de la tradición islámica, para hacer una gran esfera. Byars escribió una cartela para acompañar su esfera que decía así:

La esfera de oro de tres metros de diámetro, creada específicamente para Granada, representa metafóricamente la idea de la perfección y el idealismo a través de una forma pura asociada a dichos conceptos desde la antigüedad. Además de expresar un lenguaje abstracto, incorpora elementos de la cultura del lugar.

Fruto de ese intercambio y relación que llegaron a construir curadores y artista, surge la activación de la esfera, que consistió en Benlloch cantando “María de la O” dentro de la esfera (Benlloch 2013)⁴⁵. Antes del canto, Mar Villaespesa leería para el público al filósofo Lao Tsé y los haikus de Matsuo Basho. De este proyecto, cabe resaltar como se entremezclan los roles para situar la obra de arte en un contexto concreto.

La idea para la exposición *El artista en la ciudad*, surgió, tal y como cuenta Mar Villaespesa en la publicación que acompaña la muestra, de un paseo por la Ciudad de Sevilla. En 1990 “(...) Este deambular, en el sentido que Baudelaire daba al flâneur, se puede considerar la génesis y el fundamento del proyecto *El artista y la ciudad* el primero que elaboré y por tanto primer germen y fragmento de lo que ha llegado a



Miguel Benlloch introduciéndose en la esfera dorada de James Lee Byars, 1992.
Fotografía de Manolo Oballa

ser “Plus Ultra” (Villaespesa 1992). Participaron Rafael Agredano, Juan Delcampo, Estrujenbank, Victoria Gil, José María Giro, Cuito González, José María Larrondo, Muntadas, Guillermo Paneque, Antonio Sosa e Ignacio Tovar.

Teresa Velázquez comisarió para la Sociedad Estatal Expo '92 Arte actual en los espacios públicos. La iniciativa contó con obras muy variadas de Soto, Roberto Matta, Matt Mullican, Ilya Kabakov, Anish Kapoor y David Cooner, Eva Lootz, Ettore Spalletti, Per Kirkeby, Stephan Balkenhol y Denis Adams y Rogelio López Cuenca, quien propuso un proyecto señalético basado en las deformaciones poéticas y políticas de las señales oficiales de la Expo, como por ejemplo una de las señales del recinto ferial, leía: «Abandonad toda esperanza, espectadores: esto es un espectáculo». A través de un *détournement* del lenguaje y signo, Cuenca consiguió confundir a los visitantes. Cuando la Sociedad Estatal se dio cuenta que el proyecto de Cuenca sembraba la confusión, censuró el proyecto (Godoy 2015).

6.2.3 De la Acción Directa como una de las Bellas Artes

En la primavera de 1999, el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) invitó al colectivo Fiambrera Obrera a organizar un taller en colaboración con grupos internacionales con los que habían estado trabajando, como Reclaim the Streets e Indymedia de Londres, la red centroeuropea Kein Mensch ist Illegal (Ninguna persona es ilegal), AFRIKA Gruppe, Ne pas plier, y Rtmark.

Claramonte que actuó como curador/coordinador del evento, estaba familiarizado con estos colectivos porque hablaba inglés con solvencia, y contactó por iniciativa propia con movimientos sociales, The Yes Men y RTmark (Claramonte 2023), son colectivos que como La Fiambrera, se movían entre el arte y el activismo, usando como recurso los medios de comunicación. En una entrevista para la revista ACTA, Claramonte cuenta como conectó con la onda global.

A Javi46 le conocí en una carga policial contra una manifestación del Laboratorio 2. A partir de ahí nos hicimos colegas y nos fuimos a Amsterdam a unas jornadas The next five minutes, organizada por Geert Loveink, que eran unas jornadas de artistas digitales que hablaban de streaming y media. Así que ahí estaba Javi con la preparación de la convocatoria global y coordinación de la protesta de “el 18 de junio”. fue de los primeros días de acción global. De algún modo fue una cosa que nos vino dada- Luego apareció Brian Holmes, al que fuimos a ver; Ne Pas Plier de camino a Londres. Y así empezaron a aparecer otras personas como Floran Schneider de Ninguna persona es ilegal, Jaques e Igor de RT Mark, que luego fueron los Yes Men. Todo eso de alguna manera cae en su sitio y de repente aparecen redes globales en las cuales aquello que hacemos en el barrio pasa a dimensiones mucho

más amplias. Son lenguajes que nos cuesta un poco más manejar o que tenemos que aprender a manejar. Pero todo eso viene dado y simplemente, nos encajamos ahí (Claramonte, 2019)

Pronto invitarían a Claramonte a viajar a los Ángeles para participar en algunos encuentros entre movimientos sociales. Claramonte extendió la invitación a Curro y Santi, sus dos compañera del grupo fundacional de la Fiambrera⁴⁷. cuando este se nace en Valencia, pero este viaje a los Estados Unidos les va distanciando. Santi y Curro no hablaban inglés, y ni las relaciones, ni la interlocución con los movimientos de afuera estaban compensadas entre los miembros de La Fiambrera, teniendo Claramonte el mayor protagonismo. En esos momentos de tensión entre los componentes de La Fiambrera, llaman a Claramonte del MACBA para organizar unos talleres en relación con los movimientos sociales con los que ya estaba en contacto. Santi Barber se une en un principio, pero luego se sale del proyecto. Curro Aix estaba ya muy distanciado de Claramonte después del viaje a EE.UU., aunque estuvo presente en todas las jornadas.

Tras negociaciones con el museo que les proponía un taller en forma de ponencias, con invitados y asistencia de un público previo pago de una entrada, Claramonte planteó una contrapropuesta para convertir el taller en una experiencia más amplia y que involucrara a colectivos locales de Barcelona.

Del 23 al 27 de octubre del 2000, se llevó a cabo el taller con invitados internacionales que colaboraron con grupos locales formando mesas de trabajo. En estas mesas convergieron el activismo y diversos movimientos sociales, como los movimientos ocupas y antiglobalización. La coordinación de esta experiencia estuvo a cargo de Jordi Claramonte que hizo a todos los participantes organizadores para poder usar por igual los recursos que el MACBA ponía a su disposición. Debido a la

47



En el grupo inicial estaba también Xelo Bosch, quien abandonaría el colectivo en los noventa.

naturaleza crítica del taller, se planteó un boicot (ya no cabían en el salón de actos del MACBA) y la experiencia se trasladó al espacio autogestionado Espai Obert.

Ya no cabíamos en el salón de actos del museo y por si fuera poco la gente de “Contrainfos”⁴⁸ indignados por el hecho de que un taller denominado De la “Acción Directa como una de las Bellas Artes” fuera a realizarse en un museo tan poco directo y tan poco activo como el Macba, plantearon un boicot al taller. Se montó algo de pollo entre partidarios y detractores de la opción del taller en el museo, pero rápidamente se solventó el tema desplazando las presentaciones al “Espai Obert”, un espacio autogestionado de reuniones y trabajo. Los partidarios del boicot pensaban que el museo, interesado en el efecto propagandístico de llevar a los apaches a su salón de actos, no aceptaría el cambio de ubicación. La dirección del Museo aceptó el cambio sin ningún inconveniente, y eso que tuvo que poner dinero para optimizar los equipos de sonido del Espai Obert y facilitar las traducciones simultaneas y demás.

En las presentaciones públicas hubo una media de unas 250-300 personas y en las sesiones de trabajo en el cuartelillo se llegó a cifras cercanas al centenar.

Nadie cobró un duro por su trabajo, ni organizadores ni ponentes. Todo el presupuesto se fue en viajes, alojamientos (en una pensión de las Ramblas con la que el museo nunca había tenido tratos al parecer) y aunque hubo acertadas críticas de falta de transparencia asamblearia de la cosa, después de unas cuantas purgas todo el mundo quedó bastante contento y a la expectativa de qué iba a suceder luego.(Fiabrera Obrera <https://sindominio.net/fiabrera/memoria.htm>)

Esta experiencia se llevó a cabo bajo la dirección de Manuel Borja Vilel en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA). Vilel, junto con Marcelo Expósito, formaron parte de una serie de iniciativas que exploraron una línea de trabajo enfocada en analizar y problematizar diversas relaciones entre el museo como institución artística y los movimientos ciudadanos. Meses antes del encuentro, en septiembre del 2000, estallan las protestas antiglobalización en Praga, lo cual generó toda una onda de movilizaciones que se replicaron en Seattle y Washington contra las políticas impulsadas por el FMI y el Banco Mundial en favor de los mercados financieros y las empresas multinacionales⁴⁹. Marcelo Expósito explica las circunstancias en las que se origina el proyecto del MACBA:

Lo que pensamos varios es la necesidad, la conveniencia de que el proyecto se encargara a Jordi Claramonte, que articulara con la Fiambrera, con todo el colectivo.

(...)

Estas jornadas van a tener lugar, me parece, el octubre, noviembre, no recuerdo ahora, del 2001 y claro, Praga fue en septiembre. Se da la coincidencia que estalla Praga, estaban programadas estas jornadas justamente para Barcelona. Entonces esas jornadas se dan en un caldo de cultivo, en una efervescencia, justamente de ese ciclo político nuevo en Barcelona. Cuenta que se conforma en ese momento el Movimiento de Resistencia Global... Y las jornadas estaban previstas de antes. Y además en Praga, y piensa que se interrumpe, se cancela la cumbre del Fondo Monetario Internacional, una victoria política gigantesca del movimiento en su origen. Claro, eso provocó una efervescencia y un empoderamiento sobre todo ese proceso político, gigante

(Entrevista a Marcelo Expósito, 9/03/2016 citado en Freyberger, 2019)

Esta experiencia y experimento dentro del museo, se enmarca también en un modelo de museo que fomenta la crítica a las propias instituciones culturales, así lo explica Manolo Borja Villed, Director del MACBA por aquel entonces:

Una institución pública tiene que reconocer como legítimas ciertas formas de conflicto que surgen en nuestra sociedad. Obviamente, entiendo que resulta imprescindible la existencia de un empresariado fuerte en los sectores de la cultura. Pero, precisamente por eso, la función de un museo público no es legitimar una visión cultural de Estado ligada a los intereses de determinados partidos, ni debe servir para poner en valor solamente los intereses del establishment sobre la cultura.

En realidad, una institución cultural ni siquiera es patrimonio exclusivo de los poderes públicos y de los sectores culturales. Es patrimonio de la ciudadanía. Y, en este sentido, tampoco estoy de acuerdo en que un museo público deba servir para construir una identidad nacional con una sola dimensión. Lo que un museo público tiene que hacer es ponerse al servicio de la complejidad real de la sociedad, ayudar a radicalizar la democracia mediante la cultura. Eso significa que el museo debe dar cobijo a la crítica de las propias instituciones democráticas y a la crítica de qué cosas en la sociedad no funcionan adecuadamente. (Expósito y Borja-Villed, 2015: 23).

Pocos proyectos han logrado poner verdaderamente en crisis a la institución Arte como lo hizo *De la Acción Directa como una de las Bellas Artes*. Ya Smithson en 1972 aludía al confinamiento cultural al que los museos sometían las obras de arte. Los comparaba con manicomios y cárceles, con sus pabellones y celdas llamadas “galerías” que lobotomizan la obra de arte (Smithson 1972). A pesar de los esfuerzos de la crítica institucional, las estructuras para la canalización del arte, nunca cambiaron,

es más podemos considerar el triunfo de la institución sobre la autocrítica a través de la institucionalización de la crítica (Fraser 2016). Claramonte cuenta como en *De la Acción Directa* llevaron al límite algunas de sus intervenciones, como por ejemplo el siguiente caso:

Aunque desde el principio hubo algún mal viaje con algún material gráfico: alguien tuvo la puntería de encolar un cartel de dinero gratis en el coche de la mismísima concejala de centro, el día antes de la entrevista que el director del museo y el comisario-torero iban a tener con ella para explicarle el proyecto. Fue divertido aunque completamente casual, de veras (La Fiambrera Obrera en <https://sindominio.net/fiambrera/memoria.htm>)

Una de las herramientas más eficaces para la acción en el espacio público, fue la creación de Las Agencias, que consistían en entidades que a través de la gráfica, los medios de masas, o la construcción de artilugios varios, activaron e incidieron en la crítica al sistema. Esto es algo que la Fiambrera, RTmen, Ne Las Plier... venía ensayando desde hace años.

Ya durante los talleres y a sugerencia de Javi de Reclaim salió la idea de hacer algo así como una “Agencia Gráfica” capaz de poner en contacto gente que supiera hacer gráfica y gente que supiera qué hacer con ella. También la dirección del museo había pensado en ese preciso término “agencia” como una buena denominación para el tipo de cosa que se estaba gestando: algún tipo de entidad dotada de recursos y autonomía suficiente para establecer puentes entre el museo, los artistas de diverso pelaje y los movimientos sociales. Pronto hubo, además de la Gráfica, una Agencia de Medios (que trabajaría con grupos de video, contactos con Indymedia, etc...) y una de Moda y Complementos (que se

encargaría de fabricar artilugios utilizables en las previsibles movidas que la anunciada visita del Banco Mundial a Barna ese verano podía conllevar).

Ya desde el principio se defendió que las Agencias fueran precisamente eso: agencias. Es decir, dispositivos de acción, no identificables ni con personas ni con instituciones determinadas, autónomas en sus decisiones assemblearias para abrir o cerrar frentes de trabajo. Ni se admitían siervos ni se toleraban señores, y ese era un modelo que habría que explicar repetidas veces al museo y a los movimientos sociales y que tras algunas descargas eléctricas fue aceptado sin mayor problema por ambos. (Fiambrrera Obrera en <https://sindominio.net/fiambrrera/memoria.htm>)

Lo que iba a ser un taller de tan solo unos días, duró seis meses, y la institución negoció con la organización del proyecto el cierre y clausura del mismo, argumentando que los proyectos tenían que estar supervisados por el MACBA. Las Agencias respondieron clasificando sus proyectos en “palomas blancas” (proyectos que se podían reclamar como hechos desde el museo), “cuervos grises” (proyectos que se habían inspirado en lo acontecido en el museo) y “halcones negros” (proyectos de los que decían que ellos no sabían nada), pero esto el museo no lo aceptó y el conjunto de colectivos activistas y movimientos sociales, deciden marcharse escandalosamente, robando y redistribuyendo el material con el que contaban (Claramonte 2023).

Gestores y organizadores acabaron mal. A pesar de los intentos por negociar una salida, esta no fue posible. Años más tarde afirma Claramonte reconoce los límites de las instituciones, esto quizá podría haberle asegurado otra salida al proyecto que iniciaron y que tan abruptamente terminó a ojos de la institución, pero si lo enfocamos desde otro ángulo, el proyecto caló en profundidad porque se dio un intercambio real de saberes y estrategias. El colectivo Ninguna persona es ilegal, colaboró mucho con SOS Racismo, compartiendo herramientas, investigaciones... Ne Pas Plier

trabajó con las asambleas de parados, Reclaim de Street con gente que hacían raves en Barcelona... y lograron fundar Indymedia, una página de noticias alternativa para transmitir información en tiempo real. Por encima de todo, se generaron vínculos, claves a la hora de funcionar

En realidad el proyecto no termina en el MACBA, siguió con Las Agencias. La Fiambarrera Obrera formaba parte de SCCP (Sabotaje Contra el Capital Pasándoselo Pipa) con los que seguía usurpando la iconosfera (Alarcón 2015), y reformulando otro orden por fuera del capital, llevadas a cabo por diferentes personas y grupos como pudieron ser YOMANGO y Okupasa, que se detallan en el capítulo dedicado a La Fiambarrera.

El fin del proyecto supuso por tanto el fin de un ciclo. En cuanto a La Fiambarrera Barroca, Curro y Santi siguieron trabajando juntos, no tardarían en crear FLO6x8, en colaboración con artistas flamencos, para performar una canción de protesta contra el capitalismo. Lo radical es que sus intervenciones ocurrían de manera imprevista en entidades bancarias u otras afines a éstas, ante los ojos de quienes estuviesen gestionándolas y haciendo uso de ellas.

6.3 AGUSTÍN PAREJO SCHOOL: APROPIACIÓN, DESCONTEXTUALIZACIÓN E INTERVENCIÓN EN EL ESPACIO PÚBLICO.

Le podemos atribuir a Agustín Parejo School (APS) el haber sido pionero en España de un arte colaborativo con repercusión social. Fueron los primeros en practicar el activismo artístico (Pujals 2005). Ésta era una práctica extraña por entonces, de la que APS pronto lograría un importante desarrollo usando siempre medios asequibles

como la performance, vídeo, pintura, plantillas, fotografía, fanzine, poesía visual, mail-art, copy-art y música *after-punk*. A través de materiales baratos articulaban sus posiciones sarcásticas y críticas frente a una izquierda que gobernaba y que les había decepcionado. La fugacidad del gesto y los materiales caducos han imposibilitado que su obra se haya prolongado en el tiempo, por el contrario, han conseguido desmitificar el aura de artista genio. Aunque su activismo artístico, o “arte de la fuga” si queremos usar el término que acuñó uno de sus colaboradores Esteban Pujals Gesalí (2005), se inició en 1982 a través de una muestra *Agitprop* (propaganda de agitación o agitación y propaganda), centraré mi análisis en las obras que APS realizó en el marco de la Exposición Universal de Sevilla en 1992, año clave en su recorrido porque es cuando consolidan su método de apropiación, descontextualización e intervención en el espacio público.

Para entender los orígenes del colectivo, habría que empezar explicando que Málaga, a través de su universidad, aglutinó a toda una generación de artistas andaluces que en los ochenta y noventa fueron construyendo una escena que cuestionaba las formas de poder de la joven democracia. En ese contexto nace el colectivo Agustín Parejo School (APS), activo desde 1982 hasta 1994/97. El colectivo artístico Agustín Parejo School (APS), denominado así en referencia a una calle en Málaga donde residían algunos de sus integrantes, estaba compuesto por estudiantes de Filosofía y Letras y Magisterio. Se autodenominaban a si mismos como “grupo de acción artística” y, a pesar de que el número de sus miembros variaba constantemente, dándole por ende más sentido a su autodenominación como colectivo anónimo, se distinguieron por su marcada vocación de filtrarse en la sociedad para a través de un gesto simple producir el extrañamiento que conllevaría a la descodificación de la realidad circundante. El anonimato se mantiene hasta hoy. En la entrevista realizada para esta tesis a Rogelio López Cuenca (11 de septiembre del 2023), la figura más reconocible e impulsora de este colectivo, cuando se le pregunta por el nombre de sus miembros y quien participó en qué, contesta de manera jocosa: “Jajaja. Sí, respecto al anonimato, seguiré siendo leal, no voy a hacer *outing*”. Igualmente sabemos que

además de Rogelio López Cuenca, también Pujals Gesalí (una de las partes también de Preiswert Arbeitscollegen) y Luís Moreno.

APS desafió como nadie el concepto de autoría que sustentaba y sustenta el sistema del arte. Digo sustenta porque a día de hoy lo sigue desafiando, pues no es fácil identificar a todos los que participaron y fueron parte de APS. Si bien la “muerte del autor” es un planteamiento de la teoría literaria contemporánea que proclamaba el estructuralismo a través de su máximo representante, Roland Barthes, lo que proclamaba APS, no es tanto matar al autor, si no más bien un efecto de efecto de multiplicidad de actores que disuelven la autora en la participación colectiva que cuestiona las estructuras del sistema del arte, y no solo la de la autoría, si no también la de obra de arte con manifestaciones difícilmente cosificables, lo que conduce a una obra no apta para su mercantilización. En relación con lo dicho el CAAC de Málaga reproduce en la publicación que acompañó su retrospectiva en el 2016, un texto firmado por APS sobre su percepción y ejercicio de la autoría. Reproduzco aquí algunas partes, pues el texto es largo:

No somos nadie.

Este 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 (...)

NO HAY OTRO FIN QUE LOS MEDIOS; EL OBJETO, FETICHIZADO, OCULTA EL PROCESO QUE LO PRODUCE Y QUE ES LO ÚNICO VERDADERAMENTE ARTÍSTICO EN EL ARTE (...)

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 potlach generalizado (...)

El hecho de que haya un manifiesto firmado, una declaración pública de principios e intenciones de naturaleza política y artística, le da un aire a APS de artistas de las vanguardias, pero como escribe Rogelio López Cuenca: “Me acuso de tener conciencia de formar parte de un diálogo permanente con una inmensa herencia cultural precedente; de creer que toda obra de arte deriva de otras previas que forma con ellas un tejido, una red, así como con sus contemporáneas y con aquellas otras por venir”. (López Cuenca 2009). Conviene pararse un poco en la figura de López Cuenca, portador del espíritu de Agustín Parejo School. Según Márquez “él comenzó siendo uno de ellos y realmente nunca ha dejado de serlo. Rogelio López Cuenca llevó al extremo las tesis del grupo y en cualquier análisis histórico y formal de sus estrategias habría que interrelacionar a ambos” (Márquez, 2016). Si por el contrario preguntamos directamente a Rogelio López Cuenca por lo que proclama el manifiesto “No somos nadie”, en relación con una creación abierta que surgía sin ánimo de registrarla, y mucho menos promocionarla, pero que luego APS lo contradice pues pasa por galerías, ferias de arte, exposiciones en museos, responde lo siguiente:

Lamentablemente, puedo decirte poco al respecto. Además de lamentar la escasez de producción textual de APS, no hay documentos que recojan entrevistas, discusiones, reflexiones teóricas... El texto que mencionas, “No somos Nadie”, se publicó en 1995, en la revista *Página Abierta* nº 46 (lo he encontrado en la tesis doctoral de José María Parreño, (...))⁵⁰. Para entonces yo ya no colaboraba con el grupo, si es que existía como tal, quiero, decir, seguía produciendo. El último proyecto en el que estuve presente fue “Sin Larios”, en el 92. Aunque seguíamos en contacto, no vivíamos ya juntos. Yo trabajaba con Juana

de Aizpuru desde el 88, me parece. O sea, que, sin dejar de interesarme o hasta compartir la perspectiva de estas declaraciones en torno al carácter colectivo del arte y la cultura, sí que me siento más bien ajeno al tono... quizá por la conciencia de la imposibilidad de situarse por encima o afuera de esas contradicciones. Me da la impresión de que es un poco un texto post-mortem.

En un texto publicado de manera espontánea en Facebook por Héctor Márquez: periodista, comunicador, escritor, activista, crítico y gestor cultural, se revelan los nombres de algunos de los integrantes del colectivo. Este texto posteriormente fue incluido en el Boletín de arte nº37 (2016) de la Universidad de Málaga y dice así:

Allí estaban: distantes, exquisitos, absolutely moderniers⁵¹, gastando gafas de sol durante el desayuno en el Gambrinus que había cerca de la facultad de Letras en San Agustín. Allí estaban Antonio García, Sebas Becerra, la Paqui, Rogelio López Cuenca, Luis, El Moreno, Pedro, Pepe, Maricarmen, Esteban Pujals... Seguro que alguno más, puede que alguno menos aquella vez. Mickey se sentó con ellos. Hablaba con ellos con la familiaridad que daba la pertenencia a un grupo escogido. Eran los más cool. Eran school. Estaban en otra división. Moreno, que era, y sigue siendo, rubio y de ojos azules, hablaba con un acento imposible como de haber recibido el biberón a lomos de un perro afgano cuando chico. Sebas, siempre con los ojos a punto de salirse de las órbitas, hacía alusiones políticas que me sonaban a chino. Rogelio, cuando se quitaba las gafas de sol, pestañeaba todo el rato. Eran divinos. Pero eran rojos. Tenían una casa en el llano de la Trinidad que compartían todos en comuna. Eran artistas, poetas –yo entonces hacía versos: cuando leí y vi las cosas que hacían sentí una inmediata vergüenza y me cayeron años de antigüedad pasada de moda encima–, se decía que practicaban

el amor libre, que lo de uno era de todos y viceversa. El espíritu de la Factory y de Bloomsbury paseaba en mi cateta ciudad. Cada uno venía de un pueblo. Nerja, Alhaurín, Coín, Periana... Yo, que había nacido en París miraba a aquellos hijos del campo con la admiración de quien de pronto ve a un artista de verdad, turbándome entero” (Márquez, 2016).

El de Hernández resulta ser un texto interesante porque nos revela información de la intimidad de los Parejo. Lo hace desde la proximidad de quien compartió momentos con el colectivo, y no es que interese saber si gastaban gafas de pasta o no, pero si comprender que su actividad artística estaba vinculada a un modo de vida. Como cuenta López Cuenca al ser entrevistado con motivo de esta tesis: “En el propio hecho de vivir juntos procede de las experiencias de vida colectiva alternativa a la familia que se llevaron a cabo en los sesenta y setenta, y la voluntad de no marcar una línea divisoria entre el trabajo y el juego o entre la diversión y la dimensión política de lo que hacías” (entrevista, 11 de septiembre 2023).

En los años que precedieron a la práctica de APS, surge una contracultura que pone en práctica modos de vida alternativos en relación con algún proyecto visionario o utópico. Una contracultura y una forma de estar en las artes para reaccionar o encontrar alternativas a una sociedad de consumo que se venía instalando como modelo de vida. Si bien es cierto que esa contracultura no llega a la España de Franco, si es comprensible que en los ochenta y noventa, la práctica de APS se origine en un modo de vida alternativo. Rogelio López Cuenca desmonta enseguida todo este discurso: “ésta no es una apreciación, sino una alucinación de Héctor Márquez” (Cuenca 2021). La sofisticación del grupo, según relata Cuenca durante su entrevista, se trataba más de bien de una pretendida ambición de accionar, y formar algo sofisticado, tal y como lo marcó Noam Chomsky en una entrevista en El País el 29 de abril de 1986 en la que sentenciaba: “Mientras no consigamos armar un movimiento de masas lo suficientemente sofisticado, no estaremos más que posponiendo el desastre”.

A pesar de que la calle constituía el principal escenario de sus operaciones, donde llevaban a cabo acciones, pintadas e intervenciones en edificios y monumentos públicos, así como representaciones teatrales, Agustín Parejo School (APS) también expuso en diversos espacios de Málaga desde sus primeros años de actividad. Mostraron su trabajo en la Galería del Ateneo (1982), el Pub Terral (1984), el Colegio de Arquitectos (1985 y 1992) y la galería Pedro Pizarro (1986 y 1990). También presentaron su trabajo en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla (1992) y participaron en exposiciones colectivas en Madrid (1984, 1985, 1987, 1988, 1990, 1991 y 1993), Barcelona (1986), Sevilla (1987), Ámsterdam (1989), Túnez (1994) y el Centre Pompidou de París (1986). En 1997, en Cuba tendría lugar su última exposición. Los Parejo llegaron a exponer con la galería Carmen de Julián y participar con ella en la joven feria ARCO (Hernández, 2016)⁵². Agustín Parejo School se exhibe ahora en la reordenación de la colección del MNCARS dentro del Episodio 7. “Dispositivo 92. ¿Puede la Historia ser rebobinada?”, donde se muestra el trabajo “APS presenta a Lenin Cumbe”, creada en 1992. Ésta fue la obra escogida, junto al colectivo Juan del Campo) para representar al conjunto de colectivos artísticos que proliferaron en los noventa y que tenían su razón de ser en lo colaborativo para responder al desencanto de los anhelos de los setenta, y en definitiva, a factores sociales, políticos y culturales del momento. Se constata a través de ellos, que la Transición no fue proporcionó un espacio publico vertebrado.

Además de haber pasado por instituciones museísticas, APS entre 1984 y 1986 APS obtuvo una Mención Especial en la “Primera Muestra de Poesía Experimental Gerardo Diego” (Centro Cultural Conde-Duque, Madrid, 1984), un Primer Premio en la “Muestra Internacional de Vídeo” de Málaga (1985) y un Tercer Premi en la “Segona Mostra Internacional de Copy-Art” (Conselleria de Cultura de la Generalitat

⁵² Tras la disolución del grupo, sus obras se han visto en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (2004), el MACBA de Barcelona (2005 y 2014), el Centro José Guerrero de Granada (2009) y el Museo Reina Sofía de Madrid (2013).

de Catalunya, Barcelona, 1986), participando en la exposición colectiva “Andalucía, Puerta de Europa” (IFEMA, 1985) y presentando una performance en el Centro Georges Pompidou en el verano de 1986. APS estableció nexos con otra serie de colectivos, proyectos y plataformas satélites, como con la Coordinadora de Parados Trinidad-Perchel, el fanzine Pirata-Pirata, los grupos musicales UHP y la Peña Wagneriana, cuyo álbum *Hirnos de Andalucía*. Este LP consiguió colarse en los canales de los mass media, a través de su tema “¡Ojú qué calor!” en el verano de 1987 cuando los locutores de Radio3 lo adoptaron como sintonía de la emisora.

6.3.1 La reconceptualización del *detournement* situacionista

A través de una iconografía y estética soviét, APS dialoga con el fin de los grandes relatos que proclamaba Lyotard⁵³. A principios del siglo XX, la revolución rusa cambió la manera en la que solíamos entender el mundo, pero 1989, con la caída del muro de Berlín, constata que el mundo ya había cambiando de nuevo, y que tal y como proclamaba Fukuyama con su célebre frase “El final de la historia”, no hay alternativa a la democracia liberal y capitalista de las democracias occidentales, pues la alternativa socialista se vino abajo. En 1993, APS se burlaba del concepto de Francis Fukuyama editando una serigrafía sobre papel en la que parecía una chica feliz con una camiseta que decía “Better dead than r.o” junto a una hoz con martillo y calavera. A pie de foto se leía *El final de la historia*. El texto completo dice “*Better dead tan red*” (antes muerto que rojo). La foto salió en la revista ¡Hola! en la camiseta de Isabel Sartorius, familiar del conocido dirigente del PCE e IU, que a la sazón estaba de novia del entonces príncipe Felipe.



Agustín Parejo School, *El final de la historia* (1993)

APS fueron precursores de un arte activista, (Pujals 2005), algo de lo que parecían ser conscientes - a pesar de autodenominarse como grupo de acción artística y como muestra la frase en honor al dadaísta berlinés Walter Serner que proclamó “El arte ha muerto. ¡Larga vida al Dadá!”; y APS la hizo suya a través de la famosa pintada en las calles de Málaga “Die Kunst ist tot! Es lebe die mörderische Kunst der Agustín Parejo School!” (¡El arte ha muerto! ¡Viva el arte asesino de Agustín Parejo School!). La Serie Sábana Santa, (1990) reunía sábanas que simulaban sudarios donde serigrafiaron palabras relacionadas con eventos trágicos. Relato a continuación los textos que salen en las sábanas santas con las explicaciones de Rogelio López Cuentas en la entrevista del 11 de septiembre 2023.

“Dasein / in der welt sein / sich worweg sein”⁵⁴ son conceptos filosóficos heideggerianos.

“Cold War / Stars Wars / John War” son la (clásica ya entonces extinta) Guerra fría / Guerra de las galaxias (como los EE.UU. llamaron a la última escalada que acabó con la URSS) / Juan Guerra (como epítome de la corrupción y el saqueo neoliberal al que había derivado los sucesivos gobiernos del PSOE de Felipe González)

“Versailles / Postdam / Disneyworld”. Los primeros son los tratados de paz con que concluyeron la I y II guerra mundial. La tercera, bueno, ya sabes, la pax del espectáculo post-histórico al que nos decían que habíamos (por fin) llegado.

“El noventa y ocho / el ventisiete / y el yes very well”. Las dos primeras aluden a las hiperglorificadas generaciones literarias española, que se emparejaba, vía shock, con el tercero, una expresión procedente de una (más bien zafia) canción de humor (del humor todavía macho-tardofranquista de la época: 1977), de un humorista popular moda entonces (Pepe da Rosa, que nos parecía odioso y precisamente por

eso se ponía al lado de las vacas sagradas de las artes y las letras). El “verso” original era “la ducha, la cama y el yes very well”.

Luego, es importante la presencia de una sábana en blanco, por escribir. Cabe destacar el hecho de que en todas y cada una hay una falta de ortografía.



Agustín Parejo School, *Sábana Santa* (1990)

Otro de los proyectos más significativos de Agustín Parejo School fue *Du côté de l'URSS* (1985), que consistió en varias acciones, la edición de postales y collages. Entre las acciones, destaca la escenificación frente a una pintada en la calle de un barrio obrero de Málaga. La pintada traducía el nombre del grupo en alfabeto cirílico a lo que sumó el rostro de Lenin hecho con plantilla. Los miembros del grupo, equipados con casco obreros, corrieron delante de la pintada en dirección al puerto de Málaga para dar la bienvenida a un barco ruso. La fotografía de esta acción se reprodujo ampliamente en fanzines y en la prensa.

Poezía o el *Never Mind the Pollocks* son otras dos de sus pintadas más celebradas. En relación con la apropiación de eslóganes en idiomas extranjeros, López Cuenca cuenta: “A mi siempre me han gustado muchísimo los cruces, confusiones, errores, derivas de significado que propicia el uso de distintas lenguas, las dificultades y trampas de las traducción, las connotaciones (normalmente consideradas como secundarias) del uso de una lengua u otra, etc ...El título *Du côté de la URSS* quería

formalmente parodiar el *Du côté de chez Swan de Proust* (o sea no es la palabra “costa”, sino “lado”). Fue una exposición en el Colegio de Arquitectos de Málaga, en el 86, me parece. *Die kunst ist tot* está citando literalmente el texto de esta famosa foto en la que Heartfield y Grosz aparecen homenajando a Tatlin en Berlín en 1920: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Die_Kunst_ist_tot.Tatlin.jpg“ (entrevista 11 septiembre, 2023)

Málaga Euskadi Da (1986) era una edición limitada de una revista que lograron financiar mediante previa suscripción. La base de esta publicación eran fotocopias, pero luego las páginas estaban intervenidas manualmente, añadiendo fragmentos de objetos, con lo cual cada ejemplar resultaba ser único (muy en la línea de otras “revistas” que habían hecho antes, *Absolument Mondernier* y *Malarian Poems*).

Aparte se editó y distribuyó por la ciudad un cartel (según cuenta López Cuenca: el cartel enseguida atrajo a la calle Agustín Parejo a unos polis de paisano a inquirir qué cosa vasca –una escuela o qué– se había instalado en el barrio). También se hizo un vídeo. Esta obra híbrida los tipos nacionales de estos dos territorios, generando figuras como los vendedores de claveles con chapela o los *aizcolaris* con trajes de faralaes. *Por favor estamos* (1986) reclamaba el derecho a no ser productivos. Consistió en la edición de postales y de un calendario con grafitis callejeros pintados por la Agustín Parejo School.



**POR FAVOR
ESTAMOS
PARADO**

Agustín Parejo School, *Por favor estamos parado* (1986)



Agustín Parejo School, *Sin vivienda* (1991)



Agustín Parejo School, *Caucus* (1986)

Estas pintadas en la vía pública, nos llevan a la reconceptualización del *detournement* Situacionista, de manera que partiendo de objetos creados por el capitalismo, o el sistema político hegemónico, se distorsiona su significado y uso original, consiguiendo así un efecto crítico (Pujals 2005).

En relación con el desencanto de aquellos años, podemos agrupar las siguientes acciones: Quizá la más significativa y celebrada, es la acción para la reivindicación de una vivienda digna en *Sin vivienda* (1991) y que se describió al inicio de esta investigación en el capítulo primero. Destacan también la parodia de candidatura política que organizaron en la acción *Caucus* en Fuengirola (1986) a través de pegada de carteles, mítines en la calle, reparto de octavillas, coches con megáfonos que repetían el eslogan *¡Vota Moreno, vota con garbo!*, o muy en la línea de *Caucus*, estaría *Por él, cambio* (1982) que consistió en la intervención sobre carteles electorales del PSOE, en los que aparecía la cara de Felipe González travestido.

6.3.2 APS en el marco de la EXPO 92

La obra que se muestra en la reciente reorganización de la colección del Museo Reina Sofía del 2023, se realizó para el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla en 1992. Se trataba de un proyecto que vertía una mirada crítica sobre el macro evento de la Expo 92 que finalizó el 12 de octubre de ese mismo año, coincidiendo la fecha con el V Centenario del Descubrimiento de América. La EXPO conmemoraba este hecho y su tema fue “La Era de los Descubrimientos”, algo que algunos se atrevieron a contestar, como también ocurrió con la exposición Plus Ultra que se explica en el capítulo anterior. Este proyecto de APS consistía en quince televisores intervenidos con pintura plástica y material documental, aunque en el Reina Sofía tan solo se muestran cinco. Las pantallas estaban pintadas por un personaje que en realidad no existía. APS se inventó la figura de un pintor aficionado ecuatoriano llamado Lenin Cumbe. Muy en la línea del colectivo, este nombre responde claramente a un juego de palabras, que podemos dilucidar viene de “no le incumbe” o igual algo más

extremo, como imaginarnos a Vladimir Ilich Lenin en Cumbe (Ecuador). El conjunto dramatizaba el desequilibrio de las relaciones entre España y Latinoamérica con escenas y textos alusivos a la actualidad latinoamericana aterrizando en la Sevilla del 92. Una de las escenas muestra a un policía requiriendo abrir la valija o maleta de todos aquellos que llegan de “Sudamérica” para comprobar así que no introduzcan sustancias ilegales, manifestando así la estigmatización del ciudadano latinoamericano, o dicho de otra manera, el racismo. Con sarcasmo APS introduce en la escena un texto lleno de faltas de ortografía, redundando así en la imagen de una región que se preparaba para representar la modernidad mientras que por aquel entonces, contaba con unas tasas altas de analfabetismo . No es baladí que aparezca escrita la palabra “sudamericano”, que en el contexto del Estado español conduce a la asociación con el termino “sudaca”, considerado fuertemente despectivo. Otro de los monitores nos muestra imágenes que redundan en las diferencias económicas entre el Estado español y el resto de países latinoamericanos. La crítica a través de un cartel que traduce lo que le supone a un ciudadano latinoamericano pagar con moneda extranjera un simple bocata de calamares, tan típico en Andalucía (aparece el símbolo del dólar, que refuerza la dependencia del mercado latinoamericano de los Estados Unidos).

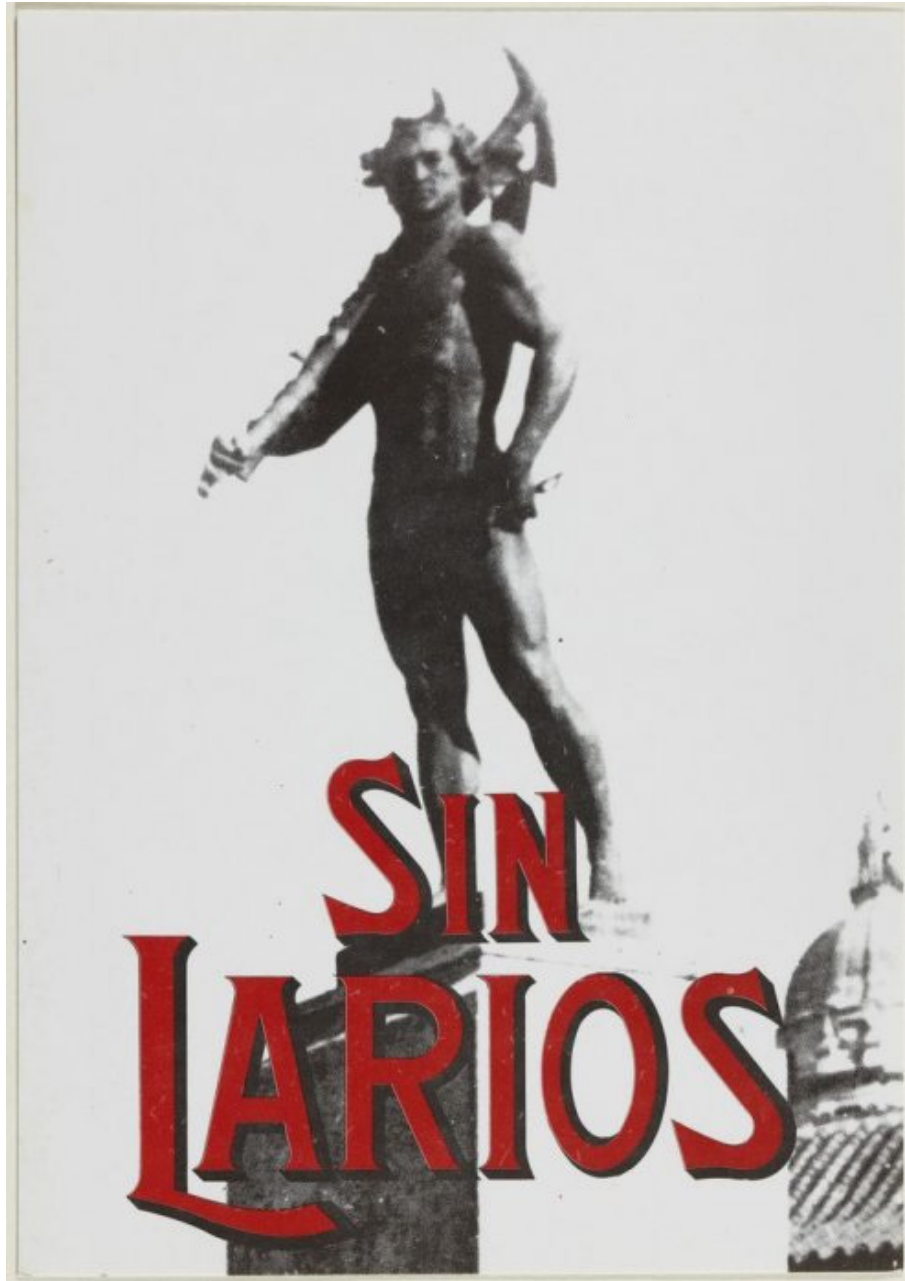


Agustín Parejo School, *Lenin Cumbe* (1992)

En otra de las imágenes pintadas sobre el monitor de otro de los televisores, se hace una crítica llena de retranca al proyecto de modernidad que predicaba la EXPO 92, que consolida un tipo de arquitectura bioclimática (Casanovas 2022). La EXPO, tal y como muestra una de las imágenes pintadas por Lenin Cumbe, pone de manifiesto los espacios compartidos que buscaban bajar la temperatura ambiente. El trasfondo de esta imagen, en relación con las otras, capta las tensiones provocadas por la colonización de recursos al servicio de una minoría, mientras que una gran mayoría tiene que lidiar con los desechos o contaminación que este abuso produce. No podía faltar una imagen de la colonización a través de la religión.

APS a través de este trabajo critica las estructuras de poder, y manifiesta una resistencia a la “normalización” española en los términos del modelo económico liberal (Pujals 2005). Los monitores de televisión son un dispositivo de largo alcance que detienen la imagen para cristalizar el paradigma de confraternidad con América Latina, que es lo que venía siendo el trasfondo de la EXPO 92.

También en la EXPO 92, en el marco de *Intervenciones*, comisariado por Mar Villaespesa y BNV producciones para el pabellón de Andalucía dentro del proyecto *Plus Ultra* y en el cual nos deteníamos en el capítulo anterior, aparece otra de las propuestas de intervención más conocidas de de APS: *Sin Larios* (1992). *Sin Larios* resume la propuesta para el traslado transitorio de la escultura del Marqués de Larios desde su pedestal a la acera, cuestionando así las jerarquías que establecen los monumentos en relación conl lugar que ocupan las figuras que los componen, y cuestionando también la preferencia de una forma de memoria histórica sobre otras (Méndez Baiges 2013). El título de esta pieza, de nuevo redonda en un juego de palabras a través del cual APS refuerza el vínculo de arbitrariedad entre las palabras y las cosas con el fin de generar o abrir nuevos marcos de significados.



Agustín Parejo School, *Sin Larios* (1992)

Isabel II creó en 1865 el marquesado de Larios para el financiero Martín Larios Herreros por sus intentos de industrializar Málaga. El Monumento al marqués de Larios lo realiza el escultor Mariano Benlliure por orden del ayuntamiento en 1896 (el marqués había muerto unos años antes). En la parte más alta de la composición escultórica y en bronce se sitúa la estatua del marqués. En la cara oeste, la figura de una mujer en mármol blanco que eleva en sus manos a un niño, alegoría de la ofrenda

y la gratitud de la ciudad. En la parte opuesta, otra figura en bronce representa el mundo del trabajo, esta figura está inspirada en Mazzantini, un famoso torero que por entonces hizo de modelo. Durante los disturbios en Málaga en 1931, la estatua del marqués fue arrojada al mar, y en su lugar se colocó una bandera republicana, tras ella, la estatua del obrero con el pico y la azada al hombro. El monumento volvería a su composición original, restaurado, pues la cabeza del Marqués de Larios, con el movimiento había sufrido daños. APS, en conmemoración de ése, pretende bajar de su pedestal al Marqués de Larios, y que su lugar lo vuelva a ocupar la estatua al trabajador. Este gesto es una crítica a las estructuras y jerarquías amparadas por una monarquía. Repetir al gesto republicano es una crítica al sistema, aunque resulta curioso que ni republicanos ni APS repara en la figura de la maternidad. Que esta figura pase desapercibida constata la condición subalterna de las mujeres dentro de las estructuras y estamentos capitalistas.

El ayuntamiento no tardaría en rechazar la propuesta del colectivo artístico, y lo hizo emitiendo juicios estéticos a través de su concejal de cultura, Francisco Flores, que confesaba “no estoy en contra del ingenio de nadie, pero me parece que cambiar una escultura de sitio es una ocurrencia, una broma, pero nunca un motivo de una actuación concreta del Pabellón de Andalucía de la Expo en Málaga, porque no tiene el tono adecuado y el respeto que se merece la ciudad” (Sur, 04-07-1992, p. 16, citado en Baiges 2013). Ante la imposibilidad de llevar a cabo la propuesta, APS resolvió usar la documentación generada durante el proceso y exponerlo en el Colegio de Arquitectos de Málaga. La acción quedaría reducida a un proyecto de imaginación política. Al conjunto de documentos que se generaron, APS sumaron objetos de nueva creación como mecheros, camisetas, carteles... muy en sintonía con los lenguajes del *merchandising* y la publicidad. Recordemos que Larios es una bebida alcohólica que en 1992 lanzó un anuncio en televisión donde cuerpos escultóricos de hombres y mujeres promueven diversión y ocio a ritmo de ‘*The Dock of the Bay*’ de Otis Redding. APS se apropia del lenguaje de la marca y exhibe en su lugar el cuerpo esculpido por el trabajo del obrero que contrasta con los

cuerpos escultóricos de gimnasio del anuncio de Larios, haciendo convulsionar las diferencias sociales a través de los cuerpos.

De estas pequeñas convulsiones estéticas, reflejo de otras sociales, la ciudad ha perdido su memoria, y de lo que se trata es de refrescar esos hechos para traer al presente conflictos que se pretenden hacer olvidar por obsoletos, y que sin embargo siguen existiendo. Porque ¿acaso han desaparecido las diferencias entre obreros y marqueses? Claro que, como los tiempos cambian, no es cuestión de repetir la hazaña marina sino de hacerle entender al marqués que su sitio, aunque sea por breve plazo, está al nivel de la calle: subir al obrero al pedestal y bajar al aristócrata a la acera, como si fuese un ciudadano más a punto de cruzar la plaza” (Bueno 1992: 51).

6.3.3. Musear la acción artística.

APS se definía como un grupo de acción artística que a pesar de lo efímero de las acciones, logró tener un amplio recorrido por instituciones artísticas dentro y - en menos medida - fuera de nuestras fronteras. La premeditada voluntad de invisibilidad a través de lo efímero, el anonimato, el acontecer de una manifestación artística, en lugar de materializar su trabajo en objetos, hacen muy difícil y hasta contradictorio el poder dedicarles una retrospectiva, pues cada uno de los objetos expuestos creados con una marcada intencionalidad para producir un efecto en el espacio público, se presentarían completamente desactivados. Esto es lo que ocurre con cualquier objeto artístico, cultural o religioso que se musealiza. Dicho esto, podemos imaginar que su exposición retrospectiva del 2016 en Málaga haya supuesto un reto para su comisario, Jesús Alcaide, del que se puede leer en un artículo de prensa de en El País lo siguiente: “se ha evitado en todo momento convertir en fetiche lo que no lo

era. Necesitábamos recuperar esa memoria pero no meterlo debajo de una urna”⁵⁵. El crítico y comunicador Hector Márquez reconoce la labor del CAAC en compilar información y obras, pero comenta en una de sus críticas “a la exposición de los Parejo le faltaba el espíritu Parejo. El humor, la ironía fundamental en sus trabajos sólo brillaba si estaba situada en un contexto: y allí ese contexto o era en exceso débil o brillaba por su ausencia. Yo salí con la sensación de que en aquella exposición no estaba lo Parejo de los Parejo.” (Márquez, 2016). Cuando le pregunto a Rogelio López Cuenca por este proyecto lamenta no seguir con un contacto estrecho con los que fueron sus compañeros, y cuenta:

Respecto al tipo de “piezas” que se consideran o valoran a la hora de montar esas exposiciones, no siempre coincidimos en la importancia de unas u otras. Precisamente en la exposición del CAAC me parece que tuvo lugar una fetichización excesiva de los objetos, cuando creo que lo más interesante hubiera sido hablar, discutir, para contextualizar de qué procesos estos objetos eran “reliquias”... pero eso no se llegó a hacer. Una pena. A veces pienso que “la” exposición sobre APS aún está por hacer, que aquella fue un acercamiento demasiado “artístico” a un fenómeno que a mi juicio fue más complejo. Bueno, son las dificultades que la inercia de tanta institución museo presenta a la hora de traducir determinadas experiencias, que no es capaz de contarlas porque sacraliza y fetichiza todo lo que toca (López Cuenca entrevistado el 11 de septiembre del 2023).

El análisis de López Cuenca nos mete de lleno en las contradicciones o paradojas internas de un arte crítico con el sistema. Pujals en su texto *El Arte de la fuga*, lo justifica:

colaboraron puntual, marginalmente, con galerías y espacios de exposición que en su momento se presentaban como “alternativos”, y en ambos casos esta colaboración fue entendida en el seno de cada grupo como parte del contagio mediante el que aspiraban a extender sus perspectivas, o la ocupación de espacios y canales que constituía una de sus estrategias (Pujals, 2005:9).

Su trabajo funciona como una crítica a las ideologías del momento, como si alguna de sus frases o acciones artísticas nos permitiesen descubrir el verdadero mensaje que esconden, que nunca es de liberación, si no más bien de obediencia y sumisión. Es como si cada una de sus frases nos permitiese desenmascarar el orden o sistema que sostiene “nuestra aparente libertad”.

Interesante la definición que hace Pujals de su cuerpo de trabajo como una “microhistoria de la vida española del decenio (...) con la monomanía europeísta, la gestualidad hilarante a la que tendía el empeño en construir un discurso nacionalista andaluz, la autocomplacencia oportunista que siempre emanó de la insistencia ad nauseam en la “calidad de vida” de los españoles al margen de las políticas estatales, o el vertiginoso olvido por parte de los políticos de la izquierda de programas económicos y resoluciones políticas que en el plazo récord de un lustro se esfumaron con las hoces, los martillos y todos los demás signos de una identidad obrera obsolescente” (Pujals 2005).

6.4 PREISWERT ARBEITSKOLLEGEN

Preiswert Arbeitskollegen se definía como grupo abierto. Al igual que ocurría con Agustín Parejo School sus componentes fluían, pero podemos identificar las figuras de

Esteban Pujals Gesalí y Juan Pablo Wert como miembros fundadores y dinamizadores del grupo. Su actividad transcurre por completo en la década de los noventa (1990-1999), pues tenían como cometido el de saturar las redes de comunicación durante una década. La mejor definición de este grupo, la dan ellos mismos:

“PREISWERT ARBEITSKOLLEGEN (Sociedad de Trabajo no Alienado) es un movimiento de masas nacido en Madrid en 1990 con el propósito de recuperar el control de los canales de comunicación que constituyen el verdadero ecosistema contemporáneo. Tal es el objetivo que PREISWERT se ha propuesto para el año 2000. Precisamente porque el horizonte es la recuperación de TODO el sistema comunicativo, lo que se propugnan desde PREISWERT son fórmulas mínimas, fáciles, baratas, de intervención que posibiliten el contagio masivo a toda la sociedad de una actividad de reapropiación de los canales y de los lenguajes. La imagen fotocopiada, el texto aplantillado, la sutil distorsión de la valla publicitaria, la recalificación, en fin, de cualquier canal de comunicación, género artístico u objeto de uso o de consumo, constituye, pues, el ámbito de la actividad PREISWERT”.

Así se definieron en el número 46 de la revista madrileña *El Europeo* en 1993, donde el colectivo presentó como editorial un lapidario montaje Preiswert titulado “Nuestra Señora de Sarajevo”.

Apenas hay entrevistas o textos críticos publicado sobre PA, pero en “Estamos haciendo tiempo. Arte/política/poética y practica colectiva en España”; una serie de entrevistas en proceso de Marcelo Expósito, aparece un capítulo que en el 2005 Expósito dedicada a Presiwert. De la mano de Esteban Pujals y Juan Pablo Wert en Madrid, nos introducimos, tal y como dice la instrucción, en sus experimentos poético-políticos insurreccionalistas, que circulaban anónimamente por todo tipo de canales. “Eran hijos apócrifos de las vanguardias artísticas radicalizadas, de la

poesía visual politizada y de las contraculturas populares” (Expósito 2005). Coinciden con Agustín Parejo School en el uso de una estética pobre para juegos de lenguaje especialmente complejos, contraponiendo en todo momento la alta y baja cultura. La pintada estetizada y el collage, fueron herramientas de acción en las que basaron la casi totalidad de su trabajo. Podríamos decir que Preiswert era casi una filial de APS en Madrid, ya que muchos de los componentes de APS, colaboraron con PA.

PA reaccionó constantemente a los acontecimientos sociales y políticos del momento con mensajes que surgían fruto de una creación abierta, sin ánimo de registrarla, o promocionarla, siguiendo así la estela iniciada por APS. El propio Wert, en relación con su espontaneidad, cuenta en el film / entrevista de Expósito, que si la ejecución de la obra/pieza sobrepasaba los veinte minutos, había que sospechar que aquello no iba a funcionar, y esto explica el nombre del colectivo Preiswert Arbeitskollegen, que se traduciría por algo así como “Compañeros de trabajo baratos”, lo que significaría que el colectivo se basa en una forma de trabajo rápida, sencilla, espontánea. En definitiva, un trabajo no alienado. Pujals Gesalí, en su texto de *Arte en fuga* explica que “el problema específico que orientó la actividad de Preiswert a lo largo del decenio era la desigualdad abrumadora de las fuerzas: ¿cómo podía la hormiga en la que se había convertido el sujeto de este sistema hacer frente a los enormes conglomerados que detentaban todo el poder de decisión en materia financiera y económica, laboral y educativa, política, comunicativa, cultural y artística?” (Pujals, 2005:15). PA eran conscientes de que mientras haya personas trabajando por un salario, éstos reciben solo una parte del valor real de su trabajo, y por tanto la democracia no es real.

6.4.1. Plantillas

Si su método de creación tenía que surgir de una manera rápida, casi sin esfuerzo, lo

mismo ocurría con los medios de producción que utilizaron, que tenían que ser muy baratos y fáciles de conseguir. Todo esto contribuía a la desmitificación del talento, y como APS, buscaban sobre todo la interacción entre las personas para introducir contenido crítico en los medios de comunicación, también colocaban de manera estratégica mensajes, muchos de ellos a través de pintadas estetizadas en las paredes. Pujals cuenta en la entrevista que le hace Expósito que las paredes en la España de los noventa estaban blancas, pues se había perdido el arte de la pintada/graffiti que ellos recuperan. Estas pintadas eran según cuenta Pepi Osborne Camarasa en una entrada del blog “Industrias miKuerpo”⁵⁶: “pequeñas, seriales, enigmáticas, discretas, anónimas; todo lo contrario, en definitiva, de una pintada, firma de Narciso grafitista o inflamada reivindicación laboral. Estilísticamente aparecen esgrafiadas con plantilla, rehuendo así el trazo, el rastro, la firma aurática de quien las plasmó. Cuando presentan alguna figura, ésta suele ser mínima o estilizada” (Osborne, 2010)

La paradoja radica en que, si bien su formalización era rápida y sencilla, el calado de sus intervenciones traducía un profundo bagaje cultural. Solo así se entienden pintadas como “El silencio de Amedo está sobrevalorado” en 1995, haciendo referencia a cuando el PSOE intentó que el policía José Amedo asumiera el secuestro y asesinato de los miembros de ETA Lasa y Zabala (El Mundo, 29 septiembre 2010). El de Amedo fue un caso muy mediático, con sospechas fundadas de que el comisario Amedo (implicado en actos de tortura y asesinato de miembros de ETA) trabajaba dentro de unas estrategias de guerra sucia impulsadas por el gobierno do PSOE. Ésta es la más conceptual de sus pintadas en alusión a un comentario de Joseph Beuys en relación con la obra de Duchamp: «el silencio de Duchamp está sobrevalorado”. Beuys utilizó esta frase como una crítica a la idea de que se le estaba dando demasiada importancia al enigmático silencio que guardaba Marcel Duchamp con respecto a la obra de Beuys.

PA haría más pintadas que buscaban descodificar la realidad que escondían los casos de corrupción que salen a flote en los noventa de altos cargos de la administración socialista, algunos ejemplos: “Hacienda somos tontos” o “Plan Roldán de pensiones”, o de nuevo en relación con los GAL, estaba la pintada “Ración de estado”, acompañada de una pistola humeante.



Preiswert Arbeitskollegen, *Ración de Estado*

Durante la huelga general convocada por los sindicatos en 1993, Preiswert realizó dos pintadas significativas: en una de ellas, la palabra “Huelga” aparecía con la primera letra caída, en una posición de desafío, mientras que en la otra, dos manos rompían una pala sobre la expresión “Huelga decirlo”. Además, antes de las elecciones de 1993, se podía leer en una plantilla: “6 de junio, sorteo extraordinario” junto a un bombo de la Lotería Nacional.

Estas plantillas reflejan con sarcasmo momentos específicos de la vida política española. Otro ejemplo; en respuesta a la aprobación de la llamada “Ley Corcuera”

(conocida también como “Ley de la patada en la puerta”, ya que limitaba el derecho de *habeas corpus*), crearon una plantilla con la representación estilizada de dos cuerdas de presos caminando en direcciones opuestas y la inscripción «Corcuerta». Esta referencia a prácticas policiales represivas aludía a los usos represivos de antaño, del régimen franquista

En otras instancias, las pintadas exhibieron una significación menos directamente vinculada a los eventos políticos. Por ejemplo, se encontraba la inscripción de “La ciencia, infusa” debajo de una taza humeante, así como la composición tipográfica de “amor platónico» haciendo un juego entre amor y sexo. Sin embargo, es importante destacar que la plantilla más frecuentemente reproducida por el grupo fue la que proclamaba “Estamos haciendo tiempo”. Mediante esta expresión, se recalca tanto su dedicación a un enfoque de “trabajo no alienado”, como la identificación del arte con procesos y el transcurso del tiempo, en lugar de la mera producción de objetos para su mercantilización. Me gustaría indicar que el uso de stencil o plantillas es una práctica habitual en las nuevas modalidades del graffiti: o post-graffiti. Lo que hicieron PA es politizarlo y usarlo en ese intersticio entre lo estético y lo político

Además de usar paredes como soporte, también imprimieron frases en camisetas: “Ajtun Mai”, “El espíritu de cuerpo”, “Me pica España”, “Habeas Corpus”... buscando así el juego con la reproducibilidad sobre objetos de consumo. Por otro lado, una camiseta ha sido y es un elemento que traduce a través de sus mensajes la ideología de quien la lleva.

PA ha llevado a cabo sus intervenciones artísticas utilizando una variedad de productos gráficos que ellos denominaron “ideográficos”, como pintadas con plantilla, pegatinas, camisetas, postales, carteles y calendarios. Estos materiales fueron presentados por el grupo en 1993 en la sala El Cruce de Madrid, donde se describieron como formas mínimas de intervención artística.

Uno de los ejemplos más destacados de este tipo de intervención ocurrió en 1991, cuando se hizo público que los bombarderos estadounidenses utilizados en la primera guerra de Irak se repostaban y reparaban en la base sevillana de Morón. En respuesta a esto, el grupo creó pegatinas del tamaño de una moneda de cien pesetas con la inscripción “Estado Unidense” sobre la bandera rojigualda. Se distribuyeron 150.000 de estas pegatinas adheridas a monedas, en un ingenioso acto conceptual que buscaba ocupar el dinero, símbolo mismo de la circulación económica.

6.4.2 *Detournement con repercusión pública*

1992 fue un año central también en su trayectoria porque pasan de la pintada callejera, al *detournement* con repercusión en el espacio público.

Los componentes de PA continuaron con sus prácticas pero partiendo de un cuestionamiento de la eficacia o capacidad de sus plantillas para incidir en el espacio público y modificar conductas. De nuevo, como hizo APS, sus mensajes sirven para desenmascarar estructuras o formas de poder naturalizadas por la sociedad y que neutralizan al sujeto. PA pasa a infiltrar mensajes para provocar el estallido y realizan acciones performáticas que implica la participación de terceros, como por ejemplo cuando el colectivo lleva a cabo lo que fue una de sus acciones más sonadas: *Llegó la hora del saqueo* el domingo 19 de octubre de 1995. A través de una falsa campaña en la que promovían el “Saqueo de El Corte Inglés” escrito en trípticos que decían “te regala todo lo que puedas llevar puesto”. PA infiltró este mensaje que repartieron por la calle y en alguna valla publicitaria. El mensaje caló y aconteció lo inesperado, y es que consiguieron al menos paralizar a todo el sistema de seguridad del El Corte Inglés (Pujals y Wert 2005), amparados en dos cámaras falsas de TV1 que simulaban estar grabándolo todo desde la puerta, de manera que los vigilantes de seguridad depositaron toda su confianza en las tecnologías de la comunicación, quienes creyeron por tanto que la acción era real. Detrás de este tipo de “gamberradas”, hay una voluntad de incidir en

el espacio real, aunque haya que ir en contra de la ley. Este es un claro ejemplo de la voluntad de este colectivo por hacer que el arte tenga una competencia pública. Jorge Luis Marzo reflexiona sobre la descodificación del arte para que éste pueda incidir en el espacio público “si deseamos que el arte tenga una incidencia en el espacio public, quizá debería deshacerse de sus códigos artísticos. Naturalmente buena parte del colectivo eran filósofos y artistas. No abandonan el mundo de la estética, pero sí hay una voluntad de competencia pública”⁵⁷.



Preiswert Arbeitskollegen, *Llegó la hora del saqueo* (1995)

Durante los veranos de 1997, 1998 y 1999, el grupo llevó a cabo una serie de eventos bajo el título de *Campañas de erección monumental*. Estas campañas surgieron como respuesta a la profusión de estatuas impulsadas por el alcalde de

Madrid Álvarez del Manzano, proponiendo en su lugar la erección espontánea de monumentos por parte de los ciudadanos en honor a sus seres queridos. Este enfoque subversivo y humorístico buscaba contrarrestar la tendencia oficial y permitir a la comunidad expresar su propio sentido de conmemoración.

En otra ocasión, el grupo Preiswert realizó la que sería otra de sus obras más emblemáticas que se vio en una exposición colectiva de arte organizada por el grupo El Perro en los antiguos talleres de RENFE en Atocha, en febrero-marzo de 1996. Su contribución consistió en una pintura al óleo titulada *Naturaleza muerta*. La obra se basaba en la apropiación de una fotografía perturbadora que había sido publicada en la prensa nacional, mostrando los restos exhumados de Lasa y Zabala años después de su asesinato. La interpretación pictórica de esta imagen presentaba una dicotomía interesante: la parte inferior adoptaba un estilo “realista” en blanco y negro, que nos recuerda una imagen fotográfica de un periódico, junto con una leyenda que daba contexto a la fotografía. La parte superior utilizaba una técnica efectista similar a la de los maestros barrocos españoles, otorgando a las confusas formas óseas representadas un aire de pintura religiosa del siglo XVII y evocando la noción de la vanitas. Se trataba de una obra de grandes dimensiones, 200 x 150 cm, vinculada en tamaño y forma con el barroco español. La elección de este estilo no es fortuita, pues el barroco en España se definía por su carácter eminentemente religioso y un pesimismo y dramatismo fruto de la intensa situación de decadencia del Imperio español. Sobre un fondo oscuro, cerca del borde superior del cuadro, se destacaba una cartela que llevaba la inscripción: “El que se traga un hueso, confianza tiene en su pescuezo”, aludiendo a la confianza del Estado en su control sobre los medios de comunicación o de la opinión pública.

6.5 ESTRUJENBAK

“Mirar lo que uno no miraría, escuchar lo que no oiría, estar atentos a lo banal, a lo ordinario, a lo infraordinario, negar la jerarquía ideal que va desde lo crucial hasta lo anecdótico, porque no existe lo anecdótico sino culturas dominantes que nos exilian de nosotros mismos y de los otros”. Esta frase de Virilio que se recoge en el libro *La estética de la desaparición* se convirtió en el *leit motiv* del colectivo Estrujenbank a partir de 1990 (Ugalde 2017). Con esa indisciplina empresarial que les caracterizó, el colectivo se puso a buscar frases que les hubieran impactado, ya sea de libros o de la calle, frases que generalmente acababan en sus cuadros. Esta frase en cuestión de Virilio, resume su proceso de producción, fundamentado en una práctica artística cuyo sentido y función es el cuestionamiento y deslegitimación de las relaciones de poder que nos vienen dadas. Lo lograron no solo a través de un cuerpo de trabajo artístico (ya sea éste composiciones pictóricas, filmes, o textos), sino también a través de la gestión cultural, ambas muy mediatizadas por el lenguaje. El uso del lenguaje para abordar de modo crítico la realidad, quizá sea una estrategia ya asumida por APS y PA para desenmascarar las fantasías que escondían las promesas de progreso y modernidad que estructuraban la sociedad de los años noventa en el Estado español. Pero a diferencia de estos dos colectivos con los que coincidieron y colaboraron. Estrujenbank no incidieron en el espacio público de manera “gamberra”. Lo que sí hicieron, fue inspirarse en la calle, en la cultura popular y encontraron en los bares un lugar para la inspiración. Abanderaron y reprodujeron en su trabajo la cultura de bar. En esa búsqueda de una esencia propia que contrarrestase otra construida en relación con las tendencias y corrientes venidas de afuera, nace Estrujenbank⁵⁸.

58 En el estudio y análisis de este colectivo, han sido claves no solo las entrevistas a Ugalde, Torrente... si no su página web, que cuenta con una biografía literaria muy extensa y detallada, y también el libro monográfico *Tot Estrujenbank* donde se recoge la experiencia de este colectivo artístico con el relato de Juan Ugalde, Dionisio Cañas y Mariano Lozano, editado por El Garaje Ediciones y publicado en 2008

Podemos tomar el año de 1987 como el año de su nacimiento, aunque se constituyeron oficialmente en el 89 en Madrid. En el 2003, con motivo de la presentación en Madrid de la reedición del libro de artículos *Los tigres se perfuman con dinamita*, lo que quedaba del colectivo (Juan Ugalde, Patricia Gadea y Dionisio Cañas) hizo su última aparición. Estrujenbank estuvo integrado por Patricia Gadea, Juan Ugalde, Dionisio Cañas y durante algunos años, Mariano Lozano. Eran un grupo cerrado, aunque eso sí, la colaboración con otros colectivos y artistas del momento, era constante.

Patricia Gadea (Madrid, 1960 - Palencia, 2006) fue una reconocida pintora de lo que se conoce como Movida Madrileña. Su obra esta vinculada al cómic y a su vida personal. A través de la pintura transmitió una mirada crítica del mundo. Tras su fallecimiento en el 2006, cayó parcialmente en el olvido hasta que el Museo Nacional Reina Sofía le dedicó su primera retrospectiva *Atomic-Circus*, comisariada por Virginia Torrente. Juan Ugalde (Bilbao, 1958) es un pintor figurativo de tendencia pop. Estudió Bellas Artes en Madrid, y pasó por las facultades de Arquitectura, Filosofía y Letras. Gadea y Ugalde eran pareja, y empezaron a compartir experiencias artísticas desde bien temprano, como demuestra su pertenencia al colectivo Arte Invasión junto a Manolo Dimas, César Fernández Arias y José Maldonado⁵⁹. El Colectivo salía a pintar murales por Madrid y en torno al año 84 fundan la galería Mari Boom que era, literalmente, un pasaje subterráneo de Madrid. Este pasaje que une la calle Lagasca con el parque del Retiro, toma su nombre de la famosa galería neoyorquina Mary Bone en su versión más castiza. La llamaron Mari Boom “quizás para señalar cómo en la España felipista las ansias de modernización se juntaban con la torpeza internacional –el hambre, las ganas de comer–, tal y como se evidenciaba en las pésimas políticas culturales del gobierno (Molina Agudo 2018). La galería en un gesto de ocupación, se hacía con el espacio público para la exposición de arte, activando así el tejido cultural

por fuera de las lógicas que marcaba la institución⁶⁰. Alcanzó mucha repercusión, y no solo en el entorno artístico porque salieron en el telediario de Televisión Española (RTVE) y hasta en el famoso programa de televisión *Un, dos, tres... responde otra vez* en el capítulo “Lo que hoy mola”⁶¹. Estas referencias me las facilita Juan Ugalde (entrevistado el 7 de julio del 2023).

Ugalde y Gadea se instalan juntos en Nueva York en 1986 gracias a una beca Fullbright del Comité Conjunto Hispano-Norteamericano que le había concedido a ambos. Poco después de su llegada conocieron al poeta Dionisio Cañas, quien les propuso escribir un artículo sobre su obra. Tal y como cuentan en su web y en su libro monográfico *Tot Estrujenbank*, la discusión resultante de este texto los unió de una manera inseparable, y juntos no tardarían en formalizar una idea que Gadea y Ugalde tenían en mente, que era la creación del colectivo Estrujenbank. Corría el año 1987 cuando firman como colectivo la publicación de un libro en Nueva York titulado *Portraits, Landscapes, and Other Things*. Este libro representa una recopilación de dibujos realizados por Patricia Gadea y Juan Ugalde que de alguna manera, encapsulaba visualmente diez meses de su periodo de beca en Nueva York.

6.5.1. *Estrujenbank: “Hojalatería y pintura en general”*

Las referencias al mundo de las caricaturas de Francisco Ibáñez son una constante en el trabajo de Estrujenbank. En sus pinturas se cuelan personajes de cómic de Ibáñez y de viñetas humorísticas de Forges, Gallego y Rey, y como no podía ser de otra manera, con ese humor conectivo y de doble sentido que los caracterizó, sacan

60 En 2018, el colectivo de investigación feminista Las Roldanas, vuelven a ocupar y por tanto reactivar puntualmente este espacio.

61 programa que todavía se puede encontrar online.

su nombre de la serie de viñetas *nº 7 Reboiling Street* de Ibáñez, que consistía en un edificio de lo más singular que alojaba en su bajo un banco llamado *Estrujenbank*. A través de este nombre -al igual que en el cómic de Ibáñez- se hacía alusión a un neoliberalismo hegemónico que no da espacio a alternativas, y que pasa por los cuerpos buscando en ellos el máximo de productividad y rendimiento. De nuevo se repite ese gesto tan de los noventa de españolizar nombres extranjeros, como lo hicieron Agustín Parejo School o Praiswert, en alusión al quiero y no puedo de ser modernos e internacionales de la noche a la mañana. Este nombre lo empezó a usar Juan Ugalde en sus pinturas. Él es quien diseña el logotipo y lo usa por primera vez en una exposición de pinturas que organizó la Galería Grito en Barcelona en 1986. De vuelta en Nueva York, Ugalde, Gadea y Cañas, deciden tomar este nombre para el colectivo, bajo el subtítulo “Hojalatería y pintura en general”, que de nuevo los identificaba como trabajadores de la baja cultura, redundando en un deseo por desmarcarse del espíritu del genio artista que imperaba por aquel entonces.

La colaboración entre las partes del colectivo era fundamental. Sirva como ejemplo el verano de 1988 cuando Ugalde prepara un proyecto para ser exhibido en la galería Tomás Carstens de Barcelona con pinturas que llevan el logotipo de Estrujenbank y que representan la actividad publicitaria de un banco. El texto titulado “*Un disgusto*” escrito por Dionisio Cañas para el catálogo, no fue bien recibido por la galería, lo que resultó en la decisión de no producir el catálogo, y acto seguido Ugalde optó por cancelar la exposición. Posteriormente, la obra se presentó en la galería Arte Unido de Barcelona en marzo de 1989, esta vez con un catálogo que incluía el texto de Dionisio.

6.5.2. Fenomenología de los bares de pueblo

Volviendo a los bares que mencionábamos más arriba, si las ideas de APS y PA surgían en los bares, como las de Estrujenbank también, quizá cabe diferenciar que Estrujenbank convirtieron los bares en un motivo de reflexión, estudio y representación en sí mismos. El bar *Mac Carthy's* en Manhattan, fue el lugar de referencia para el colectivo, allí se reunían y aparece representado en sus pinturas. Otro bar que frecuentaban con regularidad era el *Four Roses*, ubicado en Canal Street. Algunas de las pinturas eróticas que adornaban las paredes de este bar fueron reproducidas en varias de sus piezas, en ese gesto de referenciar siempre la cultura popular, la clase trabajadora, y de representar lo que conocían a través de la pintura. El gusto por los bares comienza en NYC, y continúa en España. Sobre esto habla Cañas en una entrevista:

Cuando conocí a Patricia Gadea y Juan Ugalde en Nueva York, en el año 1986, yo ya andaba liado con un vagabundo (homeless), Freddy y mis relaciones con el mundo del hampa y de los trabajadores neoyorquinos eran muy intensas. El primer encuentro fue solo con Patricia para entregarle una manta eléctrica que les enviaban los tíos de Juan, a quienes yo visité en Austin, Texas. Quedamos en el bar Mc Carthy's, en la esquina de la calle 14 y la séptima avenida de Manhattan. Yo estaba esperándola en aquel bar irlandés destartalado, mal iluminado y con olor a sudor, vómito, cerveza y humo. Allí, por la tarde, antes de que llegaran los obreros y los oficinistas, en aquel nido de ratas frecuentado por vagabundos y delincuentes de todo tipo, apareció Patricia.

Aquel bar se convertiría en nuestro cuartel general durante los años de Estrujenbank en Nueva York; además de otro bar de negros, El Four Roses, que había junto al estudio de Juan y Patricia, en la calle Canal de Manhattan. Luego, ya en Madrid, el estudio de Juan y Patricia (y

galería de Estrujenbank) estaba situado en la Plaza de Legazpi, donde los bares y restaurantes los frecuentaban camioneros y trabajadores. Por lo tanto, caía por su propio peso que aquellos ambientes se introdujeran en las obras que después se realizaron para Estrujenbak, no como una voluntad programática, sino como algo natural, una vivencia (Cañas, 2017)

A petición de una revista de filosofía Dionisio lo escribe “Bares de pueblo”. Ante la falta de consideración por parte de los responsables de la revista hacia el título original propuesto, el autor decide presentar el mismo artículo con un título alternativo: *Fenomenología de los bares de pueblo*. Esta nueva denominación es bien recibida por el director de la revista, y el artículo se publica en *La balsa de la medusa* (números 26-27, Madrid, 1993), acompañado de fotografías realizadas por el propio grupo. Coincidiendo con el mes de junio, se publica también un dossier sobre el grupo en el número 2 de la revista *La Fabrica del Sur*, con sede en Granada.

En junio de 1988 se lleva a cabo la publicación del Número 0 de *Estrujenbank News* en la ciudad de Nueva York. Esta revista, producida en fotocopias, es lanzada por el grupo Estrujenbank Company desde su estudio ubicado en el número 383 de Canal Street. En su interior aparecen dibujos realizados por Ugalde y el poeta visual Joan Casellas.

En octubre de 1988, se publica en Nueva York el Número 1 de *Estrujenbank News*, contando con la colaboración de destacados artistas como Juan Uslé y Victoria Civera, entre otros.

6.5.3. *El contratista, la encargada, el jefe de servicios y un corresponsal en Nueva York*

En junio de 1989, Patricia y Juan, enfrentando dificultades económicas y al límite de su visado, regresan a Madrid con un gran deseo de continuar generando obras y proyectos creativos. Ya en Madrid, junto al poeta Dionisio Cañas y al pintor Mariano Lozano se conforman oficialmente como Grupo: Estrujenbank (1989-1992). Ya contaban con el logotipo, pues a idea viene de atrás. De vuelta en Madrid les interesaba seguir con el nombre de Estrujenbank porque se prestaba a la confusión, y así lo cuenta Ugalde cuando recuerda que de verdad hubo quien se creyó que eran realmente un banco, llegando a recibir ofertas de gestores que les querían prestar sus servicios. Por esta misma razón en la retrospectiva que el MUSAC le dedica a Ugalde del 7 de junio, 2023 al 7 de enero, 2024, en la que se incluyen sus colaboraciones con colectivos, los cuadros anteriores a 1989 son pintados por Juan Ugalde y los posteriores la autoría es de Estrujenbank (Ugalde ,2023).

Dionisio Cañas (Tomelloso, Ciudad Real, 1949) es un poeta y artista español. Cañas vivió en Francia nueve años y residió en Nueva York desde finales de 1972 hasta el 2005. En esta ciudad, el 5 de noviembre de 1987, Dionisio realizó su primera performance de poesía en el Gas Station, *Apocalypse* (el cartel lo diseña Patricia Gadea). Cuando se retiró de su cátedra en la City University of New York, volvió a vivir La Mancha. Escritor-artista, sus libros más recientes de poesía son: *El fin de las razas felices*, *El gran criminal*, *Corazón de perro*, *En caso de incendio*, *Videopemas*, *Y empezó a no hablar*, *La balada del hombremujer*, *Lugar* (antología y nuevos poemas). También ha publicado varios libros de ensayos: *Poesía y percepción*, *El poeta y la ciudad: Nueva York*, *Tomelloso en la frontera del miedo*, *Memorias de un mirón (voyeurismo y sociedad)*, *¿Puede un computador escribir un poema de amor?* (con Carlos González Tardón) y *El espíritu de La Mancha*. Con el grupo de artistas Estrujenbank publicó en 1992 una colección de textos: *Los tigres se perfuman con dinamita*. (Cañas, <https://dionisioc.com/>). Por otro lado, Mariano Lozano (Cuenca

1942) es un artista plástico. Nació en Cuenca donde se formó como pintor en el taller del pintor Raimundo Castro-Cires (1884-1970), que a su vez se había formado en el taller del pintor Antonio Muñoz Degrain (1840-1924)⁶². Gadea y Ugalde conocieron a Mariano en torno al año 81 en la Galería Ovidio, galería en la que ambos habían hecho una exposición en ese mismo año. La relación se forja cuando unos años después, Gadea le pide ayuda para una exposición que preparaba en la Galería La Cúpula⁶³. El encargo consistía en pintar (en épocas él había pintado paisajes comerciales para sobrevivir) cuadros costumbristas, como los que se vendían en el rastro (cacerías, bodegones...). Este tipo de cuadros sería uno de los recursos recurrentes en la obra de Estrujenbank, de ahí que llamasen a Mariano Lozano para colaborar cuando se constituyó el colectivo (Ugalde entrevistado el 7 de julio, 2023). Estas pinturas costumbristas constituían un juego irónico, como crítica a una pretendida modernidad.

Estrujenbank no fue muy prolífico produciendo obra. Según me cuenta Ugalde (entrevista el 7 de julio, 2023) en la conversación que mantuvimos con motivo de esta investigación, deben de haber un total de entre 40 o 50 obras de Estrujenbank. La mayoría las tienen Ugalde y el hijo de ambos: Dionisio Ugalde Gadea. Dionisio Cañas donó las suyas al Reina Sofía, otras las tiene Mariano Lozano. Virginia Torrente⁶⁴ afirma que, en sus investigaciones para la exposición individual de Patricia Gadea en el Reina Sofía en el 2015 que ella comisaría, salieron a la luz la existencia de cuadros falsos de Estrujenbank en manos de coleccionistas, y aunque se sospecha quien ha podido ser el autor de esos cuadros falsos, prefiero no comprometer ninguna acusación en esta tesis.

62 Destacar de él, que fue uno de los promotores de la serie de exposiciones colectivas en “Homenaje a las víctimas del franquismo y los luchadores por la libertad” celebradas en Madrid (1987), Valencia, Donosti (1988) y Sevilla (1989).

63 Galería comercial que apareció en Madrid a principios de los ochenta de manera esplendorosa y que desapareció al poco tiempo.

64 Conversación telefónica mantenida con Virginia Torrente el 8 de julio del 2023

Los de Estrujenbank, como APS y PA, se sumó a la lista de artistas que en los noventa encontraron en lo colaborativo la razón de ser de un nuevo arte en España, y la manera en la que ellos entendieron lo colaborativo, no solo se redujo a la producción de obras de arte, si no también a la gestión cultural a través de su espacio y revista homónimos en Madrid.

Estrujenbank fueron muy prolíficos como dinamizadores culturales a través de la *Sala de exposiciones Estrujenbank* que el colectivo montó dentro de su taller en el paseo de las Delicias 143 (1989-1991) y la revista *Estrujenbank* que periódicamente publicaban (1989-1990). Cabe mencionar, que la revista había nacido en realidad un año antes en NY, donde se publicaron los números 0 y 1. Eran unas ediciones que hacía en fotocopias, muy de barrio y se fueron perdiendo (Ugalde 2023). No había voluntad de archivo, y todo se hacía con muy pocos medios. En definitiva esto es causa y efecto de estar en un presente sin ese afán por institucionalizarse. Se podría decir que Estrujenbank son propuestas artísticas con el común denominador de tener un trasfondo político-cultural. Revistas, libros, pinturas con mensajes de estética y publicitarios, provocadoras acciones y convocatorias expositivas abiertas a la participación de otros creadores... todo esto y más lo hicieron en un periodo de apenas cinco años.

Recién configurado el grupo, ya en Madrid, uno de sus primeros cometidos fue la exposición en la Galería Buades que tuvo Juan Ugalde a final de año 1989. Siguiendo esa política de irónicamente querer simular ser una empresa, se definían de la siguiente manera: Juan Ugalde en el rol de Contratista, Patricia Gadea como Encargada, Mariano Lozano como Jefe de Servicios, y Dionisio Cañas como corresponsal en Nueva York. Para la exposición en Buades resultaron fundamentales los viajes de Gadea y Ugalde a Tomelloso en Castilla-La Mancha, donde pasaba el verano Dionisio Cañas. Fruto de estos viajes, incluyeron elementos de la cultura popular. Esta vez el imaginario y material no salía de los bares de Manhattan, ahora el objeto de estudio y representación

eran escenas rurales, campesinado... En definitiva, lugares que seguía concentrando la esencia de una cultura. La inauguración en Buades marcaría la primera colaboración de los cuatro; Gadea, Ugalde, Cañas y Lozano como Estrujenbank, y también el primer conflicto como grupo, pues en el catálogo de la exposición, diseñado por Estrujenbank, presentaba en su portada el logotipo de Estrujenbank, sin embargo, sin consultar ni dar tiempo para correcciones, los responsables de la galería agregaron el nombre de Juan Ugalde. Esta acción fue malinterpretada o intencionalmente malentendida, lo cual generó confusión tanto entre los críticos como en el público, muchos de los cuales continuaron hablando de la exposición como si fuera exclusivamente una exposición de Ugalde. (Estrujenbank⁶⁵). Este hecho es significativo porque marca las tensiones entre lo colaborativo y la necesidad que tiene el mercado de personificar la creación en el genio autor para comodificar el producto y justificar el valor de la obra a través de una figura tangible y reconocible, y no personificar la autoría en un colectivo efímero de identidades varias.

6.5.4. Una mosca en la leche del arte español.

Hasta 1991, tuvieron mucho recorrido por galerías, y espacios independientes. Estuvieron representados por una de las galerías más emblemáticas del momento: Buades⁶⁶, que les llevó a ARCO, asumiendo ya la autoría colectiva. Expusieron también con Xabier Fiol de Palma de Mallorca, donde harían una exposición en la que

65 <http://www.estrujenbank.com.es/biografia.htm>

66 La Galería Buades, ubicada en Madrid, España, operó como una destacada galería de arte desde 1973 hasta 2003. Durante ese período, desempeñó un papel relevante al reflejar la diversidad artística de la Movida Madrileña, en un momento de intensa transformación durante la Transición española. Tras el cierre de la galería, su archivo fue donado al Museo Patio Herreriano de Valladolid. A diferencia de otras galerías de arte que optaron por enfocarse en el arte figurativo o abstracto, la Galería Buades se distinguió al seguir una línea expositiva flexible y ecléctica, buscando ofrecer la máxima pluralidad en su programación. Esta apertura permitió la exhibición de una amplia variedad de estilos y corrientes artísticas, adaptándose a las diferentes propuestas y expresiones de los artistas de la época.

cabe reseñar el texto que escribió Dionisio Cañas para la exposición, titulado «*Una mosca en la leche*» donde se puede leer que Estrujebank es la mosca en la leche del arte español.

Estrujebank siempre tuvo muy definida la manera de abordar su producción artística. Lo más relevante de ésta son sus composiciones foto-pictóricas, por compaginar ambos medios, de manera que el conjunto de la obra estaba formado por dos o tres elementos: una fotografía que retrataba las estructuras o sistemas que criticaban, o bien fotografías de personajes desprovistos de sustancia y convertidos en un producto más de la ideología neoliberal que se exportaba de los Estados Unidos de América. Junto a las fotografías, aparece siempre un cuadro que generalmente incluía elementos figurativos con algún mensaje escrito de lo más irónico y corrosivo. Las composiciones de primera época diferenciaban los elementos, y solían incluir, como elemento singularizado, el logotipo de Estrujebank, con su lema de: hojalatería y pintura en general. En una segunda etapa se empieza a introducir la fotografía enmarcada dentro de un cuadro, que se organizaba por franjas que representaban escena en diálogo pero de estilos diferenciados. La idea de franja dividiendo la composición nos remite a una narración seriada, como la del cómic o viñeta, que tanto influyó en el colectivo. A través de sus pinturas señalaron cuestiones relativas a la fuerza material de la ideología que a través de promesas y mensajes publicitarios nos esclaviza, en vez de liberarnos.

Estrujebank, al igual que Preiswert, partían de la realidad más inmediata, metían por ello caricaturas de Forges o de Gallego y Rey sobre Juan y Alfonso Guerra, a raíz del caso de corrupción que salpicó al PSOE⁶⁷. Sacaban eslóganes de los anuncios

67 En el denominado caso Guerra, se presentaron acusaciones de corrupción contra Juan Guerra, quien era hermano del entonces vicepresidente del Gobierno español, Alfonso Guerra. A finales de 1989, Juan Guerra fue contratado por el Partido Socialista Obrero Español (PSOE) para desempeñar el cargo de asistente en el despacho oficial de la Delegación del Gobierno en Andalucía, bajo la supervisión de su hermano, Alfonso Guerra. Su salario mensual ascendía a 129,370 pesetas netas. Sin embargo, se alega que el despacho fue empleado para actividades

de publicidad del momento... no importaba nada más que la realidad inmediata.

En enero de 1991, el grupo Estrujenbank llevó a cabo una destacada exposición en la Fundació Caixa de Pensions de Valencia bajo el título *Colección 90-91*. Esta muestra representaba un hito ambicioso para el grupo, ya que por primera vez exponían en una institución bancaria, lo cual generó expectativas y emoción entre sus integrantes, ya que ellos eran un banco también, el primer banco español en quiebra, como anunciaban en sus publicaciones. El catálogo de la exposición incluyó un texto escrito por Horacio Fernández titulado “La tabla de multiplicar”, que complementaba y contextualizaba las obras expuestas. A pesar de las expectativas, la exposición pasó en gran medida desapercibida en el panorama artístico de Valencia en ese momento. Las críticas fueron escasas y algunas de ellas incluso desfavorables. Sin embargo, la respuesta más significativa y conmovedora provino de una de las señoras encargadas de la limpieza de la sala de exposiciones. Cuando se le preguntó sobre su opinión acerca de la exposición, ella respondió: “Me gusta porque nosotros estamos ahí”. Su comentario hacía referencia al hecho de que en algunas de las obras se habían incluido fotografías enmarcadas de personas trabajando en el campo. Este gesto de inclusión y reconocimiento de la labor cotidiana resonó de manera especial en la mirada de esa trabajadora.

Durante la noche del 16 de enero, justo antes de llegar a Valencia para realizar el montaje de la exposición (la cual se inauguró el 18), el grupo se encontraba viendo por televisión los acontecimientos de la primera guerra que se transmitía en directo, La Guerra del Golfo. Estas imágenes les impulsarían a tomar conciencia de conflictos globales que empezarían a conectar con su trabajo a partir de entonces. Después de

que iban más allá de sus responsabilidades designadas. Estas circunstancias llevaron a Juan Guerra a enfrentar acusaciones y ser sometido a juicio por una serie de delitos, que incluían cohecho, fraude fiscal, tráfico de influencias, prevaricación, malversación de fondos y usurpación de funciones. El veredicto emitido por la Audiencia de Sevilla resultó en una condena de un año de prisión para Juan Guerra por el delito de usurpación de funciones. No obstante, en el mismo año, el Tribunal Supremo revocó esta sentencia y ordenó su absolución.



Seguros por experiencia, 1990
Técnica mixta sobre tela, 150 x 250 cm



Quinientos años, 1990
Técnica mixta sobre tela, 60 x 106 cm. Colección Martínez Guerricabeitia, Valencia

esta exposición, Mariano abandona el grupo y siguen trabajando juntos Patricia, Juan y Dionisio.

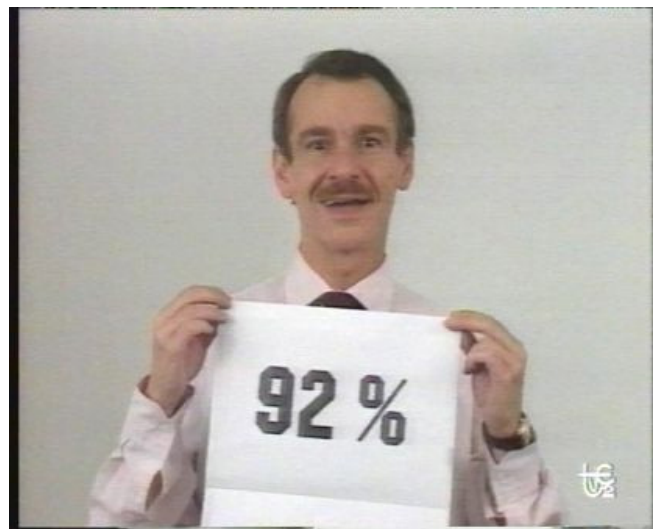
Quizá uno de los proyectos más singulares haya sido los guiones de anuncios que crearon e interpretaron para el programa *Metrópolis*. La Sala de Exposiciones Estrujenbank fue utilizada como lugar de rodaje, donde se llevaron a cabo los preparativos de los decorados y se invitó a amigos para desempeñar roles de actores. Entre ellos se encontraba Rafa “El Chino”, un carnicero de Tomelloso, quien interpretó el papel de director de banco, y un culturista, amigo de Mariano, que asumió el papel de un brazo destructor. “Lamentablemente, no fuimos invitados a participar en el proceso de edición para poder seleccionar la música de cada anuncio. Una de las escenas destacadas fue la del carnicero cortando carne, donde los trozos eran lanzados hacia atrás y se adhirieron a un cuadro que representaba un apacible paisaje, utilizado como fondo. Al finalizar el rodaje, disfrutamos de toda la carne, que fue cocinada en nuestro propio estudio, compartiendo esta comida con todo el equipo de *Metrópolis*” (Cañas, Lozano, Ugalde 2008).

Gestos tan crudos como el de cuadros con trozos de carne, caracterizan a Estrujenbank, quienes refieren la subjetividad dandy o camp, y buscan significados en la zona kitsch de la cultura popular o que se interesa por la mirada más mediática. Finalmente su iconografía particular se nutre de terrenos explorados por los artistas políticos comprometidos con causas sociales (Baeza 2005) con los cuales colaboran ampliamente a través de su espacio de exposiciones.

En relación con el uso del film, Dionisio Cañas cuenta:



Y volviendo a los métodos de trabajo, ya en los ochenta, en Nueva York, empezamos con el vídeo y continuamos haciéndolo aquí, que se hizo



poco pero ya lo empezamos hacer en los ochenta, cuando había poca gente trabajando en el vídeo en España. Y eso ya se siguió haciendo en la Sala Estrujenbank. Y también empezamos a usar las nuevas tecnologías. Me acuerdo cuando yo ya hice un performance en la Sala Estrujenbank, que usé mi ordenador portátil y un proyector conectado al ordenador. La cuestión del performance también empezamos a hacerla en Nueva York, cuando yo hice mi primer performance en el 87, allí en Nueva York, en el Gas Station, que luego, de alguna forma, ese ambiente se repetía aquí, en la Sala de Estrujenbank (2008).

6.5.5. *Estrujenbank en 1992*

1992 fue un año de profundos cambios que marca el declive y desaparición del colectivo. Como no podía ser de otra manera, Estrujenbank también reaccionó a través de su trabajo a lo que fue el año 1992. En la Galería Magda Bellotti de Algeciras se llevó a cabo una exposición colectiva titulada *Pinturas y fotografías*, en la cual el grupo Estrujenbank participó activamente. Para complementar la muestra y ofrecer una visión más completa de su trabajo, se publicó una doble hoja que incluía una selección de textos inéditos del grupo. Estos textos inéditos proporcionaron una mirada adicional a la conceptualización y los procesos creativos de Estrujenbank, ofreciendo una perspectiva más profunda sobre sus ideas y reflexiones artísticas. La publicación de estos textos junto con la exposición permitió a los visitantes sumergirse en el mundo creativo del grupo y comprender mejor su enfoque y filosofía artística. El Texto “Juegos de artificio. España 1942 - 1992” que se reproduce en la revista *Desacuerdos 3* (2005) redonda en el desencanto de una generación.

“No somos escépticos, porque para serlo se necesita un objeto en el cual no creer. No somos excéntricos, porque no existe ningún centro. En realidad no somos, estamos. La existencia es un perenne despertarse

en un lugar ajeno, en un apartamento que nos es desconocido; bostezamos, sonreímos, y echamos a andar; ¿dónde dormiremos?, no importa. El “homeless”, el sin techo, es nuestra mejor metáfora. Somos los vagabundos de la Historia y por eso hemos creado, con los viejos andamios de nuestra monarquía, un espejismo llamado 1992. (La España del 92 es un falso horizonte para mantener vivo nuestro entusiasmo), una marca en la línea del tiempo hacia la cual hemos ido caminando ciegamente; esperemos que detrás de esta fecha no nos esperó un precipicio. Si el juego histórico nos hace una mala pasada nos encontraremos con el reverso de la cifra: 1929.” (Estrujenbank 1992 en la revista *Desacuerdos* 3, 2005)

Estrujenbank participó en la EXPO 92 con *Campaña para la desinformación y el analfabetismo*. Esta acción se enmarcaba en el proyecto *Plus Ultra* de Mar Villaespesa y BNV producciones para el pabellón Andaluz, y consistía en hombres-anuncio paseándose por Sevilla durante varios días con carteles que defendían el analfabetismo. Los hombres-anuncio representan personajes que se encuentran en los márgenes de la sociedad. La acción se había realizado por primera vez en 1991, en la estación de metro de Atocha, convocados por Preiswert Arbeitskollegen para ser parte de un proyecto colectivo que estaban organizando. Si bien en la primera acción los hombres anuncio eran los propios Estrujenbank vestidos de payasos vagando con los carteles puestos por el metro de Madrid, cuando la repitieron en el contexto de la EXPO, los términos eran otros. Ya no podían estar performing la acción durante todo el periodo que duró la Exposición Universal, y en su lugar, por sugerencia de Villaespesa, la acción la llevó a cabo gente que estaba en la cárcel, que le podía venir bien el trabajo y por tanto ya no era oportuno vestirlos de payasos.

En la parte delantera llevaban consigo un gran cartel que muestra imágenes de ciudades de ciencia ficción extraídas de libros de efectos especiales en cine, combinadas con fotografías de barriadas periféricas reales. En la parte trasera del



Performance de Estrujenbank en la parada de metro de Atocha. Titulada *Campaña para la desinformación y el analfabetismo* (1991)

cartel se encuentra un eslogan y el logotipo de Estrujenbank. En el catálogo de la exposición, Estrujenbank declara: “nos planteamos el tema y las ventajas paradójicas del analfabetismo dentro de la sociedad actual: mayor independencia frente al sistema, mayor capacidad de fantasía, mayor sensibilidad, etc.”. En el 92, un tercio de la población mundial era analfabeta, y según escribe el colectivo Estrujenbank:

este dato nos parece importante con vistas a la coincidencia con la inauguración de la Exposición Universal, y con la celebración del V Centenario. También hay datos como que el término analfabeto, como tal, no aparece hasta 1876, es decir, hace sólo 116 años. La división del mundo, a partir de entonces y hasta la actualidad, entre ciudadanos supuestamente cultos y otros seres inferiores categorizados como analfabetos, nos parece, hoy por hoy, muy cuestionable. También nos parece considerar que el continuo esfuerzo de los gobiernos occidentales a lo largo de este siglo por reducir las tasas de analfabetismo no ha servido para mucho más que para conseguir mano de obra cualificada y

un tipo de sociedad manipulable» (Estrujenbank, 1992 en el Catálogo de la exposición Plus Ultra en el Pabellón de Andalucía de la EXPO 92)

La publicación que acompaña la muestra, recoge al final de la misma una serie de páginas intervenidas por los propios artistas, en dos de ellas, Estrujenbank se manifiesta con el siguiente texto:

CAMPAÑA DE ES ESTRUJENBANK A FAVOR DEL ANALFABETISMO

LA REPRESENTACIÓN GRÁFICA DEL HABLA, por medio de la escritura, y su interpretación, a través de la lectura, han sido los pilares fundamentales sobre los que se sostiene nuestra sociedad actual.

POR ESTA RAZÓN, LA EXISTENCIA DEL ANALFABETISMO ha sido considerada hasta ahora como algo deplorable, como una lacra social, para cualquier país que se considere «civilizado». Reflejo de esta opinión es lo que se puede leer en una de las enciclopedias españolas más famosas:

«El analfabetismo es el mal de la ignorancia, como una epidemia social, pues, sin exageración, podría decirse que son los analfabetos, en los pueblos cultos, lo que en el orden físico son los sordomudos, esto es, hombres defectuosos, que por suspensión de desarrollo han quedado incompletos, sin alcanzar el tipo medio de perfección que corresponde a la especie humana».

ESTRUJENBANK PROPONE, por el contrario, que las personas analfabetas poseen un sistema de funcionamiento cultural mucho más sofisticado, más creador y eficiente, que el sistema empleado por las personas supuestamente cultas, alfabetas o informadas.

LA ACCIÓN ARTÍSTICA DE ESTRUJENBANK consiste en el

lanzamiento de una campaña publicitaria en favor del analfabetismo. Esta campaña comprende el paseo por Sevilla de hombres-bocadillo» anunciando imágenes urbanas sobre las que irá el eslogan «I % ANALFABETISMO», así como la presentación de unos vídeos con conversaciones y entrevistas a analfabetos. (Estrujenbank, 1992 en el Catálogo de la exposición comisariada por Mar Villaespesa)

Además de la performance, también pegaron pegatinas por toda la ciudad con el eslogan “I love analfabetismo”, videos de entrevistas con analfabetos que se presentaron en la Sala de Exposiciones Luis Cernuda; y también un montaje con textos y fotos sobre el tema. La idea fue tomando forma de la mano de tres autores: Hans Magnus Enzensberger (“Sobre la ignorancia”, revista *Quimera*, nº 34, diciembre de 1993) Y José Bergamín, *La decadencia del analfabetismo* (que les recomendó Fernando Castro). Thomas Hobbes a lo que le suman un trabajo de campo que consistió en entrevistas a analfabetos rurales, por un lado, y de ciudades dormitorio, por otro en Tomelloso (pueblo de Dionisio), y en Alcorcón. En definitiva, desafiaron con esta campaña un capitalismo que concentra y reparte el saber a través de universidades, muchas de ellas privadas. *Campaña por el analfabetismo* da lugar a los saberes subalternos como es la memoria oral y cantada de las zonas rurales de España. En palabras de Ugalde: “nos estábamos planteando lo que era la colonización mental a partir de la lectura y de la escritura, buscábamos un trabajo de marketing para nuestra puesta en escena”.

Según Marzo;

“enfrentaron con totalitarismo dulce. Mediante una estética pobre y descuidada, vinculado a popular. Entendieron el poder de los medios de la comunicación y los mitos de la modernidad: la programación del ocio, el cuidado del cuerpo, la exaltación de la cultural urbana como lo único versado frente a lo rural y a lo folclórico considerado

como una aversión de la naturaleza o souvenir etnográfico”⁶⁸.

En 1992, Gadea y Ugalde se separan, y esto afecta a las dinámicas de grupo, que poco a poco empieza a perder fuerza y su sala de exposiciones desaparece. En marzo de 1992, se publicó el libro de textos de Estrujenbank titulado *Los tigres se perfuman con dinamita* a través de la Editorial Gramma⁶⁹. La presentación del libro tuvo lugar en octubre en el Círculo de Bellas Artes, acompañado de una proyección de videos inéditos.

6.5.6. Sala de Exposiciones Estrujenbank

La sala de exposiciones Estrujenbank consiguió dinamizar esa otra escena que no tenía recorrido en el circuito oficial de las artes en España. Si bien Estrujenbank eran un colectivo cerrado de cuatro personas, el contar un una sala de exposiciones les permitió a través de la gestión y el comisariado, seguir practicando la crítica política, económica y social con la colaboración de terceros. Articular una sala de exposiciones o festivales de performances , publicar libros, revistas y hacer obra, era la manera de responder al llamado de ser internacional y moderno. Ante la falta de mirada hacia una producción en relación con un contexto político y social, la sala Estrujenbank fue clave en la argumentación y reclamo de este espacio (Ugalde entrevistado el 7 de julio, 2023).

68 Jorge Luis Marzo en el curso: “La década de 1990: Rewind & Forward. Hacia una competencia pública del arte”, MACBA 2018. Está disponible online: https://www.youtube.com/watch?v=Yo1Fz_OWAQc&t=955s

69 Gramma fue el proyecto personal de una persona de la que no se nos facilita el nombre, y que se autopublicaba. Después del estreno de “Los tigres se perfuman con dinamita” no volvieron a saber más de él. (Cañas en la web de Estrujenbank)

La Sala de Exposiciones Estrujenbank estaba situada en el estudio del grupo en el Paseo de las Delicias 143, junto a la plaza de Legazpi donde también hacían sus propias exposiciones. Consistía en un espacio interior que se accedía a través del portal de la casa. Al final de un largo pasillo se encontraba la sala de exposiciones, con una superficie de aproximadamente 50 metros cuadrados. Era su espacio de trabajo en días laborales y sala de exposiciones los fines de semana. Además de la sala principal donde todo pasaba, el local contaba con otras habitaciones, como una oficina y un almacén donde Juan y Patricia guardaban su trabajo previo. También había otro estudio que alquilaban a otros, generalmente a conocidos y amigos, como Gonzalo Cao. Sus inauguraciones se prolongaban siempre hacia los bares de la zona y hasta altas horas de la madrugada.

yo creo que esa era la idea, que el artista no era sólo alguien que pintaba en su estudio, sino alguien que puede hacer muchas cosas y que cuanto más diversificación mejor. Entonces, claro, cuando elegíamos para hacer las exposiciones colectivas en la sala, pues claro, escogíamos gente que estaba haciendo todo este tipo de cosas: gente que estaba haciendo performance, que era muy poca, pero los había, gente que estaba con grupos, que había pocos, pero los había. Nos interesaba todo ese trabajo de grupo, cosas de fotografía, gente que pegaba carteles por la calle, como el grupo E.M.P.R.E.S.A., o sea, estábamos buscando todo lo que se salía de esa pintura, o escultura convencional (Ugalde, 2008)

La primera exposición colectiva celebrada en la Sala de Exposiciones Estrujenbank llevó por título *Callos de la casa* y contó con la participación de artistas como Carmelo Juanis, Gonzalo Cao, Mariano Blázquez “Pardito”, así como los grupos E.M.P.R.E.S.A y Libres para siempre. El título constata esa huída de las argumentaciones profundas para pensarse desde lo cotidiano, lo popular, en definitiva, lo que tenían a mano.

En septiembre de ese mismo año, se lleva a cabo la segunda exposición titulada *Animales políticos*, en la cual participan los artistas Eusebio Morín, Nieves Correa, Jesús Lao y Pablo Peinado Céspedes. Esta exposición es comisariada por el propio colectivo Estrujenbank con artistas que sin agruparse practicaban un arte situado que reacciona al contexto político y social del momento.

Simeón Saiz, quien en ese momento desempeñaba un rol docente en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, organizó dos exposiciones que lo consolidaron como el comisario de la escena local de entonces: *La nada política y política de la nada* fueron de los proyectos más reconocidos de Estrujenbank. Introdujo mucha performance, cuando en España la performance tenía muy poca representación. En la primera de las exposiciones participaron los artistas José Luis Carrascosa, Marta Diez, Javier Lloret, Belén Sánchez y Gervasio Tallo, con las performances llevadas a cabo por Cristina Barrera, Marisa Mota y Belén Sánchez. Durante la inauguración de *La nada de la política*, Gervasio Tallo desafió las convenciones establecidas con un concierto improvisado. La segunda, contó con Rafael Angulo, Pilar Asenjo, Pau Lagunas, Javier Martínez, Carmen Romero, y Dionisio Cañas que presentó su performance *El cisne es el gato de las sirenas*, una pieza innovadora que empleaba un proyector conectado a un ordenador, una técnica poco común y vanguardista en el contexto artístico de Madrid en aquel momento. Esta propuesta de Cañas aportó una estética y un enfoque experimental que captó la atención del público y generó reflexiones sobre la relación entre el arte, la tecnología y la expresión personal. Otro aspecto relevante es que algunos de los vídeos de estas performances fueron presentados en ARCO⁷⁰, el 11 de febrero de 1991. Esta oportunidad permitió una mayor visibilidad y reconocimiento del trabajo artístico del grupo Estrujenbank en un contexto nacional e internacional.

La importancia de la Sala de Exposiciones Estrujenbank, no se debe solo al contenido artístico que expusieron en la forma que fuera, sino también al hecho de haberse convertido en un punto de encuentro para un grupo de personas afines, quienes se reunían regularmente los fines de semana para participar en tertulias y debates. Este espacio se convirtió en un escenario de intercambio de ideas y experiencias, donde se gestaron nuevas propuestas y se fortaleció el espíritu creativo del colectivo. Como resultado de esta dinámica colectiva, surgieron diversas actividades y proyectos en la propia sala de exposiciones y en otros lugares, enriqueciendo el panorama cultural de la época.

Juan Ugalde en la publicación *Tot Estrujenbank* (2008), reflexiona sobre las dinámicas de la sala:

Otra cosa interesante es que casi ningún crítico fue a la Sala Estrujenbank, no había casi ninguna crítica de lo que hacíamos. No había críticos, no había galeristas, era una relación entre artistas. Era una forma muy intensa de vivir el arte: había grandes mesas redondas, grandes tertulias, que duraban hasta las cinco de la madrugada en el bar de enfrente, en el que nos juntábamos artistas solamente y estábamos ahí, hablando. Entonces eso fue también un enriquecimiento bestial. Hay un sistema en el que el artista está en su estudio y luego hay todo un circuito de intermediarios, galeristas, críticos, que te tienen un poco aislado y de repente, que los artistas se reúnan y hagan una actividad en un espacio, y que todo el mundo hable, que todo el mundo se vaya de cervezas, eso genera también una dinámica distinta (Ugalde, 2008)

Del 1 de marzo al 27 de abril de 1991, tuvo lugar una exposición en la Sala de Exposiciones Estrujenbank comisariada por E.M.P.P.R.E.S.A, otro de los colectivos más remarcables de la época que se expresó desde lo colaborativo. Su

propuesta llevaba por título *PSOE*. En esta muestra participaron numerosos artistas y colectivos como E.M.P.P.R.E.S.A, Equipo Límite, Guillermo Paneque, Pedro G. Romero, Libres para siempre, GCCIG, Gonzalo Cao, Agustín Parejo School, Abilio Lope, Juan del Campo, Dionisio Cañas, El Gran Placer, Gallego y Rey, Lucro y Sindicato de espectadores. La exposición se caracterizó por su intencionalidad de generar confusión, lo cual fue logrado con éxito. La prensa, por su parte, creyó erróneamente que se trataba de un evento organizado por el PSOE, lo que llevó a que se recibieran llamadas preguntando qué políticos asistirían. Según cuenta el colectivo, en la inauguración aparecieron individuos peculiares con gafas de sol que posteriormente se marcharon en un coche con una luz intermitente encendida (Tot Estrujenbank, 2008). En realidad, los participantes se comprometieron plenamente con el tema de la exposición y presentaron obras contundentes. Como APS y PA, fueron contundentes en su crítica a las políticas del Partido Socialista. Juan Ugalde respondía a la entrevista que les hizo a Cañas y a él Zúñiga: “En España, especialmente en esos momentos, solo interesaba desde las políticas estatales mirar hacia fuera. El planteamiento cultural y artístico no era precisamente apoyar una cultura o un arte propio, sino más bien se trataba de imitar todo aquello que viniera del norte de Europa o de los Estados Unidos.” (Ugalde entrevistado por Zúñiga, 2017:160)

El 11 de mayo de 1991, en Cinco Casas, un pequeño pueblo rural en Ciudad Real con menos de quinientos habitantes, el grupo Estrujenbak (ya sin Mariano Lozano) organizó una exposición con el objetivo de reunir a algunos de los colectivos artísticos más comprometidos con la realidad política, social y artística de las décadas de los ochenta y noventa del siglo XX. La idea principal era romper con la corriente habitual de las exposiciones arriesgadas de ese momento, que generalmente se realizaban en grandes centros culturales como Madrid, Valencia, Sevilla o Barcelona, y llevar a cabo dicha exposición en un salón de baile en Cinco Casas. De ahí el título de la muestra: *Cambio de Sentido*, pues se buscaba invertir el orden cultural establecido. Los grupos que finalmente participaron fueron Agustín

Parejo School, E.M.P.R.E.S.A., Libres Para Siempre, De-2, Estrujenbank, O3 COSAS y Equipo Límite. Esta exposición es uno de los casos de estudio junto a *Plus Ultra* y *De la acción directa como una de las bellas artes*, sobre las que profundizamos en el epígrafe anterior.

En el espacio Estrujenbank se sucedieron las exposiciones, como por ejemplo *¿Dónde está mi ropa? ¿Cómo llegué aquí?*, comisariada por el grupo Libres para Siempre. Participaron: E.M.P.P.R.E.S.A y Luis Domingo y los propios organizadores en 1991. Interesa este ejemplo en cuestión, porque como tantas otras veces, los artistas hacen las veces de artistas y comisarios, manifestando por ende que no estaban regidos por las formas de hacer institucionales, sino más bien funcionaban a través del empatía, del hacer juntos, del llevarse bien, del respeto y admiración mutua, de pertenecer un mismo contexto. Sospechar de él juntos.

Un libro de Dionisio Cañas inspiró el título de otra de las exposiciones de Estrujenbank en 1991: *El fin de las razas felices*, comisariada por ellos mismos. Destaca esta exposición por el empeño de Estrujenbank en desestabilizar las corrientes o sistemas que canalizaban el arte, así como cuestionar los paradigmas y cánones que otorgaban validez a un artista y trabajar con un enfoque no profesionalizado. Los artistas participantes en esta exposición incluyeron a Pablo Milicua, Luis de la Calle, Montserrat de Pablo, Antoni Socias y el Grupo Fotográfico Escorialense. La inclusión de Luis de la Calle, un pintor realista del barrio reconocido por su enfoque obsesivo en retratar a su novia, generó diversos comentarios entre el público. Algunas personas sugirieron que su participación tenía un tono burlesco. Sin embargo, es importante destacar que la exposición abordaba de manera seria la problemática de los *outsiders* y los circuitos artísticos en la sociedad contemporánea. El objetivo de esta muestra iba más allá de la simple exhibición de obras de arte. Se buscaba generar una profunda reflexión sobre la inclusión, los límites de los circuitos artísticos convencionales y las barreras que enfrentan los artistas que se encuentran al margen de estos círculos establecidos, muy en la línea de lo que se había experimentado en la exposición en Cinco Casas.

Influenciados por movimientos de contracultura como el *do it yourself* (antes de que el capitalismo lo fagocitase) del punk animó la concreción de estas formas de hacer. Espacio Estrujenbank abrió un lugar para una escena local que no tenía cabida en la esfera institucional del arte. Por aquel entonces, tan solo estaban la Sala Estrujenbank y el Espacio P (1981-97), esta última fundada por el artista tinerfeño Pedro Garhel (Puerto de la Cruz, 1952 - La Guancha, 2005), más enfocada a prácticas artísticas en relación conl cuerpo, la poesía y la video-creación. Ambas salas gozaron de mucho éxito entre la escena local, y mantuvieron una actividad frenética. Fue el ritmo de esa actividad, que los desviaba de su trabajo profesional individual y en colectivo, lo que hizo que el proyecto se fuese agotando. Había también quien veía problemático que Juan Ugalde trabajase con la galería Buades y Patricia Gadea con Moriarti, mientras mantenían y gestionaban Estrujenbank. Ugalde recuerda la frase salida de un artículo de la época “ellos las prefieren rubias, pero se van con las morenas” (Ugalde entrevistado el 7 de julio, 2023). El espacio Estrujenbank sobrevivió de la venta de cervezas, con los que lograban pagar los gastos relativos a la organización de muestras.

Otro de los motivos que van agotando también este proyecto colaborativo en todas sus vertientes, es que en febrero del 92, Patricia y Juan se separaron, lo cual generó una crisis interna. Esto no significó el fin del grupopues sus miembros continuaron con sus proyectos. En relación con la sala, enviaron una circular anunciando que, coincidiendo con el evento Madrid Capital Cultural, se tomarían unas vacaciones indefinidas, y cada miembro poco a poco comenzó a trabajar de manera individual, aunque manteniendo un cierto espíritu característico de Estrujenbank. Gadea, Ugalde y Cañas, siguieron desarrollando los proyectos que habían iniciado y realizaron algunos nuevos de forma conjunta, casi que por encargo (Ugalde entrevistado el 7 de julio, 2023)⁷¹.

⁷¹ Comentar que ésta es una dinámica característica de los espacios independientes: no suelen durar muchos años. Por cuestiones personales o por la imposibilidad de dedicar tiempo (obligaciones laborales, carrera profesional personal...) acaban apagándose.

6.6 LA FIAMBRERA

El grupo La Fiambrera se forma a principios de los años 90 en Valencia. Estaba constituido por Curro Aix, Santi Barber, Xelo Bosch y Jordi Claramonte. Sus primeras “acciones” consistieron en acudir con fiambreras vacías a inauguraciones en galerías o centros de arte para llevarse parte de la comida que se ofrecía a los asistentes al evento. Una actividad muy acorde con su situación económica real en la época y con su cercanía al movimiento okupa (Vilar 2019). Los colectivos ya citados, tienen su marco de acción en la década de los noventa, pero su actividad se desarrolla sin llegar a interferir con ellos, ni tan siquiera a conocerlos. Esto nos da a entender, no solo que La Fiambrera son unos diez años más jóvenes que los anteriores, si no que sus intenciones y procesos artísticos les han llevado a redefinir lo que veníamos entendiendo por arte colaborativo, para vincularlo de raíz con movimientos sociales e incidir en el espacio público para transformarlo. Alineados con una ideología anarquista obrerista que se reinventa a principio de los años 90 en movimientos sociales antimilitaristas, ecologistas, okupas y, muy pronto, movimientos anticapitalistas urbanos, buscan repercutir con sus acciones en el espacio público para alterarlo, modificarlo, y según van pasando los años, en una etapa más madura, alcanzar el objeto de sus reclamos, colándose para ellos por las fisuras y agujeros del sistema. Si bien los colectivos anteriores partían de la crítica social y se manifestaban en el espacio público produciendo el extrañamiento, La Fiambrera parte del espacio público para tenderle un pulso al capitalismo y a sus formas de alienación y fagocitación de lo público.

Sus primeras colaboraciones datan de los años 1992 y 1993. Consistían, por ejemplo, en lecturas de poemas antibelicistas en Centros Culturales o Centros de enseñanza secundaria. También la realización de performances y poemas sonoros en espacios del arte alternativo valenciano (El Purgatori, ANCA..) (Entrevista a Santi Barber el 27 septiembre 2023). La Fiambrera encontró en la insumisión un fuerte

motivo para agruparse y colaborar. Recordemos que en 1989, después de años de represión franquista nace el Movimiento de Objeción de Conciencia (MOC) de insumisión al servicio militar y a la Prestación Social Sustitutoria (PSS), creada para quienes rechazaban ir a un cuartel por razones éticas. Enrique Luna, histórico integrante del MOC en Sevilla, uno de los primeros grupos de este movimiento de objeción antimilitarista que se creó en España, cuenta en un artículo publicado en *Público*: “(...) la gente empieza a tomar conciencia de lo que es la libertad después de tantos años de franquismo, de la represión de las ideas, con un tejido social cada vez más amplio y participativo” (2019). En palabras de Claramonte:

Nosotros estábamos vitalmente en ese punto de irreverencia, de exultancia y de ganas de liarla. Y políticamente coincidió con un momento en que empezaba de forma brutal la especulación urbanística en Valencia, y nos cogió con el paso cambiado a todos. Y también, claro, la insumisión y las ocupaciones. Ese era el contexto que nos rodeaba. Lo que La Fiambrera hizo fue reaccionar a ese contexto de una manera específica. Con unos lenguajes y, sobretodo, con una manera de manejar las certidumbres y las verdades quizá algo mas “sobrada”. No éramos un movimiento social evangélico, precisamente” (2019).

En relación con el movimiento de insumisión, surge una de sus piezas claves en Villareal, mientras participaban del movimiento de insumisión. Esta acción se tituló *Salita de espera* (1995), fue un acto de performar la resistencia plantándose junto al artista Nelo Vilar en la puerta de la cárcel de Castellón. Montaron una sala de espera con todo tipo de detalles, una lámpara, sofá, mesita.... y se pusieron a la espera. A esto le siguió toda una semana de acciones y manifestaciones artística. Fue en Villareal cuando se enteraron de que había un encuentro de arte popular y revolucionario en México, al cual consiguieron acudir como artistas. México se les ofrecía como un contexto interesantísimo en el que interactuar, pues apenas un año antes se había producido el levantamiento zapatista. Aquel viaje procuró, si lo queremos definir en términos que usaría el sociólogo peruano Anibal Quijano, la descolonización epistemológica que

da paso a una nueva comunicación intercultural; a un intercambio de experiencias y de significados, como la base de una otra racionalidad que pueda pretender, con legitimidad, alguna universalidad (1992), y en palabras del propio Curro Aix:

Ahí fue todo un toque en el cogote para nosotros a la hora de pensar en los contextos de intervención, porque llevabas tu rollito, las temáticas que te interesaban, pero llegabas a sitios con unos códigos y referentes totalmente distintos a los tuyos, y era un desafío a la hora de hacer aterrizar las ideas. Fue curioso, porque a medida que avanzabas en el viaje e ibas haciendo intervenciones, cada vez ibas planteando acciones mejor aterrizadas sobre los contextos que tenías a tu alrededor. En general eran propuestas de arte popular, arte de agitación, y estábamos rodeados de unos personajes increíbles. Estuvimos también con “paracaidistas” en el DF, el Frente Popular Francisco Villa, los Panchos, una organización de más de treinta y cinco mil personas agrupadas en siete mil familias. También estuvimos en Puebla con agrupaciones de gente que defendía los mercados frente a las grandes superficies comerciales (Barber y Aix 2004).

Fue en México donde aprendieron a “pegarse al terreno” y trabajar un registro pegado a las vidas (Aix 2019). Si bien el colectivo tomó consciencia de la existencia de otras epistemologías, las incorporaron como referentes en sus luchas y resistencias particulares, como fue por ejemplo el movimiento de insumisión en el Estado español, resultando el zapatismo (que se articula como un activismo muy performático en su representación por cuestionar las estructuras de poder que los someten), un movimiento inspirador a la hora de entender la militancia y el activismo. A su vuelta a España, continuaron su interés por México y el movimiento zapatista, y trajeron a gente relevante de los movimientos sociales allá. Esto les tuvo participando del ámbito académico con charlas y encuentros durante dos años.



Muy temprano en España, La Fiambrera, moviliza un vocabulario y modos

de hacer experimentales en torno al arte público crítico y las prácticas colaborativas, organizando talleres de socialización de herramientas e intervenciones tácticas subversivas de los dispositivos institucionales (Expósito, 2013), tal y como demuestran los dos libros de estética y “arte de contexto” que ha publicado Claramonte. Intervinieron en el espacio público por fuera de cualquier entramado institucional. Una de sus primeras intervenciones en el espacio público nos recuerda el proyecto *Sin Larios* de Agustín Parejo School, de la cual no tenían noticias ni referencias (Claramonte 2023). Con *Parados pétreos* (1997), intervinieron estatuas públicas para subvertir las semióticas del poder, creando con sus acciones nuevos significados. La Fiambrera colgó fichas del cuello de cada estatua para censarlas. Ocurrió en Madrid, Valencia y Sevilla. Querían “violentar la representabilidad de lo urbano” (Barber, 2004). Con un sencillo (aunque laborioso) gesto, cuestionaron la realidad que interpelaban estas esculturas, proponiendo así la reflexión y reinterpretación constante de un pasado de acuerdo a una realidad presente, y a una distancia que permite leer los hechos desde otros ángulos. Esta acción se produjo en un momento en el que el gobierno venía promocionando la realización de esculturas en el arte público para validar y perpetuar la versión oficial de la historia, y en respuesta a ello, La Fiambrera hizo un censo de estatuas.



La Fiambrera, intervención *Parados Pétreos*, 1997

Acabó convirtiéndose en todo un trabajo censal, donde, con sus fotografías y otra información; se mezclaban los datos laborales con la historia de vida de esas estatuas. Haciendo una pequeña investigación mostramos qué tipo de estatuas eran, y por otro lado metíamos toda la posible coña sobre esas estatuas: en cuanto a lo que representaban (Barber y Aix 2004).

Esta intervención les llevó a un juicio del que salieron absueltos.

“Siempre hemos considerado que se desarrolló en dos partes, una parte duró hasta que la acción ilegal dejó de serlo y otra parte fue lo que empezó a partir de ahí: la policía impidió que continuáramos haciendo el gesto porque estábamos violentando, supuestamente, las imágenes. Entonces a nosotros nos pareció divertido meternos en el juego ilegal, en el rollo judicial. Y lo que en un principio fue divertido acabó resultando una evidencia de que el espacio público no es tal propiamente, sino que el espacio público es ahora mismo también privado, y guarda grandes contradicciones, y de que realmente no era tan fácil violentar la normatividad de la representación de lo urbano”
(Barber y Aix 2004).

Las estrategias para solventar el juicio y no acabar en la cárcel, llevan el *detournement* situacionista a sus últimas consecuencias, así pues, buscaron asociar su manifestación artística en el espacio público, en concreto con una exposición que organizaba el ayuntamiento de Valencia para sacar piezas de museo al espacio público. Esto les ayudó a solventar el juicio (Barber 2019). Barber proyecta en esta acción la influencia del movimiento zapatista, que los transformó profundamente:

“Yo creo que con Parados hacemos un “click”. Y ahí habría que hablar del zapatismo y de cómo nos influyó en relación conl trabajo creativo y a un contexto en lucha, como eran los territorios ocupados zapatistas.

En este sentido, el zapatismo nos dio como otras claves. Pero finalmente fue el trabajo de Parados el que nos obligó a argumentar y narrar. Aunque inicialmente podía haberse quedado como una gamberrada de una noche, no se quedó ahí” (Barber 2019).

1997 fue un año de profundas transformaciones. El colectivo deja de vivir en Valencia, entre otras cosas, por causa y efecto de la especulación inmobiliaria. Los cuatro vivían en un centro histórico que no tardaría en subir los precios del alquiler y que empezaba a generar un circuito de visitantes extranjeros de la mano del recién nacido Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM). Barber, Bosch y Aix se mudan a Sevilla, Claramonte se marcha a Madrid. Aquí hay un punto de inflexión, se produce lo que podríamos llamar primera madurez, por abandonar unas formas de hacer que se relacionan o enmarcan con lo que el sistema ha dado en llamar arte alternativo, para dar lugar procesos de automatización y capacitación social. “No teníamos referentes para la toma de decisiones ni protocolos de soluciones” (Barber 2019). Abandonar Valencia no supone su disolución, sino más bien todo lo contrario. La Fiambrera empieza ahora a trabajar como Los Equipos Fiambrera. Operan principalmente en Madrid con la Fiambrera Obrera teniendo en Jordi Claramonte su figura visible, y a continuación, en Sevilla Santi y Curro se reconfiguran como La Fiambrera Barroca. En Valencia, por un tiempo (breve), Xelo y Santi, antes de que los dos se mudasen a Sevilla, continuaron como La Fiambrera Garrofera⁷². En realidad no había códigos o protocolos en como usar el nombre.

6.6.1. La Fiambrera Obrera en Lavapiés.

La Fiambrera Obrera descubre a sus compañeros de viaje en un encuentro Zapatista que se hizo en Madrid en 1997. Jordi Claramonte se metió en la organización (que también incluía acciones artísticas), y entre ese entramado de gente organizando el encuentro se consolida la Fiambrera Obrera y toda una red de personas y colectivos afines que pasarían a ser parte también de los talleres en el MACBA.

Claramonte ya llevaba unos años activándose en Lavapiés con la Fiambrera Obrera. En torno al año 95 o 96 se organizan unas jornadas de intervención artístico-social y político en el barrio de Lavapiés: ReHABI(li)TAr Lavapiés. Empezaron a organizarse desde el Espacio Cruce⁷³, donde Claramonte entró en contacto con artistas como Mar Núñez, Hilario Álvarez y Nieves Correa. La Fiambrera Obrera ya llevaba tiempo colaborando con la Red de Lavapiés, que era una red de movimientos sociales, en la que La Fiambrera entraba para “decorar las manifestaciones, nosotros éramos los que pasábamos por ahí con ideas raras” (Claramonte 2023). Fue una semana larga de intervenciones, hubo una revista caminada que hacía Rafa Lamata, derivas inspiradas en el situacionismo, y se hizo el concurso de ruinas, cuyo premio era un Cascote de oro.

Al margen de las acostumbradas performances hechas en eventos reivindicativos, una de sus acciones mayores fue un “Concurso de Ruinas”: un público-jurado recorría los edificios más deteriorados del barrio donde sus habitantes iban mostrando el estado de las viviendas y “corralas” en un escalofriante relato de cotidianidades y miserias oficiales. Finalmente se daba un premio a la finca más ruinoso. La belleza vivencial de esta maniobra, la inexistencia de “espectáculo” o

⁷³ Cruce es una de las asociaciones históricas de artistas, críticos y teóricos del panorama independiente de Madrid. Nació en septiembre de 1993 y sigue en activo, ahora en la calle Doctor Fourquet, en el madrileño barrio de Lavapiés.

“espectadores”, que no pudo dejar indiferentes a ninguno de los que asistimos, su certera ubicuidad tanto para la denuncia tanto como para el arte y la comunicación (Vilar en Sánchez y Gómez 2003)

Muchas viviendas en Lavapiés estaban en estado ruinoso, dado e interés de los propietarios para que se declarasen en ruina por orden de un juez. Si esto ocurría, los habitantes de la vivienda la tenían que abandonar por causa mayor sin ninguna compensación. La Fiambrera Obrera en Madrid hicieron todo un trabajo para señalar esta paradoja, ya que el Ayuntamiento está obligado a intervenir si se detecta una ruina, de manera que se renovarían la vivienda y lo pagaría el propietario. Este fue un trabajo efectivo, pues se logró que el ayuntamiento interviniese.



ReHABI(li)TAR Lavapiés (1995-96)

Dos de las intervenciones que hizo la Fiambrera Obrera fue cambiar el nombre de las calles por otros en relación y conexión con la realidad política y social de sus habitantes. Vestidos con sus uniformes azules que ponían Ayuntamiento S.A. y la calle Mesón de Paredes, pasó a ser Mesón de parados, y Calle de Embajadores se convirtió en la Calle de los Desalojadores. Lo relevante es que cada intervención la hacían acompañados por gente y música, era una forma de festejar la acción o intervención artística para crear una experiencia común. En definitiva era un proceso de empoderamiento de las calles.



Intervenciones en las calles del madrileño barrio de Lavapiés por la Fiambrera Obrera a finales de los noventa

Por aquellos tiempos estaban en Lavapiés los Laboratorios, conocidos como los Labo, que fueron centros sociales vinculados al movimiento okupa entre 1997-2004. Los tres Labos se fueron sucediendo en la medida que el sistema iba obligando a su desalojo. La Fiambrera era parte de estos centros sociales, y en el Labo 3 les llegaron a dar toda una planta para que desde ahí pudiesen continuar con sus intervenciones político-sociales, de impacto en la esfera pública y para hacer talleres. Los Labos y La Fiambrera Obrera, colaboraron con la Red Lavapiés (de movimientos sociales) y la asociación de vecinos de Lavapiés para entre todos incidir en el espacio público. Los Labos y la Fiambrera Obrera, era dos agentes poco habituales en las redes vecinales, pero que entraron para aportar otra dimensión. Es en estas reuniones es donde surgió la idea/necesidad de organizar ReHABI(li)TAR, como una forma de llegar a más gente e involucrarlas en la transformación político y social de su propio barrio.

Dado el impacto, alcance y visibilidad que tuvo el evento ReHABI(li)TAR Lavapiés, decidieron repetirlo en el 97 o 98 con el Lobby Feroz, colectivo que salía del anterior evento y que estaba conformado por Jordi Claramonte, Mar Núñez, Hilario Álvarez y Nieves Correa. Esta segunda edición se titularía *ReHABI(li)TAR Lavapiés y otros cuentos*.

Todo eso coincidió en tiempos con el proyecto de la Cornisa, en pleno centro de Madrid, cuando el ayuntamiento cambió el estatuto al terreno de la cornisa, al lado de San Francisco el Grande, para convertir lo que era un parque, fundamental para el desahogo de una zona excesivamente urbanizada, en edificio de oficinas. El trabajo consistió en crear esos modos homogéneos para que los afectados pudiesen generar ellos mismos sus dinámicas de resistencia. “La autonomía tiene que ser contagiosa e instituyente, porque si no, no es autonomía sino privilegio” (Claramonte 2023). Una de sus acciones más sonadas, fue la “Saeta del Parque de la Cornisa” durante el día de la Paloma. Los vecinos de la cornisa entonaron una saeta de protesta antes las autoridades : el Alcade de Madrid José María Álvarez del Manzano y el Obispo Rouco Varela.

Los carnavales de Madrid arrancaban también de San Francisco el Grande, entonces al Fiambrera Obrera aprovechó para proyectar por la noche mensajes críticos sobre sus paredes, no sin antes haber desconectado todos los fusiles de las farolas cercanas. Algunos ejemplos de estos mensajes, decían: “Álvarez del sotáaano” o “Parking las sotanas”. Las actividades en la Cornisa no cesaban, siempre había algo montado hasta que lograron que la Cornisa no fuese un espacio edificable y se quedase como parque.

La Fiambrera Obrera también intervino en el metro de Madrid en torno al año 97-98. Lo hicieron tergiversando carteles en el metro. Esta acción iba muy en la línea de lo que ya habían puesto en práctica en Barcelona con Art Public. Lo plantearon como un taller. Los talleres han sido la fórmula de la Fiambrera para socializar el arte, el proceso artístico. Las campañas paternalistas del ayuntamiento las evidenciaban interviniendo en el mismo anuncio. “Enseguida nos contactaron del sindicato del metro: Solidaridad obrera (vía zapatista), pidiendo carteles para sus huelgas. Eran carteles para apoyar la huelga y pedir la empatía de los usuarios del metro, debían correr el año 97-98” (Claramonte entrevistado para esta tesis).



Había un alcalde meapilas y santurrón, **Rodríguez del Peral**, y un Obispo-hechicero, de origen oscuro, **Rocco Va-a-Velas**. El primero, con un ansia desmedida por ganar un sitio preferente en el paraíso, regalaba solares municipales al segundo. Ocurrió un día que regalo un espacio en el centro de la ciudad, calificado como de uso publico en teoría un parque o polideportivo, a la Incuria presidida por el segundo. El uso que le iba a dar tan pío personaje era un edificio de oficinas!.

Ante tamaña caradura, un grupo de vecinos se organizó y empezó a ocupar el denominado **Parque de la Cornisa**, organizando **Cine de Verano**, Verbenas... Lo más hermoso e imprevisto para los malos del ayuntamiento y obispado fue una Saeta. No te hablo de un bélico proyectil, sino de algo más sutil y picajoso.

En aquellos días veraniegos había una procesión de una diosa local, la **Virgen de la Paloma**. Como debe ser tradición también en Cimeria, la gente acompaña a la imagen de su diosa, llegando en algunos casos a cantarla. Al oírse el canto, se ha de detener la procesión y respetuosamente callan música y publico.

Concedores de la tradición, los vecinos se apostaron en un balcón por donde discurría la procesión al lado del Parque. La comitiva era impresionante: penitentes, turiferarios, Bomberos, castizos (sí, esa extraña y mítica raza de Zarzuela, bigotes ellos, peinetas ellas), la Virgen y detrás las autoridades responsables del espolio.

Para llamar la atención del respetable, el balcón se había engalanado con un mantón y una castiza colaboradora. Entre el publico había vecinos afectos al Parque. Llegado el momento, el primo de un vecino, gran cantaor por otra parte, se arranco con quejios y ayes. Para que no pasase desapercibido, los vecinos empezaron a señalar con grandes aspavientos el susodicho balcón. El efecto fue deslumbrante: se hizo el silencio y las autoridades se crecieron, sonreían y se congratulaban de la exhibición de fe de sus conciudadanos ("ya lo sabia yo que esto iba a acabar como en Sevilla").



Al desgranar la saeta, la emoción iba en aumento:

"La virgeen de la Palooma tiene el corazón partiio..."

Todas las autoridades se derretían, no cabian en su gozo. Hasta aquí no se lo podían creer, pero entonces

"Porquee le han robao el Parke..."

Al mencionar la fatídica palabra cambiaron semblantes:

El efecto fue demoledor. Al darse cuenta los malos de la película de que la devota saeta tenía una demanda vecinal en sus estrofas, empezó a sentirse una sensación de picor en el culo de las autoridades acompañada de ganas de salir por patas. No podían moverse hasta que acabara la saeta y las invocaciones:

"... y oficinas le han metio."

a San Aquinopasanada y a San Estonovaconmigo se oían entre las filas de los próceres.

Nada más acabar la saeta corrieron como liebres mientras los vecinos demandaban el Parque.

padrecito@sccpp.org





Intervenciones en el Metro de Madrid por La Fiambrera Obrera

De nuevo, a modo de crítica, para señalar el abandono por parte de las autoridades del barrio de Lavapiés, mostraron un trozo de césped como si de un elemento único y exótico se tratase, en relación con el contexto donde aterrizaba, pues en Lavapiés no había un interés por intervenir el barrio con zonas ajardinadas, como sí lo había en el Barrio de Salamanca, que es de donde venía el trozo de césped en cuestión, donde dejaron un cartel que decía algo así como “obra de arte cedida al barrio de Lavapiés para su exposición” (Claramonte 2023). Esta acción se hizo al lado del Labo 2, de manera que de nuevo se improvisó una fiesta con motivo de este acto.



Barroca u Obrera, seguían todos trabajando con todos, prueba de ello es que por aquellos años recibieron el encargo de intervenir el arte oficialista a través de sus monumentos como había ocurrido con *Parados Pétreos*. La invitación venía del comisario Emilio Casares para intervenir la plaza principal de una localidad próxima a Valencia junto a otros jóvenes artistas que también participaban en el evento. La Fiambrera, lejos de sistematizar una forma de trabajo o repetir fórmulas, pues esto contradecía la voluntad de un arte situado, sensible a la especificidades, comunidades, problemáticas de contexto donde aterrizaban, propusieron otro tipo de acción. Cierto es que si hubieron ocasiones en las que replicaron *Parados Petreos*, como por ejemplo durante la manifestación de Parados en Sevilla, pero el contexto lo pedía, y ésta era una de sus estrategias de automatización. Taparon una estatua del patrimonio local con lonas en los que se había impreso textos que declaraban al “Monumento en huelga”. La acción se tituló así: *Monumento en huelga* (1998), y los textos que colgaron de un monumento que veneraba a una familia del lugar, decían así:



La Fiambrera, *Monumento en huelga* (1998)

MONUMENTO EN HUELGA. Al fin y al cabo ¿qué pintaba aquí? ¿Representaba al pueblo? ¿Quién lo pagó? ¿Quién decidió cómo iba a ser?"; "MONUMENTO EN HUELGA. Esta intervención no tiene ningún mérito. ¿Qué pensará el Ayuntamiento de esto?"; "MONUMENTO EN HUELGA. Recuperad la competencia sobre vuestros espacios públicos

y ganaréis derechos sobre vuestras vidas...”; “MONUMENTO EN HUELGA. ¿Por qué? Cuando acabe la huelga, ¿seguirá todo igual?.

Según Nelo Vilar, se trató de un ensayo más bienintencionado que efectivo de hacer un arte político y contextual, de crítica institucional sin salir del marco del arte. (Bilar⁷⁴, 2019), y así lo reconoce Claramonte también:

es lo típico que das con algo que tiene su gracia, su porqué y un juicio, en este caso. Y eso nos hubiera permitido identificarnos como artistas -somos los artistas que colgamos en carteles en las estatuas diciendo chorradas-. Y entonces, Emilio Casares nos invita, nos paga -aunque sea el catálogo, pone algo de pasta- para que hagamos exactamente la misma mierda que hemos hecho a nuestro flow salvaje. Y para mi La Fiambrera se define cuando se le dice al comisario que en lugar de hacer esa intervención, vamos a hacer otra cosa. Quiero decir cuando aparece el mundo del arte que, efectivamente, nunca está lejos, y nos invita a reproducir una acción, no entramos a ese trapo porque no nos pone (Claramonte, 2019).

Más adelante, ganan una convocatoria de Art Public en Barcelona para financiar una intervención urbana. La entidad organizadora les propuso intervenir estructuras públicas para albergar anuncios. La Fiambrera las activó con la siguiente frase: *Semana sin publicidad* (1999). La vuelta de tuerca de esta acción, consistió en que estuvo financiada por la empresa que gestionaba sus paneles publicitarios, quienes acompañaron la acción con su logotipo. Tal y como marcan las lógicas neoliberales, quien patrocina algo es porque quiere un retorno, pero esta vez, no lo había. La acción de nuevo recurre al lenguaje para visibilizar los paradigmas del capitalismo que convierte lo sensible en mercancía.

En ambas acciones consiguieron subvertir el efecto que tiene un encargo o el ganar una convocatoria, que de alguna manera afecta a la obra de arte, para funcionar desde el contexto donde operan, y no dejar de pegarse al terreno (Aix 2019).

6.6.2 *La Fiambreira Barroca y el Pollo de la Alameda*

Otra de sus acciones más celebradas, ocurrió en 1999, cuando se organiza en Sevilla la Conferencia Euromediterránea de Ciudades Sostenibles, que provocó una multiplicidad de respuestas sociales, especialmente en el barrio La Alameda, que desde los setenta venía sufriendo especulación y desalojo. Es una zona tradicionalmente ha servido de ocio. Un centro también, importante para el flamenco. En esta conferencia expertos debatirían sobre urbanismo bajo la grandilocuencia esperable de este tipo de eventos.

Eso nos sirvió perfectamente como pretexto para aglutinar las fuerzas que estaban moviéndose en torno a este tipo de cuestiones. Se organizó un foro alternativo a esa cumbre, y en ese foro alternativo por un lado se recogió una serie de aportaciones de expertos en urbanismo, habitabilidad, sostenibilidad, en las que se ofrecieron perspectivas críticas sobre la vida en la ciudad, y por otro lado nosotros planteamos un taller de intervenciones (Barber y Aix 2004).

Intervenir la ciudad (1999) aglutinó toda una serie de respuestas de la mano de la Fiambreira Barroca. Sirva como ejemplo el famoso “Si madeja Do” en alusión a las políticas del ayuntamiento de Sevilla, que consistió en una vuelta de tuerca al criptograma del ayuntamiento de Sevilla, que es NO 8 DO (No madeja DO). La Fiambreira cambió el NO por el SÍ. Se compone de la palabra NO, algo similar a una madeja de hilo de lana y la sílaba DO, y tradicionalmente se interpreta como “no-madeja-do”, es decir,

un acrónimo con jeroglífico para crear “no me ha dejado”, en referencia a la fidelidad de la ciudad al monarca medieval Alfonso X el Sabio en la guerra que mantuvo contra su hijo Sancho, aunque existen otras teorías sobre su posible origen, como que las sílabas NO DO significan NUDO en castellano antiguo y simbolizan que el rey se sentía unido por fuertes lazos de gratitud, afecto y mutua defensa con la ciudad que le había permanecido leal . Está presente en numerosos edificios y es símbolo municipal. La Fiambrera lo cambia por un SI8DO, como símbolo de abandono de los barrios en la periferia.



La Fiambrera, SI8DO, acción en el barrio de La Alameda, Sevilla, 1999

Uno de los primeros trabajos que hicimos dentro del taller fue la colocación de unos paneles de “Ayuntamiento S.A.” sobre política social —imaginarios, por supuesto—, patrocinados por el ayuntamiento, en los que se ironizaba sobre su política social. Eran paneles vacíos que

localizamos en el barrio, y lo que hicimos simplemente fue llenarlos de un contenido bastante cachondo. En un caso, la información de política social eran tres películas: Ben Hur, Robin de los Bosques y Casablanca. Y en otro caso el contenido eran remiendos de pantalón. Parches, vamos; y era curiosa la calle Amargura con su panel de política social lleno de parches. Al taller asistieron estudiantes de Arquitectura, de Bellas Artes, gente del barrio, activistas, etc., un grupo bastante heterogéneo de gente. Dentro de ese taller, donde se formularon ciertas nociones teóricas sobre el trabajo colaborativo y de intervención en el medio; la gente fue aportando propuestas y líneas de trabajo que fuimos seleccionando según la conveniencia y los medios con que contábamos. Una de las propuestas fueron estos adhesivos con el logotipo de los contenedores de basura de la ciudad, en los que se cambiaba la hojita verde por la hoja de marihuana, que era un poco más reivindicativa. Ese adhesivo se pegó sobre bastantes contenedores (...) (Barber y Aix 2004).

No es hasta el 2006 que se publica *El gran pollo de la Alameda*, que según cuenta Barber en una entrevista el 27 de septiembre del 2023: “sobre el papel que La Fiambrera tuvo en Sevilla en relación con las dificultades de lo colaborativo con la autoría y el mantenimiento de redes a medio/largo plazo, de forma que huyes de cierto utilitarismo paracaidista... pero también aparecen un montón de contradicciones y dificultades”. En relación con este trabajo, Santi Barber manifiesta:

Es decir, pensar las acciones en los términos de un trabajo colaborativo. En ese sentido fue muy potente todo lo que hicimos en 1999 en el marco del Foro Alternativo. Y también el taller del 2001 en VillaArdilla con la plataforma Alameda Viva. Ambas fueron experiencias donde abandonamos el papel del artista para pegarnos a un proceso de trabajo que era un proceso de elucubración social con mucha gente organizada. Ahí nuestro trabajo se situaba en decir “va por aquí” y de repente, en otro

momento decimos vale estamos preparados, el barrio está preparado, la comunidad está preparada. Y decimos “ahora lanzamos”. Y ese “ahora lanzamos” normalmente se formalizaba en un taller abierto durante tres semanas, cualquiera que tenga algo que dar o aportar, aquí estaremos. En lugar de hacer nosotros la gran obra, la haréis nosotros y vamos a ver como confluye la máxima gente posible para generarlo. Así levantamos Villa Ardilla, gracias a que previamente habíamos realizado todo un trabajo de taller con la comunidad, un concurso de ideas para que la gente se calentara. La gente se iba armando, iba trayendo propuestas. Eso es lo colaborativo: una lectura del contexto en la que tú te vas apoyando y encuentras sostén (*Barber, 2019*).

Las intervenciones de la Fiambra Barroca se originaban en el sentido del humor y en la ironía. Otro ejemplo es *Intervenir la ciudad* (1999): consistía en intervenciones especulativas como la del programa de actualización de las columnas de Hércules a la nueva personalidad del barrio en la que las dos columnas de Hércules sostenían dos automóviles, o sacaban tarjetas amarillas a los políticos, irrumpiendo su discurso y procurando su expulsión con la consecutiva tarjeta roja. Parte de ese humor canalla, consistía en confundir al público, como por ejemplo cuando entregaron una hoja de conclusiones, facilitada por falsas azafatas, en la que se podía leer lo siguiente:

CONFERENCIA EUROMEDITERRÁNEA DE CIUDADES SOSTENIBLES

Versión definitiva Soledad Becerril Bustamante, “Majorette” de Sevilla, DECLARA que, ante las razones introducidas por las organizaciones sociales y otros individuos, el Ayuntamiento de Sevilla ha adoptado las siguientes decisiones:

- Será constituido inmediatamente el Consejo Local de Medio Ambiente, en el cual todas las organizaciones y activistas tendrán

la oportunidad de contribuir decisivamente a las políticas que deben definir el futuro de Sevilla como una sociedad sostenible.

- Cualquier acción orientada a la construcción de p arkings subterráneos ser a inmediatamente parada, así como asumimos el punto de vista según el cual barrios como la Alameda o San Luis pueden encontrar un modelo de desarrollo que no dependa de la expuls on de la población que ahora vive allí, en tanto que en ningún caso se adoptaran medidas favoritistas hacia las grandes superficies.
- El Parque Tamarguillo recibir a los fondos económicos necesarios para el desarrollo de su proyecto de proveer al barrio del Parque Alcosa de una zona verde de alto valor ecológico, con lo que reconocemos el abandono al que este Ayuntamiento ha dejado hasta ahora a esa parte de Sevilla.
- Ser a adoptada una política de transportes que dé prioridad al transporte público y al uso peatonal de nuestros centros históricos y zonas de entretenimiento.
- El proyecto Pisitos Mundi recibir a total apoyo en su objetivo de facilitar viviendas para los jóvenes, desempleados y demás ciudadanos apartados del mercado libre de la vivienda. Sevilla, 23 de enero de 1999

La imaginación política que invitaba a la movilización pública es la clave de su trabajo. Sus intervenciones eran espontáneas, y generalmente con resultados. Sirva el ejemplo antes un muro abandonado y apunto de caerse en Sevilla. La Fiambrera Barroca teatraliza la zona de derrumbe, de manera que se se aliza la zona y se propone a los viandantes que usen casco a su paso por delante del muro. Los medios de comunicación se hicieron eco, y el ayuntamiento tomó medidas. Son acciones que a veces conllevaba soluciones reales.

Si bien en capítulos anteriores veníamos hablando de un “arte en fuga” (Pujals 2005), “con competencia política en el espacio público” (Marzo 2012), “un arte del cambio de marcha” (Brea 1993), “de gestión autónoma y colaborativo” (Expósito 2004) o “paralelo” (Vilar 2004), cabe sumar ahora la definición de un “arte de contexto” (Claramonte 2011), que se fundamenta en la puesta en marcha de elementos plásticos, visuales o sonoros que devienen signos útiles por su capacidad simbólica y carácter pragmático. Estos elementos muestran una relación transparente, que sabe de su provisionalidad y que no se presta a procesos de fetichismo (Claramonte 2011). El filósofo y sociólogo Lazzarato se refiere a la construcción de “dispositivos políticos, económicos y estéticos en los que tal mutación existencial puede ser experimentada. Una política de la experimentación y no de la representación” (Lazzarato citado en Claramonte 2011). Claramonte y Lazzarato hablan de elementos y dispositivos, para referir los medios o recursos necesarios para que algo ocurra, o en alusión también a una parte de un conjunto.

El arte de La Fiambrera, es un arte improvisado cuando se les invita a ser parte de algo o intervenir en un contexto específico (cuando se les invitan y acceden, ya que su perfil de colectivo en resistencia les lleva a decir que no la mayoría de las veces). Por otro lado, tras unos primeros años de experimentación y de reaccionar al contexto más inmediato y que les afectaba de una manera más directa: -insumisión, movimiento ocupacional, paro, el boom de la vivienda-, empatizaron con los movimientos globales que generaron una ola de resistencias de las que se hicieron cómplices algunos movimientos artísticos, como fue el caso de La Fiambrera. Al igual que el resto de colectivos, se trataba de un arte al margen de los circuitos de mercado, canalización y comunicación de las instituciones.

Del 2000 son sus últimas actividades: *El reparto* y *Asamblea contra el paro y la precariedad social*, ambas obras del 2000. *El reparto* (2000), que ocurrió en Las Cabezas de San Juan (Sevilla), activaron una acción de participación social

contratados por el ayuntamiento, de manera que con sus acciones querían provocar la participación. Se acercaron para ello a códigos del contexto rural. La Fiambrera activó sus recursos de hacer un llamado de atención a través de la comunicación, como ya venían ensayando todos estos años.

Asamblea contra el paro y la precariedad social (2000), es una colaboración con esta entidad. Eran una asamblea en Sevilla de parados defraudados ante las posibilidades de cambio real. La Fiambrera hizo unos carteles con los colores de la empresa transporte público de Sevilla e hicieron adhesivos con el mensaje de “Parados/as a la espera de desplazamientos gratuitos”. Aspecto bastante propositivo del parado, que necesita ingresos para buscar trabajo (llamadas, desplazamientos...). La reivindicación no se consiguió, pero “estas herramientas sirvieron bastante, no para conseguir la reivindicación, sino para que muchos de ellos asumieran una prácticas reivindicativas para divertirse, desegstimatizarse y provocar una reacción social.” (Barber Aix 2004). De nuevo La Fiambrera moviliza el recurso del parado, pero esta vez con un lenguaje y unas formas ya sistematizadas, y no tan improvisadas como *Parados petreos*.



La Fiambrera, *Asamblea contra el paro y la precariedad social* (2000)

En los dosmiles, después del taller que coordinó Claramonte en el MACBA que se relata en el epígrafe anterior, la Fiambrera se diluye en otros colectivos. Si algo positivo había ocurrido en *La acción directa como una de las bellas artes*, fueron Las Agencias. Este término siempre ha estado en el vocabulario de La Fiambrera porque el fin último de sus intervenciones o talleres, era el agenciamiento, para que las personas, colectivos o identidades... reivindicasen e hiciesen uso de su capacidad de interferir y cambiar la realidad circundante. La Fiambrera Obrera, junto a otra gente de Barcelona y Madrid prolongó una de las agencias que nació en el MACBA, mucho más allá de lo que había durado el evento en cuestión. Bajo el nombre de SCCP (Sabotaje Contra el Capital Pasándoselo Pipa). A través de esta agencia se buscaban medios, o modos, jocosos, divertidos de desafiar a los grandes capitales:

Ha llegado el momento del “sabotaje contra el capital pasándoselo pipa” (SCCPP en adelante). Hay que analizar cómo funciona el capital en cada acto de los que hacemos cotidianamente y descubrir un modo gozoso y divertido de hacerle la puñeta, un SCCPP (*SCCPP en <https://sindominio.net/fiambrera/sccpp/septiembre/bureau.htm>*)

A estas altura de la partida, SCCPP tiene una madurez y una experiencia que no tenía La Fiambrera, y consiguen intervenir de una manera más sostenible, con mayor repercusión. Son batallas más profundas; operacionales, mientras que las anteriores descritas con La Fiambrera eran tácticas que se fundamentaban en la gamberrada, el enfrentamiento, la puesta en evidencia. Con SCCPP consiguieron sin embargo burlar y revertir el sistema a su favor, encontrando los agujeros o fisuras, por las que se colaban con soltura. Sirva de ejemplo Okupasa, a través del cual cambiaron los parámetros en los que se venía okupando. A ojos de la ley, el “okupilino”, al que hacían un contrato de 30 euros y le daban las llaves de su casa, lo convertían en víctima al

haber sido engañado por Okupasa. Okupar saludando a tu vecino, a la luz del día, y abriendo la puerta de tu casa, no es lo mismo que atrincherarse en ella por la noche. ”Esto era un bricolage social y político de la ocupación” (Claramonte 2016). Otra de sus intervenciones más reconocidas es YOMANGO, que fue una acción sostenida y ampliada por toda una red amplia de grupos y personas.

Para los propietarios de centros comerciales y sus agentes de seguridad, estos tipos son unos simples ladrones; para ellos mismos, son un grupo artístico que interviene en la realidad mediante la promoción y aplicación de técnicas de robo. Se llaman Yomango. Unos jóvenes que aseguran no incitar a llenarse la nevera por la cara, sino dar contenido político y artístico a actos dispersos que ocurren a diario en ese gran centro comercial en que se ha convertido nuestra vida (*SCCPP https://sindominio.net/fiambarrera/sccpp/feb_may/ymng_interviu.htm*)

SCCPP SABRIJALE CONTRA EL CAPITAL PASANOSSELO PAPA

Contáctanos Sumarios

Bureau-Politik Real-Politik La Organización El Fedecito Campañas

El PADLECITO responde: La terrera y la cochera online
Guerra global, desalojos y arroz al horno
Venecio Padlecito: En mi video he visto con alborozo la inesperadamente masiva movilización contra la guerra que el depredador George Bush ha organizado, para fortalecer su moneda y asegurarse pasitos para sus montañas.

BORBERGAMES: EPISODIO YLAVIQUES
Todo lo demás te parecerá un juego
Con Borbergames pretendemos que en el proceso de construcción del video-juego participen las propias personas que vive la realidad a intervenir, que lo hagan tan suyo en su elaboración como en el uso posterior de esta herramienta.

OKUPASA, Gestora de Ocupación inmobiliaria
¿Cacas sin pinto, gaites sin case?

OKUPASA por fin una oficina que te da toda la información y los contactos para que tu también puedas okupar. Bare en mano y por la puerta grande... O hacélo delo tú mismo con ayuda de nuestros foreros y nuestras recomendadas herramientas.

YA DE RETRO, Que de culo ves
Qué apóstrofe e que lo comes los mozas
Échale un ojo, chato, al mayor experimento en gorilla de la comunicación que vieron los siglos.

Saboteje gegen das Kapital und spass dabei!
Bürea-Politik también en alemán
Es ist der Moment gekommen für Sabotage gegen das Kapital, und Spaß dabei ("Saboteje contra el capital (pasanossele papa)", im Wörtchen SCCPP).

Vancomolocoms.com
Desobediencia Peatonal
Las calles se han convertido en rancias excusas para que el capital siga circulando, y atascándose también, pero incluso así circular, en forma de coche, freganta y moto-poderosa.

PEATON BINGO (y II): Nota epica, nunci peatón
Peatón Bingo obliga a que le cedan el paso en los pasos cebra. Remando la atención del conductor sin ningún tipo de ejemplo, o si lo ve necesario reaccionando por detrás algún objeto contundente: una bolsa, el maletín con algún ladrillo dentro, el carrito de la compra, el bastón o las manillas, el carrito del niño vacío...

U.C.I.: Unidad de Contaminación Individual
Todos los ventajitas del coche pero sin el coche
El asajo combinado de la buena estambite, los jinetes automatizados y el charro de humo redireccionado harán palidosear de envidia a los más consumados y chapapetitos conductores.

A PIE Asociación de Wandantes: CALLES VIVAS
Espacios robados, espacios recuperados
La disminución de los coches -de su número, velocidad y omnipresencia- no hará por sí sola la ciudad ideal pero seguro que ayudará a lograr la ciudad a la que aspiramos.

El Libro Rojo YOMANGO
¿Jáas mo lo tinner?
Este Libro Rojo llega en el momento justo en que se celebramos todos hartitos de tanto modernilla, tanta desobediencia de diseño italiano y tanta guerrilla de la comunicación. ¡Pájeeras todas!

Quando Meo encontro a Vilanova
Entre el burro y la zanahoria

YOMANGO.org
Cuando un chino desconocido te regala un fuet... eso es YOMANGO.org

En su página web, que recoge una parte de su trayectoria, de manera un poco desordenada y/o espontánea, se llegan a definir como “Equipos Fiambrera: grupos autónomos de trabajo que se definen por lo que van haciendo”. La verdad es que el campo de acción de La Fiambrera es inmenso porque como dice Jordi: ”nos diluíamos, inventábamos otras para operar de forma distribuida con otras personas, como sucedió con El Lobby Feroz (ELF), SCCP (Sabotaje Contra el Capital Pasándoselo Pipa), YOMANGO, Bordergames... o tantas otras iniciativas” (2019). La autoría, es un campo de conflicto para ellos.

La autoría siempre ha sido un campo de conflicto. Se producen situaciones muy conflictivas cuando trabajas en un proyecto artístico en contextos sociales. El nombre te suele permitir mantener un proyecto y crear coherencias. Y si se lo quitas o lo cambias -como hicimos en Sevilla en muchos casos- es evidente que hay un trasfondo neurótico. Hay un problema: lo llamamos la renta alógena del arte social. Ocurre que cuando tú tienes un proyecto artístico te cuesta un esfuerzo. Esto tiene que ver cuándo trabajas con gente que no es artista. Por un lado está algo muy interesante. Todos los casos de gente no-artista con la que hemos colaborado han sido como grandes fertilizantes porque han desarrollado la propuesta, la han convertido en otra cosa y han abierto procesos con lo que tú has soltado. El reverso de eso es cuando tú tienes un proyecto artístico, ese proyecto lo cuidas con tesón porque es fruto de tus ilusiones, de esas cosas que te han formado. Tú llegas a vislumbrar la eficiencia, la solidez de ese proyecto; digamos que lo mimas, lo amas, lo quieres. Y luego te juntas con gente que no tiene por qué compartirlo o que no tiene nada que ver con el mundo del arte. Como es el caso de muchos de los proyectos en los que había gente que era artista y otra gente que no lo era. ¿Y qué ocurre? Que en aras de tu “proyectito” a lo mejor te sale un bolo que sale, una “chapa” contando tu proyecto. Tu proyecto es sólido, se mantiene. A lo mejor la presencia en el colectivo es discontinua para otra gente, pero en ese colectivo coexiste gente que participa eventualmente, gente que lo hace de manera continuada, pero no necesariamente alguien que desarrolle

un proyecto sólido con unos principios fijados coherentes y orientados a unos efectos específicos. Lo que estoy diciendo es que la coexistencia entre los proyectos artísticos y el activismo como una actividad eventual a veces genera conflictos de autoría. Y esto suele venir acompañado de una disputa entorno al nombre. En Sevilla nos pasó que en esa colaboración que fue fructífera —porque a efectos prácticos fue la hostia de fructífera— salieron obras que solo si te pasas mucho tiempo pensando puedes llegar a elaborar; y eso fue fruto de unos procesos de intercambio creativo, un trabajo pedagógico de transmisión. No le llamamos expresamente de una cierta manera pero fueron momentos de coexistencia donde La Fiambrera diseminó claves metodológicas y herramientas entorno a la resistencia frente a los procesos de especulación urbanística del barrio de La Alameda. El caso es que se organizó un comité de Intervenciones y nos invitaron a dar una conferencia a Santi y a mí. Se montó un pollo del copón. Hubo gente que pensó que éramos unos oportunistas, que nos estábamos atribuyendo trabajos que no eran nuestros. Y nos llamaron arribistas. Yo recuerdo esta frase como si me hubieran clavado una daga. Hostia, porque veníamos del zapatismo, colega. ¿Cómo puedes venir del zapatismo con toda esa influencia que aporta y que alguien llegue y te llame arribista? Eso es como darte un hachazo y partirte por la mitad. Eso fue muy chungo (risas). Y hasta hoy no he acabado de resolver con solvencia la encrucijada que representa sumergirte, implicarte con gente amateur, aunque creo que el arte de contexto es algo fructífero y súper interesante. No tengo las claves resolutorias y creo que a mí, personalmente, me quedan cosas por resolver de estas cuestiones. Porque es un terreno farragoso. Es maravilloso, que aportan cosas que son la caña, pero no están todos los problemas resueltos (Aix 2019)

En relación con ese otro arte alternativo de los noventa, y en referencia al resto de prácticas alternativas o paralelas (Vilar 2019), “no articulaban nada más allá de la crítica o la denuncia. Planteaban una relación muy instrumental – en el sentido negativo del término- del arte respecto a lo político. No había ningún tipo de

modificación de la practica artística por el hecho de exhibirse en un centro social o en los templos institucionalizados y legitimados del arte” (Barber 2019).. La Fiambrera supo aprovechar espacios todavía no codificados para desplegar en ellos su campo de acción, como lo fue por ejemplo el movimiento de insumisión.

Rastrear el trabajo de La Fiambrera no es nada fácil por varias razones. Quizá la primera y más importante es el desinterés del propio colectivo por registrar, conservar, archivar... tal y como suelen hacer la mayoría de los artistas, pero es que ellos estaban reformando los paradigmas de la creación artística, y el no registrar o cosificar era parte de su resistencia al sistema del arte. En relación con esa formulación de un trabajo tangible y comodificado, Jordi Claramonte responde:

Lo aprendimos del Flamenco. Los gitanos tenían que reivindicarse a si mismos como artistas para que no les molieran a hostias. Nosotros también, para obtener respeto. Cuando venía la policía se declaraban artista haciendo una intervención. Empezábamos a poner las bases de una definición diferente de lo que significaba ser artista, y en esas ando yo todavía. Para mi Un artista el alguien que contribuye medios homogéneos (Lukács dixit). Es decir, modos de relación suficientemente coherentes, tramados y potentes como para resultar infecciosos y susceptibles de contagiar a otras personas que empiezan a jugar el juego que tu planteas. Si no eres artista, o eres un mal artista, planeas un juego incomprensible, inverosímil, incoherente, y que se cae (Claramonte entrevistado para esta tesis en el 2023).

Esto es lo que les diferencia del resto de colectivos de la época, que es la de trabajar o sembrar modos de relación a través de los cuales podemos entender e interactuar con el mundo de modo diferente. A pesar de trabajar con y desde los movimientos sociales, seguían reivindicando la necesidad del arte, de un arte eso sí, al servicio de la sociedad.

En esa época personajes como Luis Navarro, de los situacionistas, Savater que andaba con los surrealistas, jugaban al juego romántico de decir que ellos no eran artistas. ¡El Arte ha muerto! Decían, pero nosotros necesitamos seguir teniendo medios homogéneos, es decir ser capaces de encontrarnos con un espacio y que éste sea significativo (Claramonte 2023).

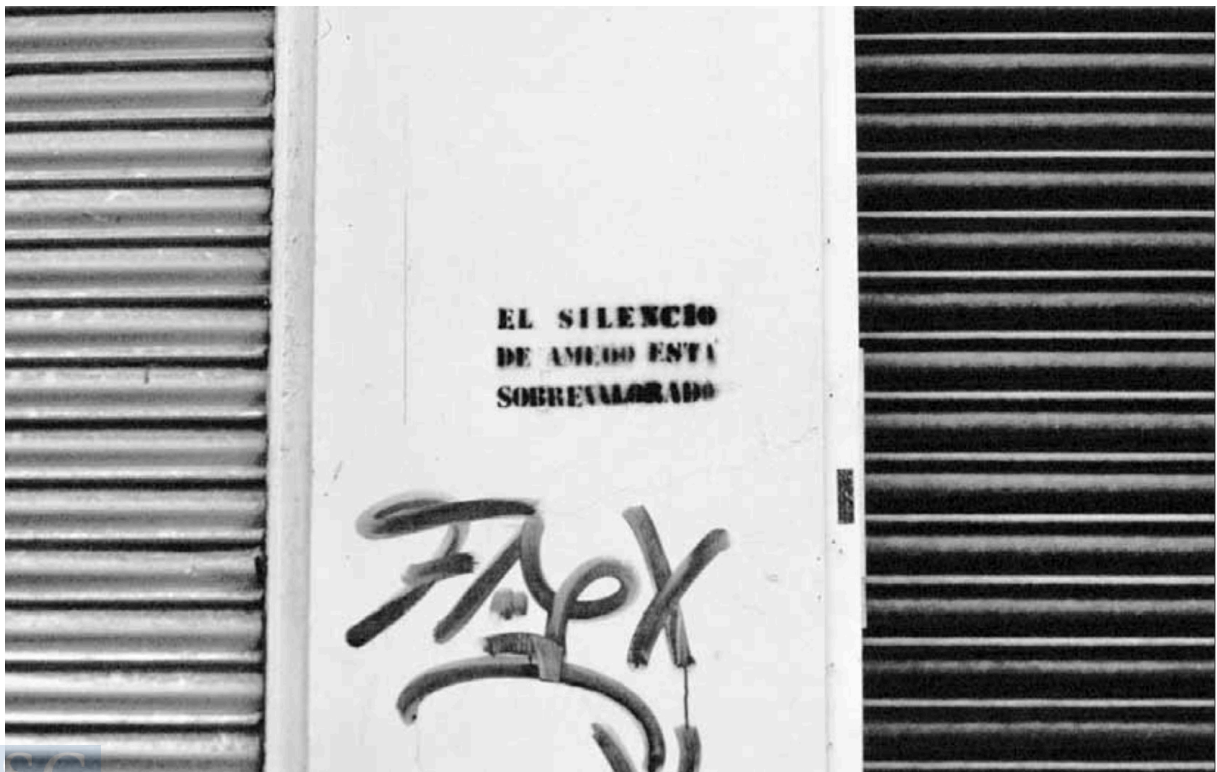
6.7 LA CENTRALIDAD DEL LENGUAJE EN LAS PRÁCTICAS COLABORATIVAS DE LOS NOVENTA EN EL ESTADO ESPAÑOL.

En nuestro día a día, logramos entendernos con los otros haciendo converger las palabras y las cosas para describir la realidad lo más fidedignamente posible. Ciertamente es que nuestro lenguaje es bipolar, dicotómico, y que el mismo lenguaje deja abierta la posibilidad de su propia superación, porque acaso ¿reflejan las palabras las esencias de las cosas? (Se pregunta Plantón en el *Crátilo*). De ello tomaron buena cuenta las vanguardias a principios del siglo XX, que confrontaron el lenguaje; y lo superaron. Conocemos el mundo a través de un texto, y había que proponer otras formas de lenguaje para interpretar el mundo. Los surrealistas recurrían a la relación sin lógica entre las palabras, mientras que los dadás decían en su manifiesto que Dadá no significa nada. A mediados del siglo XX, los miembros de la Internacional Situacionista recurrían a las derivas urbanas para desviar símbolos hacia sentidos imprevistos y críticos.

Las prácticas colaborativas en España en los noventa parecen seguir la estela de esos movimientos que buscaron superar el lenguaje. Conscientes de que el poder se entrama en las palabras, buscaron subvertirlo, y por lo tanto poetizarlo para conseguir la emancipación a través del lenguaje. Agustín Parejo School y Preiswert Arbeitskollegen fueron precursores en el uso de un lenguaje poetizado para provocar

otros sentidos que revelaran la realidad política del momento. “La poesía está en la calle” escribían los situacionistas, y efectivamente, APS y PA recurrieron a la pintada para promover el extrañamiento y la sorpresa, como “poezía” o “el silencio de Amoedo está sobrevalorado”, y como no, huir de la autoría. Como los situacionistas, los grupos que se originaron en lo colaborativo en España en la década de los noventa, buscaban relacionar vida y arte, y para ello había que trascender las instituciones y salir a la esfera pública. Como los filósofos de la última década del siglo XX, ya no les bastaba con interpretar el mundo, había que transformarlo, y esta fue la máxima de La Fiambrera a través por ejemplo, con las pegatinas que decían “Reservado: Parados, a la espera de cartilla de desplazamiento gratuito”. Estrujenbank por su parte, simulando ser una empresa, introducían mensajes que manejaban la lógica de la inmediatez del marketing, como “llame hoy”, o “Seguros por experiencia”.

Dentro del arte de la fuga, o arte de contexto que representan Agustín Parejo School, PA, Estrujenbank y la Fiambrera, la relación con el texto resulta fundamental,



Preiswert Arbeitskollegen, pintada, 1993-1994

y esto conlleva por tanto a una relación directa con la filosofía crítica, que se vuelve ahora en una zona de trabajo de las prácticas artísticas: Judith Butler, Félix Guattari, Michel Foucault, Jacques Derrida, Jean Baudrillard Suely Rolnik... en los noventa se abre un espacio común entre filosofía y arte (Masó 2018).

Partir del lenguaje (escrito) para vehicular una manifestación artística, supone recurrir a un medio de producción de bajo coste porque “¿Y qué mayor error de atención que confundir el suplemento de energía que aparece siempre en el uso de la lengua, fuente de su generación, con un material acumulable, susceptible de utilización en tiempos de escasez, capitalizables en términos de especulación y plusvalía?” (APS Manifiesto)

Rogelio López Cuenca es una de las figuras clave en la articulación de APS. Estudió Filología Hispánica, como la mayoría de los Parejo. López Cuenca prolongó en su práctica individual como artista, aquello que se inició con APS, continuó su carrera siendo “el poeta que crea imágenes”, como él mismo se definía.

Mi tránsito de las letras a las artes plásticas no fue una decisión consciente sino más bien una especie de deslizamiento desde un ámbito más conservador, el de la escritura poética, hacia otro no sólo más receptivo a las novedades o a los cruces sino ansioso de ellos... de la planta de anoréxicos a la de bulímicos. De todas formas, me sentía como en un campo de refugiados, con una sensación de provisionalidad que se basaba en la intención de seguir siendo poeta, de considerarme poeta, de la misma manera que Brossa, de decir: el poeta soy yo, la poesía contemporánea es esto. Ahora mismo no me parece ya tan importante: creo que cualquier cosa de interés pasa siempre en las fronteras y que el intrusismo es una de las más saludables actividades y que el florecimiento de «extraños» en los márgenes es lo mejor que le puede pasar a cualquier género (López Cuenca 2001)

López Cuenca es un disidente de la pintura y de la escultura., convencido de que la separación entre arte y vida, han de llegar a su fin, siendo esta la misión de cualquier “anartista” (Salgado 2016).

Pablo Wert y Esteban Pujals Gesalí, miembros de PA, venían ambos del campo de las letras. Al igual que hizo APS, con PA el texto deja de ser una herramienta solo de la lingüística, para convertirse en una nueva herramienta de trabajo. APS y PA colaboraron entre ellos, sus miembros participaron en las acciones del uno y el otro otro, había una verdadera conexión entre ambos colectivos que se dio a través de la poesía. Ambos colectivos pasaron por el Espacio Estrujenbank en Madrid, pero les separa que si bien el lenguaje de los primeros no estaba al alcance de cualquiera, pues a veces resultaba demasiado hermético por estar muy conceptualizado, Estrujenbank se valía de mensajes sencillos y directos, que en relación con las caricaturas, daban como resultado una deformación grotesca de la realidad que resultaba en risa, mientras que APS y PA, tenía un sentido del humor intelectualizado. Dionisio Cañas, del colectivo Estrujenbank que contaba con formación en letras, le contaba a Antonio Zúñiga en una entrevista que le hizo a él y a Ugalde:

Tengo la impresión de que Agustín Parejo School –como el otro grupo de la época, Preiswert–estaban políticamente más radicalizados, exclusivamente a la izquierda (teórica y prácticamente). Sus obras partían de una base teórica muy sólida, tanto desde el punto de vista estético como intelectual, y lo hacían visible –ese intelectualismo de izquierdas– en sus trabajos; digamos que eran más conceptuales que nosotros, que buscábamos la inmediatez del mensaje a través del arte. En ese sentido, a mí me parece que éramos totalmente diferentes como grupo (aunque todos eran amigos nuestros): por muchos libros que leyéramos, por muchas revistas de arte y catálogos que devoráramos, en las obras, las acciones y las performances había un aire fresco de

improvisación lúdica, aunque, por supuesto, con una intencionalidad a veces de parodia, otras, de crítica, tanto del arte «oficial» como de la política cultural y práctica. Es decir, Agustín Parejo School partía de una base teórica y nosotros siempre partíamos de la vida cotidiana y del arte vivido como parte de nuestra experiencia vital, una experiencia que, por supuesto, incluía una reflexión sobre la situación del arte y de la sociedad. Pero no es igual reflexionar a partir de la vida propia que reflexionar a partir de la lectura de un libro (Cañas, 2018)

La Fiambrera por su parte, moviliza un vocabulario y modos de hacer experimentales en torno al arte público crítico y las prácticas colaborativas, organizando talleres de socialización de herramientas e intervenciones tácticas subversivas de los dispositivos institucionales (Expósito, 2013). Los de la Fiambrera, son proyectos que visibilizan algunos aspectos de la realidad para convertirla en otra, algo que logran en su etapa de más madurez. A través del lenguaje intentan crear un cortocircuito, e irrumpir así en un discurso que venían anulando la competencia pública de los ciudadanos.

Los lenguajes crean mundos, y la poesía, tan recurrida en las prácticas colaborativas, critica esa racionalización del lenguaje. La poesía se desvincula de un lenguaje preocupado en su uso correcto y desambiguación de todo significado. En un poema son otras las funciones de las palabras, no se busca lo común, sino la diferencia. No se pretende que todos entendamos lo mismo, si no abrirse a diferente lecturas. La poesía rompe la gramática, como lo hicieron APS, PA, Estrujenbank o La Fiambrera, porque al fin y al cabo, la realidad puede ser de otra manera.

Derrida, nos cuenta en el análisis que hace de la lengua como condición de posibilidad filosófica, y su relación con instancias institucionales, que trabajar sobre el discurso implica analizar y desmontar las oposiciones y estructuras

que conforman nuestra cultura. Al hacerlo, se busca cuestionar y deconstruir los discursos establecidos, incluyendo aquellos que perpetúan desigualdades y limitaciones. Algunas oposiciones y discursos críticos que se pueden desmontar incluyen: historia y ficción, cultura y naturaleza, femenino masculino... y lo que heredamos y lo producimos. (Derrida 1995). El lenguaje, en los colectivos que investiga esta tesis, se convierte en una herramienta fundamental para lo que Curro Aix denomina ámbitos de contexto real (Aix, entrevista con Marcelo expósito, 2004), que busca adaptar el lenguaje, o dicho de otra manera, el lenguaje surge del contexto en el que se incide o interviene. Otro aspecto común a todos ellos es el uso de la ironía o sarcasmo en cada una de sus intervenciones. Esta figura retórica permite entender el sistema como algo alterable, como posibilidad y no restricción.

Concientes todos ellos de que el lenguaje nos habla, entendieron este ámbito como posibilidad para habitar las fisuras del sistema, y crear líneas de fuga, un escape, una diferencia.

7. CONCLUSIONES.

Al inicio de esta tesis enunciábamos cómo en los años noventa se producía un cambio de paradigma en el entramado artístico de la mano de unas prácticas artísticas de naturaleza colaborativa que habían logrado expandir su campo de acción hacia entornos sociales, subvirtiendo por ende los formatos tradicionales en los que se venía articulando y canalizando el arte. Este fenómeno nos planteaba algunas paradojas y disyuntivas que se dieron a través de una práctica artística que había dejado de representar la realidad para intervenir directamente en ella, y que además lo hacía ofreciendo al participante las herramientas o los modelos para que éste modificase su contexto directamente. En relación a este género artístico y su progresiva institucionalización, planteábamos cinco cuestiones que motivaron el estudio y análisis de lo colaborativo en los años noventa en España a través de cuatro casos de estudio que nos permitieron ahondar en un contexto y en unas formas de hacer que afectaron el espacio público en un momento en el que se producía la progresiva institucionalización de los movimientos sociales (pensemos en los feminismos o en las asociaciones de vecinos), y por tanto, la institucionalización afectó de modo muy directo a las prácticas culturales, bloqueando así las disidencias y otras formas de protestas que se articulaban por fuera de la agenda política del gobierno del momento. En relación a lo que comentábamos en

la hipótesis, de unos movimientos que nacen como reacción a la institucionalización del arte, algo que afectó disidencias y activismos, surgía el dilema de hasta qué punto las realidades creativas son artísticas y/o solo sociales, dicho de otra manera; qué es lo que diferencia o separa un arte con competencia pública del activismo político. En base a lo investigado, hemos podido comprobar que, para que una obra que aspira a tener repercusión política en la esfera pública sea considerada como tal, ha de valerse de soluciones estéticas en su proceso de creación, es decir, ha de distinguirse por su sensibilidad estética y social. Si no se cultiva la estética, o si por el contrario, si solo se atiende a la política, esa obra sería algo parecido a un bricolaje político que diría Paloma Blanco (2005:194). Un claro ejemplo lo constituye la Fiambrera Obrera cuando pone en marcha *Okupasa*. La Fiambrera recurre al uso de estrategias inventivas para cambiar los parámetros en los que se venía okupando. Lograron camuflar la okupación usando las mismas herramientas y lenguaje de los agente inmobiliarios, para luego subvertirlo todo.

Cuando Agustín parejo School acudía a manifestaciones vecinales en Málaga con pancartas que decían “Viviendas sí, chabolas no”, lograban intervenir en contextos sociales sin perder en ningún momento la especificidad de lo artístico, es decir, los valores propios de la estética cuando colaboraban con diferentes movimientos que procuraban la transformación social. Podemos concluir por tanto, que una obra de arte, para ser considerada como tal, necesita proporcionar una efectividad política de algún tipo, ya sea táctica o estratégica, pero que en ningún momento puede carecer de efectividad estética (artística). Los activismos sin embargo son movimientos que ofrecen resistencias en el campo social, político, ecológico religioso, económico u otro. Son militancias que involucran a una ciudadanía comprometida, que se manifiestan, mueven o activan sin perseguir un fin estético, aunque a veces se sirven de herramientas del mundo del arte, y por tanto artificean sus performance, como por ejemplo “La marcha del silencio”, una gran *performance* multitudinaria con que los *zapatistas* ocuparon pacíficamente y en silencio las cabeceras municipales que en 1994 habían tomado con las armas.

Las Agencias que salen de *De la acción directa como una de las bellas artes* en el MACBA donde se invitaron a participar y colaborar a toda una serie de colectivos activistas y representantes de movimientos sociales contra la globalización neoliberal, y lograron activar el espacio público a través de experiencias estéticas, como ocurrió con el movimiento artístico basado en el hurto: Yomango. Se apropiaron de lemas de empresas para fundirlos con los preceptos del colectivo, como por ejemplo ejemplo: "Hay cosas que el dinero no puede comprar. Para todo lo demás, Yomango" (que deriva del lema de MasterCard).

Para que se den estas experiencias estéticas, han de ocurrir en espacios de intercambio, pues si el arte quiere intervenir en la realidad circundante tiene que crear flujos de significados, favoreciendo así la creación de nuevas/otras formas de comprensión y relación, y ahí radica la capacidad del modelo colaborativo, que toma la experimentación como base para el desarrollo de procesos colectivos incondicionados, intempestivos que no están sujetos a ningún tipo de modelos o sistemas, más que el suyo propio para evitar así, ese aplastamiento del que nos advierte Petit (2016), o esa regulación que refiere Silvia Federici cuando dice que «las experiencias más íntimas y supuestamente "particulares", son en realidad cuestiones eminentemente políticas de gran importancia para el Estado nación, como demuestran las abundantes leyes dictadas por los gobiernos a lo largo de la historia con el fin de regularlas» (Federici, 2022:)

En relación con otra de las preguntas planteadas al inicio de la tesis sobre el poder o capacidad de las instituciones políticas y culturales para limitar o por el contrario motivar un arte colaborativo con repercusión pública, cabe responder que aunque se suele achacar a los políticos no tener interés en la cultura, ésta se ha utilizado continuamente desde la Transición como un instrumento de gobierno. La cultura ha participado en la creación de imaginarios de modernización, ha servido como recurso

para el desarrollo económico, ha favorecido procesos de remodelación urbana y ha convocado a grandes segmentos de la población en torno a identidades colectivas. Pero la cultura ha sido también -aunque con menos frecuencia de lo que hoy desearíamos, visto en retrospectiva-, el caldo de cultivo para la crítica. Incluso para la crítica de la propia cultura como técnica de gobierno (Expósito, 2015).

Sirva como ejemplo el caso de Agustín Parejo School en comparación con Preiswert (que de alguna manera venía de APS). Da la sensación al compararlos, que PA tenía una efervescencia o capacidad de reacción inmediata a los acontecimientos políticos y sociales del momento, mientras que APS partía y respondía a los grandes relatos (cristianismo, marxismo, iluminismo y capitalismo). En relación a esto, López Cuenca responde: “Creo que esa diferencia la explicaría de alguna manera el modo en que, a partir del segundo gobierno del PSOE, va derivando tanto la política como la cultura, su instrumentalización institucional, la deriva neoliberal a la vez que progresivamente autoritaria contra todo lo que no fuese sumisión al consumo y el espectáculo... Las respuestas eran más directas ante esa brutalidad que frente a situaciones previas, en las que –quizá a falta de un poder real– la confrontación, la disidencia se manifestaba de una manera más irónica, burlesca, más gamberra respecto a las contradicciones de las élites políticas y culturales” (López Cuenca entrevistado el 11 de septiembre, 2023).

En el capítulo cuatro y cinco, analizábamos como el gobierno del Partido Socialista se convertía en los noventa en el verdadero gestor cultural, de manera que el Estado se convirtió en el gran financiero de las artes, y consecuencia de ello, es que se puso en marcha todo un aparato crítico-teórico-propagandístico en las instituciones, movidas por el deseo de conquista de un mercado internacional. Esto tuvo como consecuencia, como explicábamos al inicio de las conclusiones, la falta de voces discordes, disonantes o alternativas a las formas de control y canalización de las artes (debemos matizar que voces discordantes simple las hubo, pero la gran mayoría quería sumarse a la “fiesta” del arte contemporáneo). Lo colaborativo sin embargo venía a proponer nuevas formas de articulación en la esfera pública a través del arte. Venían

a proponer una forma de autogobierno, pues si bien en democracia los ciudadanos escogen un gobierno que los represente, lo colaborativo en arte vino a abrir horizontes para que proponer otras formas de articulación de la ciudadanía, que encuentra en la calle y en el espacio público en general, un lugar de activación, reclamo, reivindicación y/o manifestación. Hemos analizado a través de los casos de estudio como el arte pone en circulación modos de relación y/o colaboración, que se caracterizan por canalizar o sostener la producción y distribución de signos, representaciones y discursos en la esfera pública. De la mano de esta forma de hacer que replantean el rol del artista, el público, y la obra, se da una reconfiguración estético-política que condicionó la relación del artista/s con la institución, pues el/los primeros buscaban la emancipación para repercutir en el espacio público con proyectos comprometidos con causas políticas o sociales sin tener que estar sujetos a cualquier tipo de condicionante que los despolitizase, simplificase, o que les exigiese manejar unos tiempos y unos resultados.

Si bien los debates críticos respecto a las paradojas y contradicciones de lo colaborativo se fueron acrecentando a medida que iban teniendo mayor presencia en las políticas culturales de las administraciones públicas, es porque crecía la sospecha de que éstas podían ser absorbidas y neutralizadas por la institución. En términos sociales y políticos, ya era una cuestión central en los análisis que se realizaban de y desde el ámbito del arte activista de los noventa (De la Colina y Villegas 2020).

En el capítulo dedicado a la Fiambrera, veíamos como el MACBA, bajo la dirección de Manolo Borja Villedo trató de abrir un espacio para los movimientos sociales. La experiencia terminó de manera abrupta, pues el museo tuvo que replegarse en sus posiciones ante la imposibilidad de gestionar la desobediencia civil. Igualmente me parece valiosísimo que un museo se abra o esté dispuesto a producir un tipo de política para la que no estaba preparado, pues desde los ochenta, entre otras cosas, la institución representa en sí una herramienta para el turismo, y las políticas de estado.

que un arte colaborativo con repercusión en la esfera pública no surge de la noche a la mañana, sino que son manifestaciones o reacciones que surgen vinculadas a un contexto y unas circunstancias muy concretas. Una comunidad no se politiza a través de un proyecto artístico, pues a veces, estos proyectos pueden llegar a banalizar un conflicto por para reducirlo a una mera representación. Estas prácticas si no surgen de manera intempestiva, dependen de un sistema de producción y de un marco institucional para que se desarrollen. El interés de estos está en la creación de imágenes u objetos museables, promueve el consenso y desalienta el pensamiento crítico, y algo así ocurrió cuando al CAAC de Málaga dedicó una retrospectiva a Agustín Parejo School, que tuvo como resultado un proyecto completamente desalentado y fuera de lugar. Si el artista parte de la institución para la creación de un proyecto colaborativo, el artista ha de responder y sostener las estructuras que lo contratan, y que de alguna manera lo limitan, en vez de responder al contexto que motiva su articulación.

Las galerías, museos o centros de arte canalizan las prácticas artísticas, pero como se ha demostrado desde mediados de los setenta, les cuesta articular propuestas que se basan en procesos de escucha, y que generan o parten de una praxis propia. En definitiva, prácticas que constituyen un ámbito de libertad, y que por tanto son difíciles de mediar para a través de objetos o puestas en escena, ofrecérselas a un público más amplio y general.

La distancia que hay entre el museo o institución artística y el espacio público, no nos permitirá clasificar una obra como socialmente comprometida. Así lo razona Claramonte:

“De un modo perverso, con varios e incontrolados efectos, la cultura aparece como uso para explotar, minar o hacer que prolifere su dimensión social, y claramente especulativa. De este modo se expanden el terreno de lo público la galería, el museo o la bienal, o incluso la Documenta (estandartes de la institución arte), pero muy a nuestro pesar también

actualmente el mercado cultural (presente en las industrias creativas, las agendas de regeneración urbana que manejan los ayuntamientos o en proyectos de empaquetada que se vende) construyen su imagen y perfil como los únicos agentes activos capaces de construir una experiencia significativa, y por tanto como los verdaderos iluminadores de las masas “in-experienciadas”, o mejor dicho “des-identificadas” o sobreidentificadas: a los grupos con que se trabaja se les impone unas categorías que nos ayudan a los centro europeos o de clase media blanca a sentirnos bien en nuestro trabajo en una especie de populismo ilustrado que sirve para limpiarnos la conciencia social” (Claramonte, 2008).

En el marco de la institución es el artista el que media la experiencia, como si tuviese un grado de experiencia que le permitiese orquestrar la dinámica colaborativa (que no proceso colaborativo) para mostrar el camino de la verdad, o de la liberación. Otra de las limitaciones de la institución, es que al no operar desde lo intempestivo, es decir, de lo que todavía no se ha organizado, ni clasificado, y en muchos casos, ni si quiera nombrado, es que la experiencia se convierte en algo que se consume, que tiene un principio y un fin determinado, y que por tanto, esto hace que se convierte en espectáculo, sin lugar para concebir la diferencia, el disenso, el fracaso...

Otro de los peligros o paradojas de la institución en relación a lo colaborativo, radica en que ésta fácilmente cae en la neutralización política de los procesos colaborativos a través de su estetización. Esto revierte en la desactivación de situaciones reales de las luchas, de los conflictos, pero también en general de las prácticas cotidianas mediante su estetización o sometimiento a las constricciones del marco institucional del arte. Por diversas e incluso contradictorias que pueda parecer lo que voy a formular ahora, me parece interesante remarcar que hablar de la representación en términos estéticos, no conlleva a su despolitización, pues como explicaba más arriba, una obra de arte con repercusión política ha de combinar política y estética.

La manera en la que la institución podría participar o ser parte de procesos colaborativos, es facilitando la creación de dispositivos o mecanismos que permitan la articulación de experiencias. Más allá de meros productores de escenarios, o de situaciones precisas de interacción con objetos, lo interesante sería construir plataformas que premian ellas mismas el emerger y diseminar de la experiencia por mecanismos de distribución continuos, colectivos y capaces de converger con otros sistemas o estructuras. En definitiva, crear un marco de autonomía contagiosa. Por esta razón, deberíamos entender que las prácticas colaborativas que se dan en el marco institucional, siguen a un fenómeno más amplio, que no es otro que el que tal y como venimos contando, se define por su propia praxis y dinámica, pues acontecen en el espacio público y abrazan lo intempestivo. Un ejemplo reciente lo constituye el programa Museo Situado del MNCARS, que activa red de colaboración de colectivos y asociaciones vecinales del barrio de Lavapiés en la que participa el Museo Reina Sofía como parte de su trabajo en diferentes redes locales, nacionales e internacionales. Este programa funciona de manera asamblearia, regular y abierta, donde se decide entre todos qué iniciativas impulsar, en un constante ejercicio de escucha, deliberación e interpelación.

Otra de las cuestiones que planteaba al inicio de la tesis, es si habían logrado las prácticas colaborativas transformar la manera en la que se organiza el campo o espacio social, sus marcos de sentido dados y de legibilidad. Hemos podido comprobar a lo largo de este estudio que a medida que lo colaborativo ganaba espacio en las prácticas y discursos del arte contemporáneo, se iban visibilizando las paradojas y contradicciones en relación con la efectividad en sus propósitos.

El arte público hasta los noventa, era entendido en un sentido estético, que consistía en la colocación de un objeto artístico -una escultura- en el espacio público, para que esta pudiese ser contemplada por los transeúntes. Lo colaborativo en arte,

llegó para otorgarle otro valor a la experiencia, desvinculándola de su materialidad. Con esto quiero decir, que ya no se contempla la formulación de un objeto, sino la formulación de procesos. La experiencia es la base para la agencia en el espacio público. Este giro social del arte de la mano de una práctica colaborativa da lugar a iniciativas en las que los artistas intentan renegociar la división tradicional entre arte y vida, y para burlar esta división, es necesario generar dispositivos que articulan modos de colaboración.

Estos dispositivos descansan en formas de hacer que dan lugar a una reconfiguración estético-política que condiciona la relación del artista/s con la institución, pues primaba la emancipación del arte, es decir, su no dependencia de la institución para poder repercutir en el espacio público con proyectos comprometidos con causas políticas o sociales sin tener que estar sujetos a cualquier tipo de condicionante que los despolitizase, simplificase, o que les exigiese manejar unos tiempos y unos resultados. Huelga decir, que en la mayoría de los casos, toda esta implicación política se quedaba contenida en el plano enunciativo y simbólico, pues casi nunca lograron crear verdaderos dispositivos para la transformación política y social, aunque hay experiencia estético-sociales que sí lo lograron.

Cierto es que en los cuatro casos de estudio analizados se percibe un cambio de paradigma entre por un lado APS, PA, Estrujenbank y por otro la Fiambrera. Los cuatro sobrepasaron los límites de la representación a través de la subversión del un lenguaje escrito, y burlaron los límites entre la vida y el arte, tal y como cuenta Rogelio López Cuenca: “En el propio hecho de vivir juntos procede de las experiencias de vida colectiva alternativa a la familia que se llevaron a cabo en los 60/70, y la voluntad de no marcar una línea divisoria entre el trabajo y el juego o entre la diversión y la dimensión política de lo que hacías. (López Cuenca: entrevista del 11 de septiembre 2023). Más allá de esas formas de articulación que nacían de una forma de vida, de un estar juntos y juntas, por fuera, en el espacio público los primeros recurrían a actos performativos consistentes en señalar o modificar momentáneamente la realidad,

bastaba con provocar el extrañamiento y la descodificación de los significados que nos venían dados, mientras que La Fiambrera, diez años más jóvenes que los primeros, conjugaban representación y una acción que realmente movilizaron a sus colaboradores, el ejemplo más significativo es el del Parque de San Francisco el Grande, cuando a base de coplas, proyecciones, y otras representaciones de la mano de los vecinos de La Latina, lograron parar la especulación de ese terreno y que éste fuese un parque hasta el día de hoy.

Por último, ¿podemos considerar los proyectos colaborativos con una voluntad de transformación social como obras de arte museables?, y ¿se puede comercializar una obra de arte con una repercusión pública/social?, ¿es legítimo que este tipo de manifestaciones artísticas pasen por la galería de arte como ya lo han hecho?

A partir de esta afirmación, entramos en uno de los grandes dilemas y retos que enfrentan los museos hoy, que si bien son vistos como plazas públicas, lugares para la crítica y la discusión, están muy limitados a la hora de amplificar procesos, prácticas y trabajos artísticos por fuera la institución. Esta es quizá la razón, por la que el museo resta potencia crítica e entidad política a las prácticas colaborativos, ya que el museo tiende a monopolizar la representación y la difusión de los resultados de los proyectos colaborativos. El museo en su afán por exponer un proceso, opta por representaciones panorámicas, pretendidamente objetivas y estabilizadas de los mismos. El trabajo usual de un museo es quedarse afuera y no involucrarse mientras otros colaboran para crear algo, y una vez el proceso está terminado, desde una perspectiva distante, atrapa cualquier parte que se haya compartido con la sociedad, para llevarla de vuelta al museo, limitar su acceso y darle un nuevo significado como arte” (Fontevila, 2015).

El arte colaborativo no debe asimilarse o funcionar bajo los parámetros que marca el modelo productivo de trabajo. Cuando nos referimos a el valor o valores que este tipo de procesos y prácticas producen y generan, deberían de ser entendidas

siempre en el plano de lo simbólico. Aún así, seguimos corriendo el riesgo de que el mercado se haga consciente del “capital simbólico” que generan estas prácticas y surge entonces la “economía del conocimiento” y de las “industrias creativas”, como si el arte tuviese la obligación o el deber de resolver problemas sociales y mantener ocupados a los individuos (Bishop, 2012).

Es la participación la que pone en jaque el concepto de autoría, por deshacerla en una forma colectiva y muchas de las veces anónima. Sabemos que un “autor” nunca quiere limitar la difusión de su obra o restringir el acceso a ella mediante derechos de autor, a menos que las circunstancias lo obliguen. Estamos ante sujetos que consiguen traducir un punto de vista teórico y político en una práctica de vida, y viceversa.

Con los movimientos sociales de nuevo cuño, que se movilizan recurriendo a usos y competencias que pertenecen tradicionalmente al mundo del arte y a los artistas, se produce lo contrario. La política se artistifica. Sirva como ejemplo lo que yo llamaría la performance más multitudinaria y que ocurrió en la Puerta del Sol durante el 15M cuando una multitud de personas articularon un grito mudo en la Puerta del Sol al inicio de la jornada de reflexión de las elecciones electorales del 2011, alzando los brazos y moviendo las manos en señal de acuerdo y consenso. La paradoja de un arte que es una forma de vida y viceversa, estriba en como la politización de la vida, que diría Santiago López Petit, conlleva a su despolitización. Dicho de otra manera, cuando el concepto de vida pasa a ocupar un papel cada vez más importante en el discurso político, pierde su peligrosidad.

El artista y activista, Luis Navarro, figura esencial en los noventas a través del colectivo Industrias Mikuerpo que se define como un “entramado participativo” (Navarro Cabanar, 2019) nos alerta de la canalización de lo colaborativo a través de

su mercantilización o cosificación:

“Hay que insistir en que se trata de un “campo de ‘experimentación” y no de un marco de practicas definido, en la medida en que trata de transformar el contexto sociopolítico que lo condiciona. A menudo se banaliza la idea de lo colaborativo, como si se tratase de una nueva taxonomía o una etiqueta comercial, y toda producción artística que aspira a suscitar la atención de críticos e instituciones trata de investirse de este nuevo “valor”, como todos esos productos del mercado alimenticio que se definen como “biológicos”. Pero el valor de lo colaborativo no solo queda así desactivado, sino que puede servir para promover una campaña de publicidad convirtiéndose en “colaboracionista”. (Navarro, 2019)

José María Parreño, también nos advierte del peligro de convertir esta clase de prácticas colaborativas en “un arte de género, que neutraliza más que estimula la acción política, y que alcanza en ocasiones una perversidad parecida a la de esos políticos que visitan los poblados chabolistas solo para conseguir votos de quienes, al votarlos, se sienten libres de cualquier responsabilidad ante la miseria”. Ante esta situación, Parreño lanzaba un rayo de esperanza, una última posibilidad, aunque casi irrealizable, de que existiera “un arte cuidadosamente mentiroso, un arte secreto, que haya abandonado el ARTE a su suerte y circule sin nombre, alterando las expectativas de la vida diaria. Arte de obras, pero no de obras de arte. Arte en estado salvaje, que no sabe su nombre o no quiere decirlo. A la medida de la amistad o de la solidaridad, a la medida de los problemas concretos o las pesadillas y los sueños colectivos. No a la medida de la carrera del artista. Yo diría, yo tengo que decir, que este arte no es posible. Para que, así, tal vez exista” (Parreño citado por Blanco en Desacuerdos 2 ,2005).

Por otro lado, en el capítulo en el que se aborda el caso de estudio de Agustín Parejo School, López Cuenca confirmaba en una entrevista la imposibilidad de comercializar

lo colaborativo, y de ahí que los museos a penas tengan obras de estos movimientos. Lo único coleccionable sería un registro de la acción, por tanto quedaría reducido a la categoría de “material de archivo”.

BIBLIOGRAFÍA

Adams, David; Goldbar, Arlene (2001). *Creative Community. The Art of Cultural Development*. Mahwah, New Jersey, Rockefeller Foundation.

Agamben, Giorgio (2009). *What Is an Apparatus and Other Essays*. Traducción de Kishik, D., & Patadella. Standford University Press.

Aguirre, Carlos. (2017). *Un Arte que se CompArte. Dossier Contrahistorias*. Pensamiento Crítico y Contracultura nº. 27, Marzo-Agosto 2017. México D. F., Jiménez Servicios Editoriales, pp. 1-118.

Ahmed, Sara (2019). *What's the Use? On the Uses of Use*. Duke University Press.

Albarrán Diego, Juan (2009). “Entre el viejo arte político y las nuevas políticas artísticas: la desactivación del arte español durante la transición democrática”. *Trasdós: Revista del Museo de Bellas Artes de Santander*, 11, págs. 42-57.

Albarrán Diego, Juan (2019). *Disputas sobre lo contemporáneo: Arte español entre el antifranquismo y la postmodernidad*. Madrid, EXIT.

Albarrán, Juan, y Benítez, Rosa (2018). “Performance, escritura y espacio público en la construcción de la ciudad democrática”. *Arte, Individuo y Sociedad*, 30 (2), pp. 329-341. <https://doi.org/10.5209/ARIS.57029>

Albero, Alexander, & Stimson, Blake (2009). *Institutional Critique, An Anthology of Artists writings*. Cambridge, Mass., The MIT Press.

Amozurrutia, José (2012). *Complejidad y sistemas sociales. Un modelo*

adaptativo para la investigación interdisciplinaria. Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades Universidad Nacional Autónoma de México.

Aramburu, Nekane (2020). *Alternativas políticas de lo independiente en las artes visuales*. Colección Ad Hoc. Murcia, CENDEAC.

Arcos, Natalia, Zagato, Alessandro. (2017). “El Festival” “Comparte por la Humanidad”. Estéticas y poéticas de la rebeldía en el movimiento Zapatista”. *Páginas, Revista digital de la Escuela de Historia, Universidad Nacional de Rosario*, 21, pp. 75-101.

Benjamin, Walter (2015). *El autor como productor* [1934]. Casimiro Libros.

Berardi, Franco (2011). *After the future*. Edinburgh, AK Press.

Berardi, Franco (2012). *The Uprising. On poetry and finance*. Cambridge, Mass & London, MIT Press.

Bishop, Claire (2006b) “The Social Turn: Collaboration and inst discontents”. *Artforum* (February), pp 178-183. http://danm.ucsc.edu/media/events/2009/collaboration/readings/bishop_collaboration.pdf

Bishop, Claire (2012). *Artificial Hells. Participatory art and the politics of the spectatorship*. London & New York, Verso.

Bishop, Claire (2006a). *Participation*. London, Cambridge. Whitechapel, The MIT Press.

Blanco, Paloma, Carillo, Jesús, Claramonte, Jordi, y Expósito, Marcelo (2001). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca.

Bonet, Juan M., González, Ángel y Rivas, Francisco (1979). *1980*. Madrid, Galería Juana Mordó.

Bourriaud, Nicholas (2007). *Estética Relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora

Brea, José Luis (1991). *Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era postaurática*. Barcelona, Anagrama.

Brea, José Luis (1994). *Anys 90: distància zero. Del 22 juny al 31 agost*. Catálogo de exposición. Barcelona, Centre d'Art Santa Mònica.

Brea, José Luis, ed. (1994). *Los 90. Cambio de marcha en el arte español*. (Jornadas de Debate. 13, 14, 15 de febrero de 1993). Madrid, Galería Juana Mordó.

Cabañas Bravo, Miguel (1996). *La política artística del franquismo*, Madrid, Centro Superior de Investigaciones Científicas.

Carceller, Ana (2004). “Interacciones con el espacio público: poéticas políticas (Rogelio López Cuenca)”. *Artecontexto: arte, cultura, nuevos medios*, 1, pp. 53-64.

Carrillo, Jesús, Estella Noriega, Iñaki y García-Merás, L. (2005). “El arte como crítica del arte (1990-1995)”. En *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el estado español*, vol. 3. Arteleku / UNIA Arte y Pensamiento / Centro José Guerrero.

Carrillo, Jesús (2009). “Amnesia y Desacuerdos: Notas acerca de los lugares de la memoria de las prácticas artístico-críticas del tardofranquismo”. *Arte y políticas de identidad*, 1, pp. 1-22.

Carrillo, Jesús (2009). *Space Invaders. Intervenciones artístico-políticas en un territorio en disputa*. Madrid, Brumaria

Carrizo, Luis; Espina, Mayra y Klein, Julie. (2003). *Transdisciplinariedad y Complejidad en el Análisis Social. Gestión de Transformaciones Sociales*. Documentos de debate MOST, nº 70. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

Castellanos, Alicia (2015). “Zapatismo y horizonte de futuro”. En *EZLN, El Pensamiento Crítico Frente a la Hidra Capitalista II*. México: Ejército Zapatista de Liberación Nacional, Pp. 113-126.

Claramonte, Jordi (2009). *Lo que puede un cuerpo. Ensayos de estética modal*,

militarismo y pornografía. Murcia, Cendeac.

Claramonte, Jordi (2011). *Arte de contexto*. Donostia, Nerea.

Cleveland, Williams (2002). “Mapping the Field: Arts-Based Community Development”. *American for the Arts* (online). Washington, Community Arts Network Report. <https://www.americansforthearts.org/by-program/reports-and-data/legislation-policy/naappd/arts-based-community-development-mapping-the-terrain>

Combalia, Victoria (1980). “Así ha visto América las «New Images from Spain»”. *Batik*, 56 (7 de julio), pp. 27-29.

Combarro, Nicolás; Ramos-Yzquierdo, Marta (2021). “En vez de resistir, ejercer una resistencia. Reflexión en torno a la actualidad de las propuestas de ‘El sueño imperativo’”. *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes*, 35. <https://cbamadrid.es/revistaminerva/articulo.php?id=842>

Community Arts Network: <http://wayback.archive-it.org/2077/20100906194747/http://www.communityarts.net/>

Corbeira, Darío y Expósito, Marcelo (2005) “Tino Calabuig, Extracto de la entrevista realizada por Daría Corbeira y Marcelo”. *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, vol. 1. Arteleku, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, Universidad Internacional de Andalucía, pp. 131-135.

Costa, Eduardo; Escari, Raul; y Jacoby Roberto. “Un arte de los medios de comunicación”. Archivo personal de Roberto Jacoby (Buenos Aires), Archivo digital ICAA. <https://icaa.mfah.org/s/es/item/750362#?c=&m=&s=&cv=1&xywh=-762,1887,1523,852>

Crickmay, Chris (2003) “Art and Social Context, its background, Inception and Development”. *Journal of Visual Art Practice*, vol 2, 3. <http://www.davidharding.net/article08/index.php> (última visita 11-12-12).

Crickmay, Chris (2003) “Art and Social Context, its background, Inception and Development”. *Journal of Visual Art Practice*. Vol 2, 3. Disponible en <http://www.davidharding.net/article08/index.php> (última visita 11-12-12).

De Haro García, Noemí (2019). “Disidencias artísticas en la transición: prácticas, historias y memorias”. *Historia Actual Online*, 49 (1), pp. 49-58. <https://doi.org/10.36132/hao.vi49.1786>

Debord, Guy (2005). *La sociedad del espectáculo*. Valencia, Pre-Textos.

Delgado, Manuel (2015). *El espacio público como ideología*, Madrid, Los libros de la Catarata.

Descartes, René (1942). *Discurso del método y meditaciones metafísicas* [1637]. Traducción de Manuel G. Morente. Madrid, Espasa-Calpe.

Díaz Bringas, Tamara; y López García, Fernando (2015). “Alianzas afectivas, efectos de excepción”. *Concreta. Sobre creación y teoría de la imagen* 6 (otoño), pp. 21-35.

Expósito, Marcelo (2015). *Conversación con Manuel Borja-Villel*, Turpián Amaran.

EZLN. (2015). *El Pensamiento Crítico Frente a la Hidra Capitalista I*. Participación de la Comisión Sexta del EZLN. México: Ejército Zapatista de Liberación Nacional.

Fernández, Marcelo. (2013). *Zapatismo o barbarie. Apuntes sobre el movimiento zapatista chiapaneco*. Fundíbulo Ediciones.

Fontdevila, Oriol (2015). “Comisariar arte colaborativo, ¿colaborativamente?” En Collados Alcaide Antonio, Rodrigo Javier (Coord.), *Transductores 3: prácticas artísticas en contexto: itinerarios, útiles y estrategias*, pp. 211-222. Diputación Provincial de Granada.

García Cortés, José Miguel (2010). “Rogelio López Cuenca”. En *Identidades sociales y memoria colectiva en el arte contemporáneo andaluz* (coord. por Elena Sacchetti), pp. 18-33.

Gascón, Patricia; Rosario, María; y Vizcarra, Ivonne, coords. (2014). *Reflexiones en torno a la complejidad y la transdisciplina*. Universidad Autónoma Metropolitana, Universidad Autónoma del Estado de México.

Gil, J. (2012). “De luces y sombras: a propósito de las estéticas comunitarias

y colaborativas”, *Errata # Revista de artes visuales*, 7, pp. 108-127. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño e Instituto Distrital de las Artes.

Gómez Menéndez, Llanos (2015). “Procesos de Traducción del Teatro Sintético Futurista y su Didáctica”. *p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e*, 2. https://www.p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e.org/?page_id=2342

González Casanova, Pablo. (2015). “Crisis terminal del capitalismo o crisis terminal de la humanidad”. En *EZLN, El Pensamiento Crítico Frente a la Hidra Capitalista II*, pp. 285-296. Ejército Zapatista de Liberación Nacional.

Gracia Melero, Sandra (2021). “La influencia del situacionismo en las manifestaciones urbanas actuales: derivas estético-poéticas en las calles y en la red.” *Atrio. Revista de Historia del Arte*, 2 (monográfico “La Agonía del Arte Urbano”), pp. 20-44. <https://doi.org/10.46661/atRIO.6291>

Harding, David (1995). “Public Art in the British new towns”. <http://www.davidharding.net/article04/index.php> (última visita 11-10-2012)

Helguera, Pablo (2011) *Education for Socially Engaged Art. A Materials and Techniques Handbook*. New York, Jorge Pinto Books.

Hernández, H. (2016). “Agustín Parejo School”. En *Agustín Parejo School*. Catálogo de exposición (del 30 de enero al 22 de mayo de 2016). Sevilla, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, pp. 312-317.

Kester, Grant (2004). *Conversation Pieces. Community + Communication in Modern Art*. Berkeley. University of California Press.

Kester, Grant (2011). *The One and the Many. Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Duke University Press. Durham.

Kravagna, Christian (1998). “Working on the Community. Models of Participatory Practice” en *Republicart. Multilingual Web Journal*. http://www.republicart.net/disc/aap/kravagna01_en.htm

Kwon, Miwon (2001) *One Place after Another. Site-specific and locational identity*. Cambridge, Massachusetts. The MIT Press.

Lacy, Susan, ed. (1995). *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle, Bay Press.

Laddaga, Reinaldo (2006). *Estética de la Emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Lind, Maria (2007). “The Collaborative Turn”. En Johanna Billing, Maria Lind, Lars Nilsson (eds.) *Taking the Matter into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices*. Black Dog Publishing.

Longoni, Ana (2014). “El mito de Tucumán Arde”, *Artelogie* 6 (24 junio). <https://journals.openedition.org/artelogie/1348>

López Abel, Daniel; y Rodríguez González, Miguel Anxo (2013). *Canales alternativos de creación. Una aproximación histórica*. Santiago de Compostela, Baleiro.

López, Ignacio; Tejada, Isabel (2020). “Espacio público y tejido social: arte colaborativo en tiempos de crisis”. *Umática. Revista sobre creación y análisis de la imagen*, 3 (especial “Espacio público y tejido social: arte colaborativo en tiempos de crisis”), pp. 7-11.

López Petit, Santiago (2016). “Anomalías intempestivas”. En *Contrapsicología: de las luchas antipsiquiátricas a la psicologización de la cultura* (Roberto Rodríguez López, ed.). Dado Ediciones, pp. 435–444.

Martínez Biot, Bárbara (2018). “Prácticas colaborativas en la ciudad de Valencia”. En *Narrativas urbanas. VIII Jornadas Internacionales Arte y Ciudad* (coord. por Miguel Ángel Chaves Martín). Madrid, Universidad Complutense, pp. 435-444.

Marzo, Jorge Luis (1993). “La paradoja de un arte liberal en un contexto totalitario. 1940-1960”, (en *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Arteleku, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, Universidad Internacional de Andalucía).

Marzo, Jorge Luis (2014). “Las políticas de lo público en el arte”. *Periférica Internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio*, 15, pp. 59-70.

<https://doi.org/10.25267/Periferica.2014.i15.03>

Marzo, Jorge Luis; y Mayayo, Patricia (2015). *Arte en España (1939–2015): ideas, prácticas, políticas*. Madrid, Ediciones Cátedra.

Marzo, Jorge Luis (2005). “Política cultural del gobierno español en el exterior (2000-2004)”, Desacuerdos. *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, vol. 2, Arteleku, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, Universidad Internacional de Andalucía, pp. 58-121.

Matos, Diego Moreira (2014). “Cildo Meireles - espaço, modos de usar”. Tesis doctoral. Universidade de São Paulo. <https://doi.org/10.11606/T.16.2014.tde-30072014-091503>

Méndez Baiges, Maite (2013). “Arte y activismo urbano en los ochenta: El proyecto Sin Larios de Agustín Parejo School”. *Arte y Ciudad: Revista de Investigación* 3 (número extra 3.1, dedicado a “Arte, Arquitectura, Comunicación y Ciudad: Interacciones y Diálogos”), pp. 309-326.

Morin, Edgar. (1997). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona, Gedisa.

Navarro Cabañal, Leandro (2019). “Entrevista Luis Navarro. Fundador del colectivo Industrias Mikuerpo”. *Acta*, 4 (número extraordinario).

Nicolescu, Basarab. (1994). *La Transdisciplinariedad. Manifiesto*. Ediciones Du Rocher.

Prieto Souto, Xosé Antonio (2015). “Prácticas fílmicas de transgresión en el estado español (tardofranquismo y transición democrática)”. Tesis doctoral. Universidad Carlos III de Madrid.

Pujals Gesalí, Esteban (2005). “El arte de la fuga: modos de la producción artística colectiva en España 1980-2000”. En *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, vol. 1, pp. 152-160. Arteleku / UNIA Arte y Pensamiento / Centro José Guerrero.

Ramírez Blanco, Julia. (2013). “Reclaim the Streets! From local to global party protest”. *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, nº 1 (1), pp. 171–180.

<https://raco.cat/index.php/REGAC/article/view/269871>

Rancièrè, Jacques (2002). “La revolución estética y sus resultados”. *New Left Review* 14, pp. 118-134.

Rancièrè, Jacques. (2010). *El espectador emancipado*. Ediciones Ellago.

Rodrigo, Javier, y Fendler, Rachel (2009). *Art en Context Sanitari. Itineraris i eines per desenvolupar projectes col.laboratius*. Barcelona, Transart Laboratori. <http://goo.gl/VxWNk>

Rodríguez López, R., ed. (2016). *Contrapsicología: de las luchas antipsiquiátricas a la psicologización de la cultura*. Madrid, DADO Ediciones.

Sánchez de Serdio, Andrea (2007). “La política relacional en las prácticas artísticas colaborativas: cooperación y conflicto en el desarrollo de un proyecto de vídeo comunitario”. Tesis Doctoral. Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. www.tdx.cat/bitstream/10803/1264/1/ASSM_TESIS.pdf


Sztulwark, Diego (2019). *La ofensiva sensible: Neoliberalismo, populismo y el reverso de lo político*. Buenos Aires, Caja Negra Editora.

Thompson, Nato (2012). *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press.

Vilar, Nelo (2004). “El arte alternativo o paralelo en el Estado español de los años noventa (desde el enfoque crítico de la acción colectiva)”. Tesis doctoral.

Vindel, Jaime (2014). “Esquirlas de una experiencia artístico-política: influjos internacionales de Tucumán Arde en los primeros años setenta”. *ASRI. Arte y sociedad. Revista de investigación*, 7.

Vindel, Jaime (2017). “Contra la Transición «pelele». La Familia Lavapiés como síntoma contracultural de la izquierda radical”. *Anales de historia del arte*, 27, pp. 203-231. <https://doi.org/10.5209/ANHA.57488>

 Vindel, Jaime (2019). *La Familia Lavapiés. Arte, cultura e izquierda radical en la transición española*. Santander, Ediciones la Bahía.

Visglerio, Lola (2020). “Operar en el límite: “Plus Ultra”, una propuesta curatorial crítica dentro de la Expo’92”. *Quintana. Revista do Departamento de Historia da Arte*, 19, pp. 283-302. <https://doi.org/10.15304/qui.19.6074>

VV. AA. (2016). *Agustín Parejo School*. Catálogo de exposición. Sevilla, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo / Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

VV.AA. (2019). *Yendo leyendo dando lugar. Rogelio López Cuenca*. Catálogo de exposición. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Zúñiga Castellano, Antonio (2017). “Estrujenbank: de lo sublime a lo siniestro”. *SOBRE. Prácticas artísticas y políticas de la edición* 3, pp. 158-166. <https://doi.org/10.30827/6229>

Esta tesis investiga un cambio de paradigma en el entramado artístico de los años noventa en el contexto español de la mano de unas prácticas artísticas de naturaleza colaborativa que, desplazaron los límites de los marcos de acción y de sentido de un arte que había dejado de representar la realidad para intervenir directamente en ella. Se toman como casos de estudio, cuatro colectivos: Agustín Parejo School, Preiswert Arbeitskollegen (Sociedad de Trabajo no Alienado), Estrujenbank y La Fiambrera.