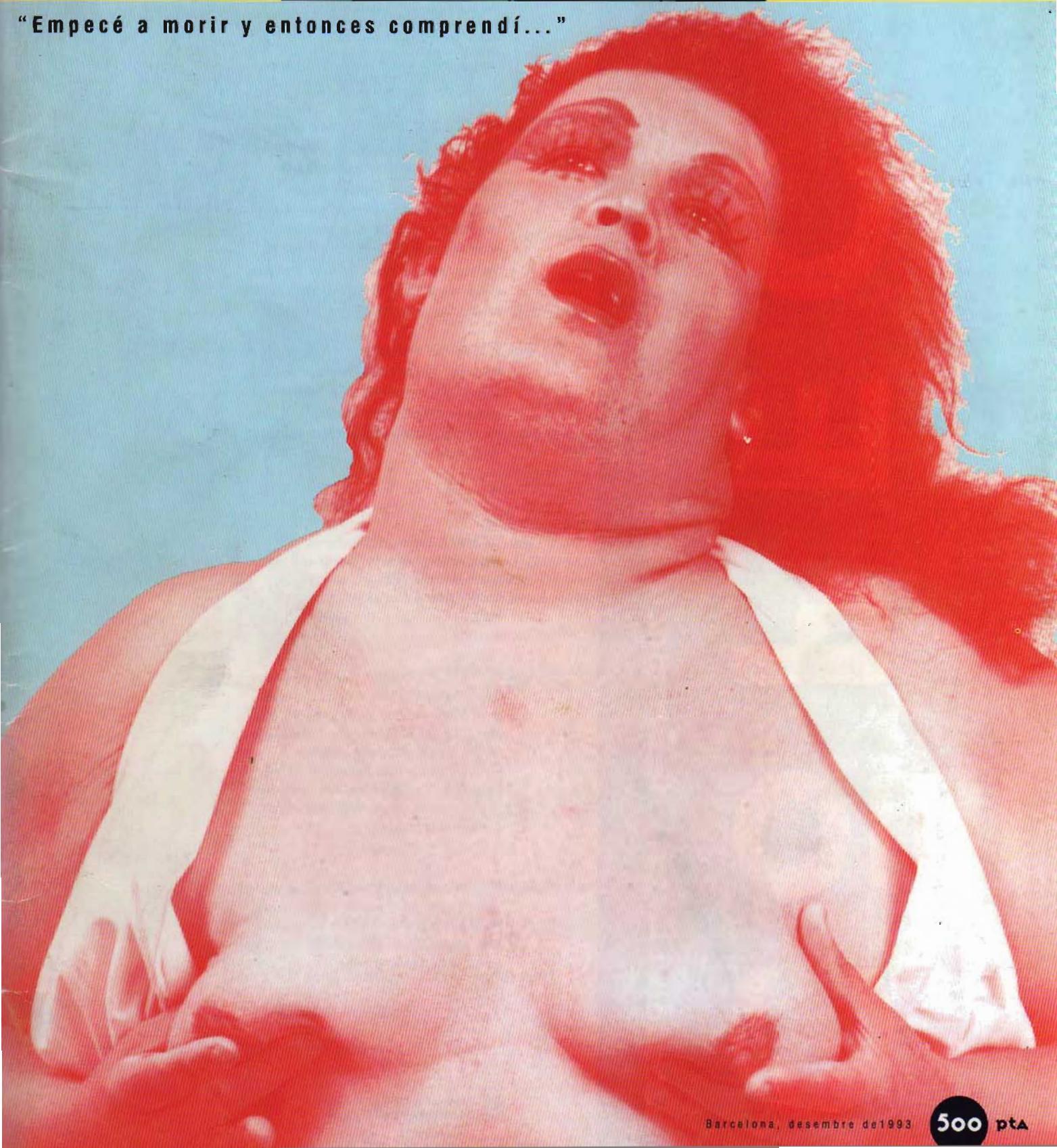


d e c a l o r

Revista trimestral de crítica cultural Núm. 1

"Empecé a morir y entonces comprendí..."





Consorci Català
de Promoció Exterior
de la Cultura
Catalan Consortium
for the External Promotion
of Culture
Ronda Universitat, 17, pral. 3a.
08007 Barcelona
Tel. (34) 318 98 61 - Fax (34) 317 98 86

COPEC

Consorci Català de Promoció Exterior de la Cultura

- El COPEC, Consorci Català de Promoció Exterior de la Cultura, és una entitat autònoma creada pel Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya que té com a objectiu, entre altres, ajudar als professionals del teatre, la dansa, la música, les arts plàstiques, el disseny, el llibre i el cinema a difondre els seus productes fora del nostre país.
- El COPEC ofereix a programadors de festivals, d'espais, de teatres i sales de concerts d'arreu del món informació i assessorament sobre grups, espectacles i altres activitats culturals de Catalunya.
- Catalan culture offers the world outstanding theatre, dance and music professionals who are constantly creating new and exciting artistic ideas.
- COPEC, the Catalan Consortium for the External Promotion of Culture, is an autonomous body brought into being by the Department of Culture of the Generalitat of Catalonia—the Autonomous Government of Catalonia—with a view to aiding the professionals to extend themselves outside our country.
- COPEC offers organizers of festivals, leisure events, theatres and concert halls all over the world information and advice about shows and theatre, dance and music groups.

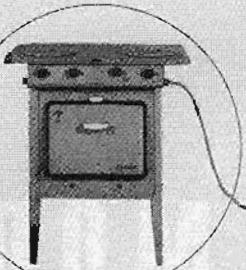


Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

de calor

Equip editorial

Mont Marsà
Jorge Luis Marzo
Carles Poy
Jesús Renau
Toni Serra



desembre del 1993

De Calor
Revista
Trimestral de
Crítica Cultural

Núm.



- 2 La Modelo** Toni Serra **12 El Fet X.** De l'alternatiu als alterespais Tere Badia **17-18 Martí** **19 El capital el buit ta mare** Rhonda Lieberman & Catherine Liu's **24 Freims** Jacobo Sucari i Xavier Sabater **27 Marcel·lí Antúnez** **28 Entrevista a Luis González Robles** Jorge Luis Marzo **37 Xavier Manubens.** Fotografia Xavier Mulet **38 Grafisme social** Mont Marsà **41 Dataviu**

42 Traduccions



Disseny gràfic: Mont Marsà

Correspondència: Apartat de Correus núm. 460. 08080 Barcelona
Tel. 319 52 17. Fax 315 44 74

Edita: Propietat Sensible S. A. Barcelona

Han col·laborat en aquest número: Marcel·lí Antúnez, Tere Badia, Rhonda Lieberman, Catherine Liu, Xavier Manubens, Mont Marsà, Martí, Jorge Luis Marzo, Xavier Sabater, Toni Serra, Jacobo Sucari, Hernando Toro Botero

Traduccions: Núria Prats, Jesús Renau, Rebecca Simpson

Agraïments: Xeixa Roses, Rafael i Maite Santos-Torroella, Catalina Serra, Tere Ticó, Rafael Tous (Fundació Privada d'Art Contemporani Tous-de Pedro), Mireia Vidal, Cesar Viguera

Aquest primer número de *De Calor* ha rebut una subvenció de KRTU, Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya

De Calor vol agrair especialment el suport rebut dels *Amics Acalorats* i dels seus subscriptors i les seves subscriptores

Dipòsit legal: B. 34045-93

© dels textos i imatges: Autors i *De Calor*

De Calor no es fa necessàriament responsable dels articles i les imatges dels seus/seves col·laboradors/es

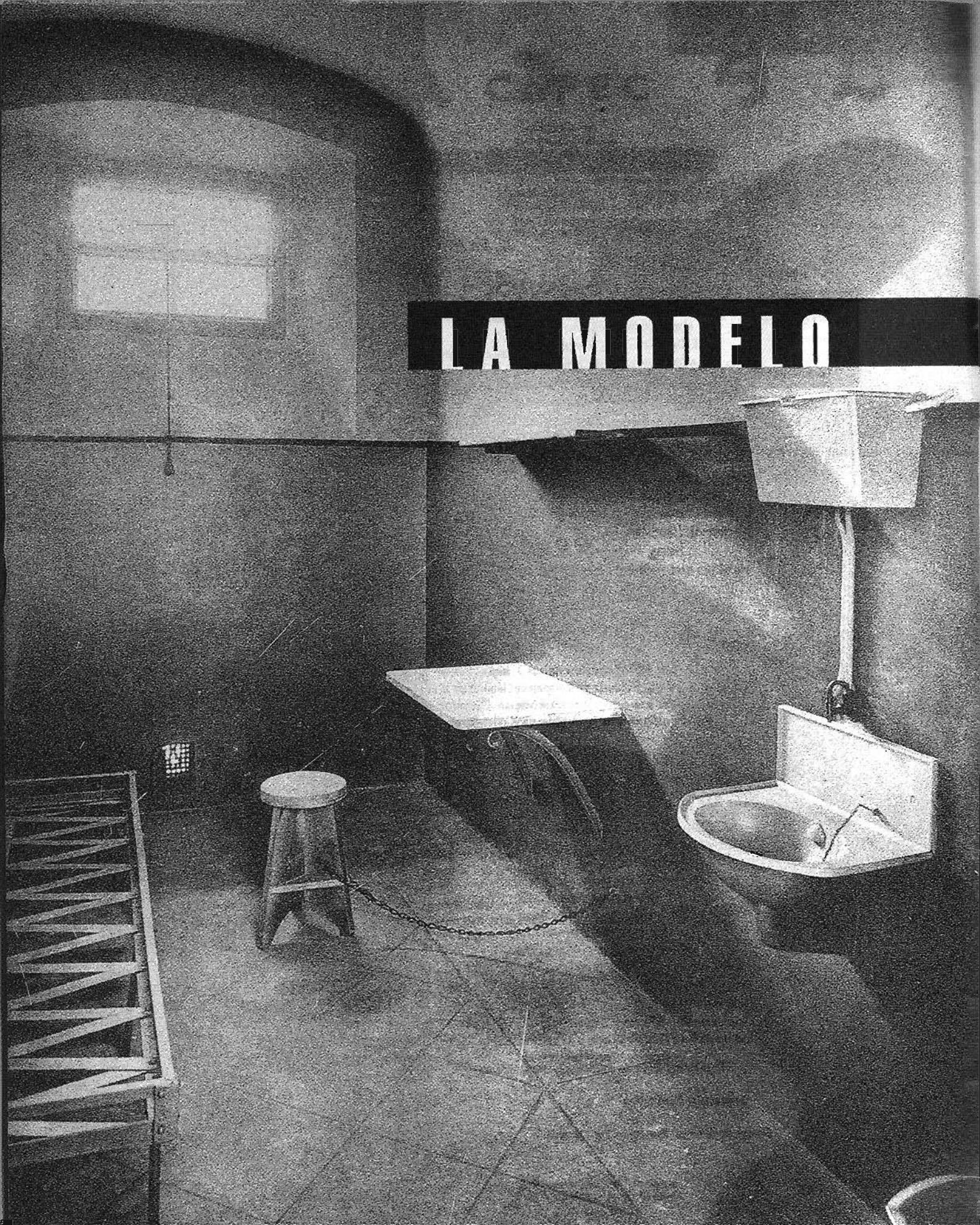
El material rebut no sol·licitat no serà retornat

Imprimeix: I G Galileo

Imatge de coberta: Hernando Toro Botero



LA MODELO





Castigar. tr. Aplicar un castigo. /

Molestar, afligir. / Escarmentar. /

fig. Tratándose de obras o escritos,

corregirlos. / Enamorar por puro

pasatiempo o por jactancia a persona

**Casares, Julio, Diccionario
del otro sexo. Ideológico de la lengua española,
pág. 167. Barcelona, 1988**

Arquitecturas de castigo: edificaciones mediante las cuales una inmobiliaria, una institución o un arquitecto deciden, por accidente o perfecto plan, molestar, afligir, escarmentar o enamorar por pura jactancia a sus usuarios. Cárcel, cuarteles, sanatorios, escuelas, hospitalares y fábricas. Pero también bloques de viviendas y urbanizaciones de ocio.

Edificaciones ligadas al quehacer cotidiano y, por ello, muchas veces invisibles. Sistemáticamente excluidas del torrencial discurso de imágenes comunicativas por ser demasiado evidentes, por anónimas, por su carencia de interés, o por albergar un símbolo excesivo. Nada tan difícil como intentar extraer imágenes de esos interiores, tan sagrados como antes lo fueron los templos. Espacios dispares hermanados por el factor invisibilidad. Arquitectura silenciada cuyo interior bulle.

La cárcel Modelo de Barcelona abrió sus puertas en 1904. Con ocasión del acto inaugural, el discurso del abogado y la minuciosa descripción del arquitecto transmitían todavía el optimismo de la razón, la sensibilidad romántica y el frío cálculo de *El panóptico* de Bentham, texto decimonónico que ya comentara Foucault.

Obra que revolucionó el concepto y la organización física de las prisiones, introduciendo en ellas el espíritu de la ilustración, la luz de la razón que todo lo alumbría y que, por tanto, todo lo controla. El panóptico, el ojo que todo ve y nada nos cuenta.

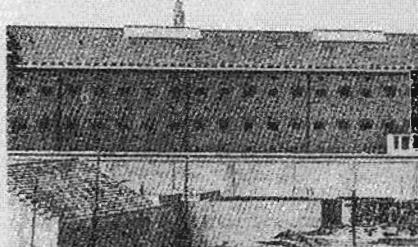
Contrastamos aquí los textos y las imágenes del mencionado dossier inaugural de la cárcel Modelo con fotografías realizadas en su interior por Hernando Toro Botero, así como con algunos datos significativos de la situación actual de las cárceles de nuestro país.

Este artículo-dossier ha sido posible gracias a la colaboración de Rafael Tous (Fundació Privada d'Art Contemporani

Tous-de Pedro - Centre de Documentació de l'Art Actual),

Xavier Sabater (La Papa)

Botero, así como con algunos datos significativos de la situación actual de las cárceles de nuestro país.



Hernando Toro Botero,

cuarenta y cuatro

años, fotógrafo,

colombiano. Interno

en la 3ª Galería de la

cárcel Modelo de

Barcelona. «Desde

dentro», y gracias al

Taller de fotografía,

Hernando Toro ha

realizado un ingenio

trabajo fotográfico

mediante el cual

documenta toda una

serie de personajes,

paisajes interiores,

delirios. Han

publicado o expuesto

sus fotografías la sala

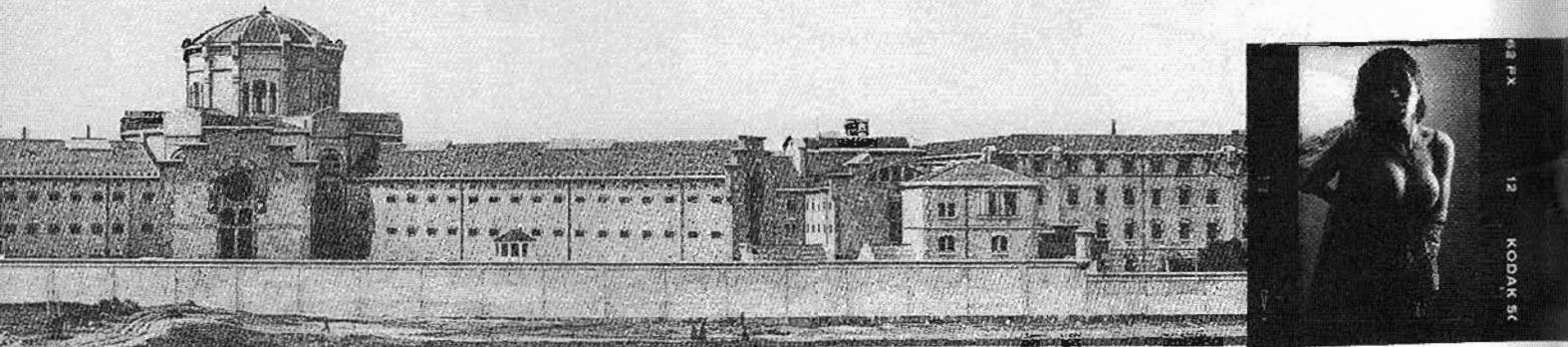
multimedia La Papa,

la Federació Catalana

de Fotografía, y la

Casa de Colombia.

LA PRISIÓN CELULAR DE BARCELONA



DISCURSO leido en el acto de la inauguración oficial de aquella celebrado el 9 de junio de 1904 por *Ramón Albó y Martí*

Exmos. Sres.
Señores:

Es un fenómeno que habréis podido comprobar en vosotros mismos innumerables veces que al contemplar, por ejemplo, una obra de arte ó un monumento artístico, el espíritu se alegra y recrea dulcemente, porque disfruta el delicioso sentimiento de lo bello; que al ver un edificio ó al estudiar una institución dedicados al socorro del próximo desvalido, el corazón se ensancha y regocija, porque imagina al punto las lágrimas que se enjuagan y las necesidades que con la misma se socorren, y que, al revés, pero obedeciendo á igual principio de causalidad, al hallarse ante una cárcel, al visitarla ó al pensar, siquiera, en ella, el alma se entristece, porque la imaginación descubre ó se forja al momento un panorama inmenso de sufrimientos, vicios y hasta crímenes. [...]

Pues si esto es cierto, como lo es, ¿cómo se explica que hoy haya acudido aquí, dentro del recinto mismo de una prisión, construido expresamente para cárcel y señalado ya por su exterior y á simple vista como á tal, tan numerosa concurrencia vestida de fiesta y animada, como descubre la sonriente expresión de vuestras caras y el centellear de vuestros ojos, de una franca alegría y de una intensa satisfacción, satisfacción y alegría que todos compartimos y disfrutamos? ¿A qué se debe?

Señores: bien lo sabeis. Es que la hermosa Barcelona, la ciudad de los Condes, la antigua capital del Principado, la que fué rival de Génova y de Pisa, la perla del Mediterráneo [...] ha tenido y sigue teniendo por cárcel al

alborear el siglo XX, un edificio que la vergüenza impide describir y retratar con el pincel de la verdad. Allí han debido sufrir horrores y penalidades cruelísimas haciendo vida común con todo género de delincuentes, aquellos de nuestros hermanos á quienes la justicia humana ha detenido preventivamente para depurar, en el tamiz de un largo proceso, si habían delinquido ó no. Allí por ejemplo, he visto más de una vez y habréis visto algunos de vosotros, entre un sin fin de cosas á cual más tristes y repugnantes, pobres jóvenes llenos al entrar de robustez y de vida, venidos del campo muchas veces, y supuestos autores de un delito más ó menos importante ó disculpable, pasar meses y meses en medio de los horrores de un patio de tan triste celebridad como el de la Garduña, quedar luego heridos mortalmente en su cuerpo y en su espíritu con lo que allí se respira y por la manera como allí se vive, apoderarse simultáneamente de su alma el tedio y la tristeza, y morir poco después de recobrar la libertad, ó sea -terrible sarcasmo- cuando la justicia les había declarado inocentes ó cuando les había absuelto del delito cometido por haber extinguido ya la pena que les impusiera [...].

Esto mismo ocurre en otros muchísimos establecimientos penitenciarios españoles, por imperar como único régimen en ellos aplicable ó aplicado, el de la aglomeración, con su coorte inseparable de vicios, podredumbre, miseria y hasta crímenes.

Y la sociedad lo contempla y lo tolera sin inmutarse, sabiendo como sabe que de esta manera no se cumplen los elevados y trascendentales fines de la justicia represiva, pues ésta se limita á tener encerrados y confundidos durante un lapso de tiempo más ó menos largo á presuntos y verdaderos delincuentes; [...] agrava la misma pena cuando, en méritos de su cumplimiento, queda el preso más pervertido; resultando que cada día salen de nuestras cárceles y presídios centenares de hombre no corregidos, dispuestos á imponer de nuevo á la sociedad una contribución cuya



importancia y trascendencia es imposible de determinar. Y la sociedad todo esto lo mira con indiferencia, por preocuparla más el particular egoísmo, el negocio personal, el placer viviano, la discusión bizantina ó la política de bajo vuelo [...].

Por fortuna, en Barcelona semejante estado de cosas va á sufrir radical transformación en méritos del acontecimiento que hoy celebramos. Lo que quizás con toda propiedad, podría calificarse de peor entre lo malo, va á ser sustituido, según opinión autorizada, por lo mejor entre lo bueno. La nauseabunda cuadra, va á ser sustituida por la higiénica celda con instalación sanitaria completa; el patio asqueroso y corruptor por el reglamentario paseo celular; las prácticas religiosas y, sobre todo, la misa, que resultaba una irrisión celebrada en la forma en que debía tener lugar, será dicha en la capilla alveolar que sin obligar á nadie el oirla, permitirá hacerlo á quién así lo deseé; á la gritería sucederá el silencio; á la disipación el recogimiento; á las torpezas entre varios cometidas, la separación y el aislamiento entre los presos; á la lectura en común del folleto pornográfico, la particular y provechosa del libro moral é instructivo; en más breves palabras: podrán ser tratados como hombres, los que hasta hoy han debido vivir, usando términos suaves, de una manera que atentaba y desconocía la dignidad del ser humano [...].

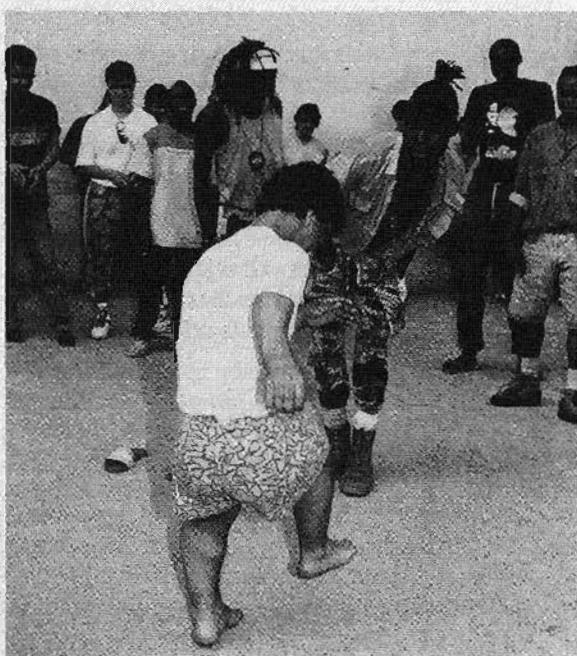
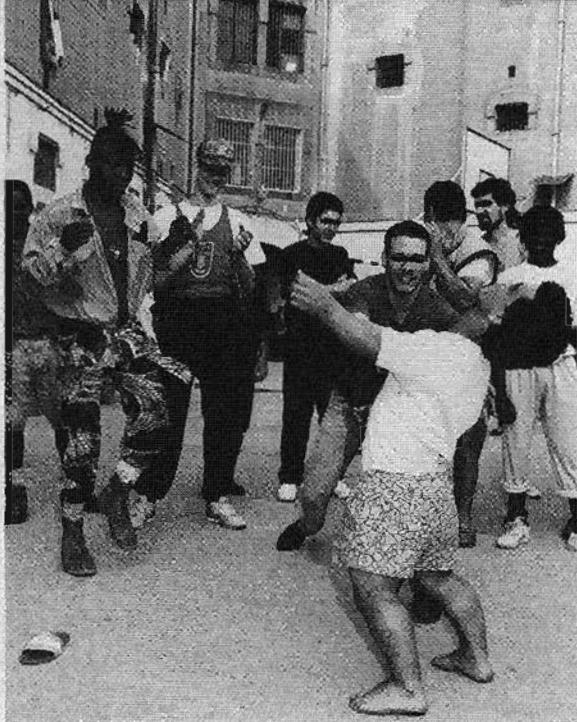
... es que celebramos el paso de un régimen penitenciario degradante y corruptor, á otro humano, justo y correccional [...].

El principio capital y fundamental adoptado en la construcción de esta nueva cárcel, ha sido el de establecer en ella el régimen de aislamiento; de manera que si se preguntaba ¿qué es la nueva cárcel de Barcelona? podría contestarse con toda propiedad: una prisión celular [...].

Otros dicen: no resulta humano tener á un

hombre en el limitadísimo espacio que ocupa una celda. Menos espacio le corresponde en las prisiones de régimen común, y, aunque se le diese más, siempre lo encontraría reducido. Dadle el mundo entero, si queréis, y cuando se lo hayais dado, os saldrá al paso aquel sabio adagio catalán que dice «pera presó tot el món es estret». Y si no satisfaciera á alguien esta respuesta, que escuche á directores de importantes establecimientos celulares extranjeros que afirman, como dice Georges Guelton, que muchos presos y, sobre todo, los de buena conducta, prefieren la celda á las grandes salas de régimen común.

Finalmente, muchos, invocando un argumento más usado, exclaman: ¿es racional, es cristiano someter á un aislamiento absoluto al hombre, siendo, como es, un ser eminentemente social? ¿Podrá corregírsele si se comienza por aplicarle un regimen contrario á su propia naturaleza? Pero vosotros les contestaríais: es que la celda, tal como nosotras la defendemos y queremos, no es el aislamiento absoluto, la celda significa tan sólo la separación de unos presos con otros, el apartamiento de elementos funestos ó de condiciones negativas para su corrección y enmienda, para facilitar y multiplicar, en cambio, la acción de condiciones positivas y de elementos moralizadores. La celda, como ha dicho un autor, ha de estar «siempre abierta para el bien y la virtud, cerrada sólo para el vicio y la corrupción; y como todo elemento malo y pernicioso en la cárcel viene del contacto con los compañeros, de ahí que sea sólo el aislamiento de preso á preso y permitida la comunicación con todo elemento sano de la sociedad». Ó, hablando en términos más concretos, la celda necesita y ha de tener su debido complemento en las conferencias religiosas é instructivas, en las prácticas de la religión, en la instrucción, en la lectura de buenos libros, en el paseo y ejercicio físico, en el trabajo, en la visita del sacerdote de la Cárcel, de los jefes y del médico, en la de su familia, y, muy especial, en la de los individuos de la Sociedades de Patronato de presos y libertos.



Téngase presente, además, que al decir celda, no quieren significarse tan solo cuatro sencillas paredes que aislan el preso, reteniéndolo como un pájaro dentro de una desmantelada jaula. Quiero la celda, sí, pero la quiero como la queréis la mayoría, sino todos vosotros, que es en la forma como se ha construído aquí, con una instalación sanitaria como la que veréis, con ventiladores capaces y con buenas ventanas, ó sea con mucho aire y luz, con iluminación artificial para las horas de la noche en que lo permita el reglamento, con cama decente é higiénica en que poder descansar, con mesa en que poder comer, trabajar y estudiar ó siquiera leer, con sitio á propósito para tener libros y otros objetos que sean permitidos y, entre éstos, no excluyo el retrato de la esposa que se adora ó del hijo que acaba de perderse, ni la flor que se cuida con cariño, ni tampoco el pajarito que se quiere con ternura [...].

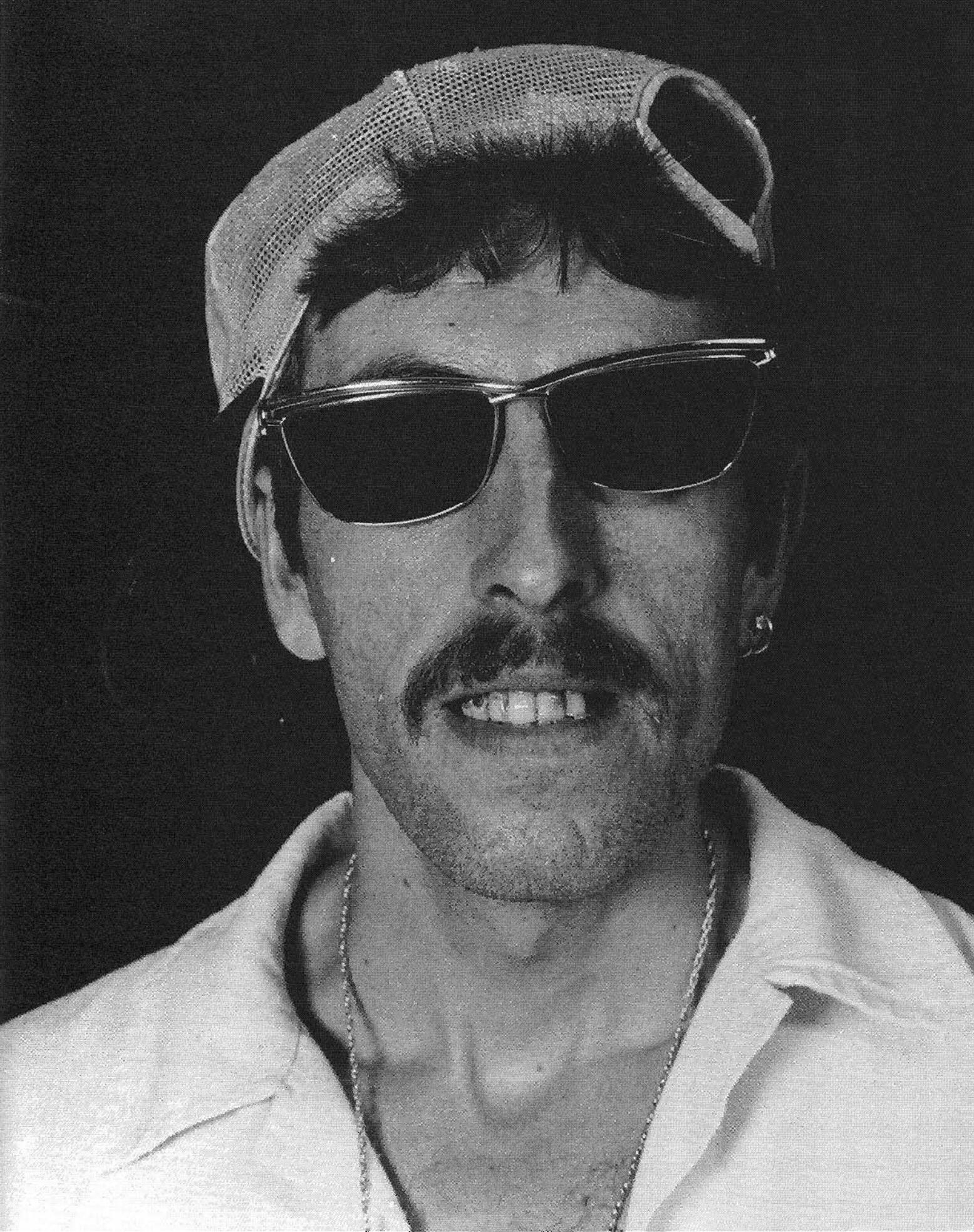
En dicho sistema, se establecen cuatro períodos: el período celular ó de preparación, el industrial y educativo, el intermedio y, finalmente, el de gracias y recompensas. El primer período lo sufrirán los penados en aislamiento celular; en el segundo harán vida mixta, de aislamiento celular durante la noche y de reunión durante el día, para asistir á los talleres, á la escuela y para dedicarse á los servicios mecánicos, observando en la vida de comunidad la regla del silencio; el tercero se pasará también en reclusión celular por la noche y en comunidad durante el día, permitiéndoseles mayor comunicación con el exterior, y el cuarto se establece en equivalencia al de libertad condicional que existe en otros países, y regirá hasta tanto que se promulgue una ley que la conceda [...].

... que tenga en cuenta que esas severas y prolongadas galerías, que todas esas paredes y tabiques aquí construídos, no son más que el esqueleto ó osamenta, del régimen penitenciario que vá á implantarse aquí [...].

... como ha dicho otro autor, «lo difícil no es encarcelar á un hombre, sino el ponerlo en libertad» [...].

Pues bien, señores, este es y ha de ser siempre nuestro lema: los sufrimientos del encarcelado, su reforma, su higiene, su buena alimentación, la miseria en que yace sumida su familia, el amparo de sus hijos ó de sus padres, y su propia protección cuando recobra la libertad, lo mismo que la mejora del régimen penitenciario en que ha de vivir, el adelanto de la ley que señala su camino procesal y el progreso de la justicia represiva que lo ha de juzgar, deben también aprisionarnos para que pensemos en la situación del preso [...].

Que sea el amor purísimo á nuestro prójimo, el que nos cautiva á todos entre sus dulces mallas, para lograr la redención de los esclavos del vicio, del crimen, de la desgracia, de la perversa ó escasa educación ó de la ocasión tan sólo [...].

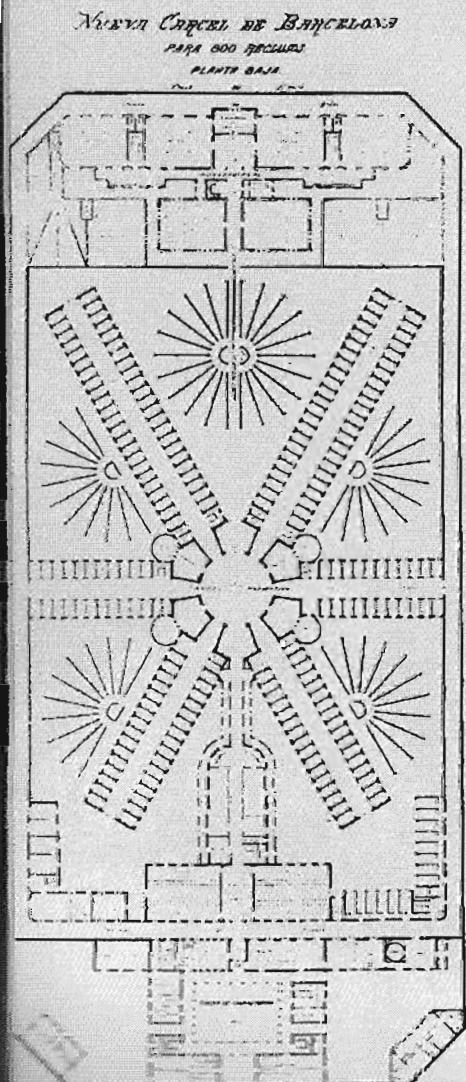


La Nueva Cárcel, destinada solo á hombres, se levanta en un solar constituido por dos manzanas del Ensanche de Barcelona y la calle intermedia que en el plano de urbanización las separaba, tiene una área de 27.406 metros cuadrados [...].

La Cárcel preventiva, consta de un cuerpo central de forma poligonal, y de seis cuerpos ó aleros radiales que del mismo emergen, de planta baja y dos pisos, además de un semisótano habitable solo en la parte que linda con el cuerpo central y en el que se han establecido las celdas de castigo.

En los tres pisos de que consta cada cuerpo radial, hay dispuestas una línea de celdas en cada una de sus fachadas laterales, sumando en total el número de 600 [...].

Descripción general de la Nueva Cárcel de Barcelona



Cuerpo de Administración

El cuerpo de Administración tienen en su planta baja, además del sitio destinado al cuerpo de guardia, y portería, las dependencias necesarias para oficinas, despachos de los señores Director y Subdirector, local en que tomar las filiaciones de los presos, con cuartos de baño anexos, para ser limpiados antes de ingresar en las celdas [...].

Locutorios [...] En su planta baja se han colocado los locutorios para el público en forma tal, que el preso pueda llegar á ellos por un corredor especial que parte desde el centro de la Cárcel preventiva y que se convierte luego en subterráneo para así llegar al centro de la crujía destinada á este servicio. Presos y público están colocados á distancia de ochenta centímetros uno de otro, con rejas y telas metálicas intermedias, pudiendo pasearse un vigilante por el espacio que queda entre los mismos [...].

Enfermería [...] A estas fachadas van adosadas las celdas destinadas á los presos enfermos y tienen 5,60 metros de largo por 2,60 metros de amplitud y 3,80 metros de altura, y por lo tanto, un total de 55,32 metros cúbicos de aire. Grandes ventanas facilitan la renovación del aire y la forma en que están dis-

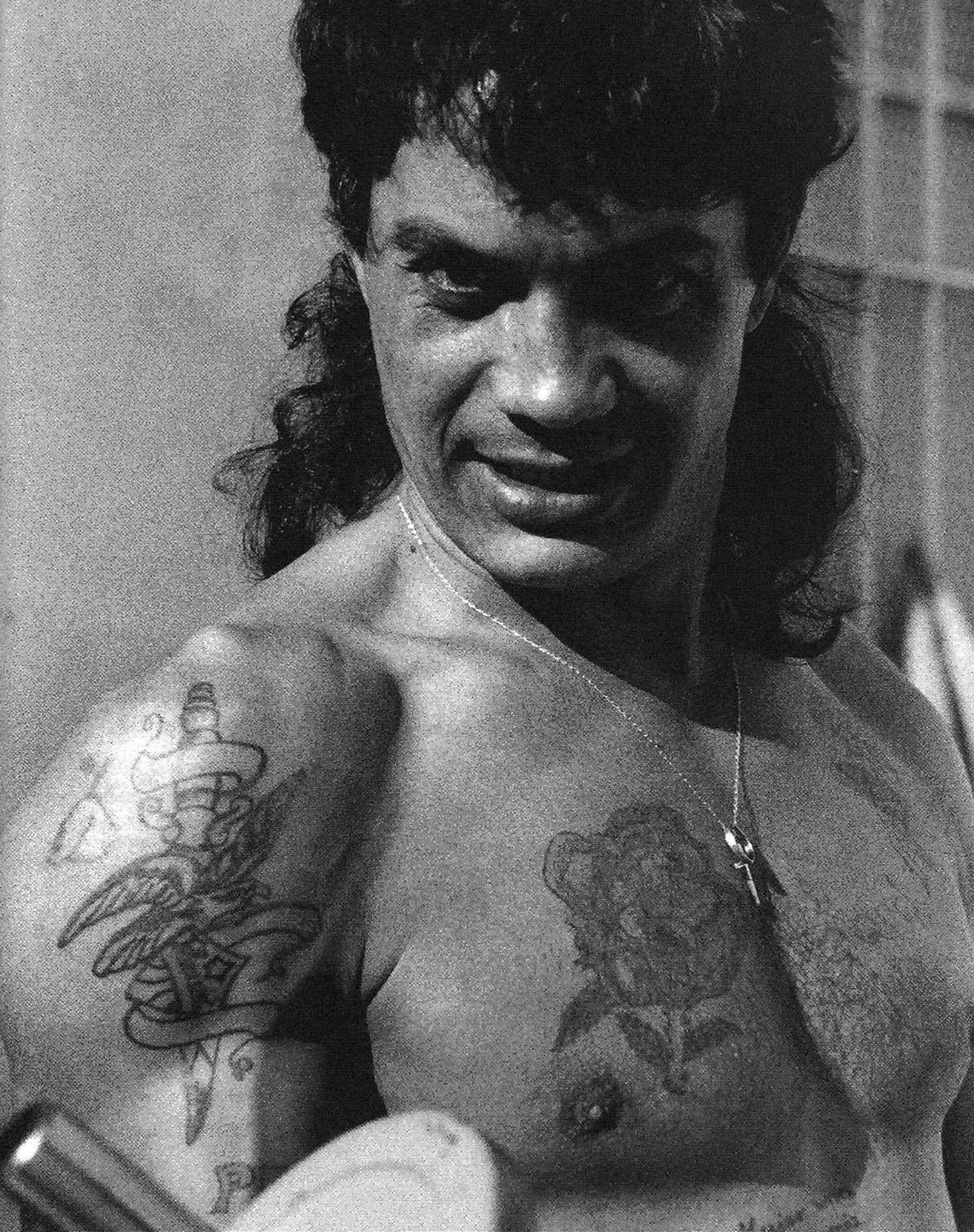
puestas las celdas, permite constituir seis grupos completamente aislados para el caso de que existan enfermedades contagiosas. El número total de celdas es de 39 [...].

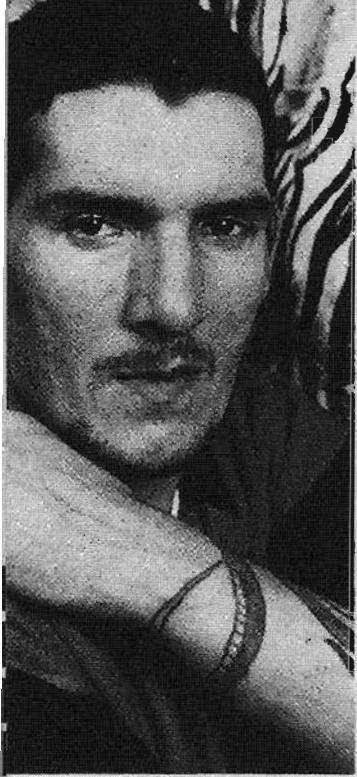
Capilla Alveolar Una novedad en España resulta ser la capilla alveolar emplazada en el centro de la Cárcel preventiva. En la gran rotonda central á que concurren las seis alas de celdas, se han dispuesto cinco grupos de asientos, colocados en gradería y que no impiden la visualidad y vigilancia de todas las celdas, que desde el centro puede verificarse por una sola persona. El número total de asientos es el de trescientos diez (poco más de la mitad de la población carcelaria) y están construidos a semejanza de los de las Cárcceles de Berlín, Lovaina, Bruselas y otras que poseen esta importante dependencia, de modo que el preso sentado ó de pie no puede ver al compañero de reclusión que esté sentado delante, detrás ó á sus lados, y si solo dirigir sus miradas á un punto situado en el eje de la rotonda y á cierta altura sobre el piso de la misma. En este punto de confluencia de todas las visuales, se ha dispuesto un altar [...].

Celdas Las celdas de la Cárcel preventiva destinada á presos comunes tienen 4 metros de longitud, por 2,40 de amplitud y 3,40 metros de altura media pues la forma del techo es arqueada. Contiene por tanto un volumen de aire de 32,64 metros cúbicos [...].

La iluminación artificial es eléctrica, habiendo dispuesto una lámpara de incandescencia de cinco bujías, colocada en el centro y punto más alto de la bóveda que cubre la celda. Las ventajas de este sistema sobre la iluminación por gas son evidentes, pues con suma facilidad puede darse y quitarse la luz desde fuera de la celda, sin peligros de explosión alguna y con menos gasto de conservación de cañerías. Además se evitan los inconvenientes de que los presos utilicen las cañerías de gas para comunicarse ó las luces del mismo para calentarse las comidas ó hacer café, como ha ocurrido en otras cárceles [...].

- Cada celda está provista de un watter-closet con tapadora giratoria, un lavabo con su depósito anexo, que podrá prestar los servicios de limpieza del recluso, una cama de hierro giratoria para que durante el día pueda aplicarse al muro en que está sujetada, una mesita fija en el muro, con un estante superior á la misma y un taburete sujeto por una cadena de hierro á distancia determinada del muro y en un punto inmediatamente inferior á la mesa, para que no pueda llegarse con él a la ventana ni á otro punto de la celda [...].





Los muros que separan las celdas entre sí, son de ladrillo y de treinta centímetros de espesor de modo que la **incomunicación es absoluta no pudiéndose asomar á las ventanas** [...].

- La puerta que cierra la celda es de madera chapada de hierro en su interior y tiene en su centro una ventanilla rectangular, que abierta en sentido horizontal, permite la entrada de los alimentos desde el exterior. Junto á este ventanillo y algo más arriba, se ha dispuesto un agujero ó mirilla que se abre en forma cónica hacia el interior y solo tiene unos seis milímetros en su exterior, con objeto de que el preso pueda ser observado sin advertirlo [...].
- Las celdas destinadas á políticos son algo mayores en capacidad que las descritas, tienen también su cama, mesa, estante, taburete y sitio en

que colocar la bacinilla por la noche, en forma que pueda sacarse desde las galerías y quede completamente oculta en el interior. Se supone que para estos presos se hará uso durante el día del watter-closet y lavabo que hay dispuestos en una dependencia anexa [...].

Coste del edificio

El coste de las construcciones actualmente realizadas, junto con el valor del solar y demás anexos á esta clase de obras, asciende hoy á la cantidad de 2.932.457 pesetas.

- Siendo seiscientas las celdas destinadas á presos preventivos sujetos á juicio ordinario y veinte las destinadas á políticos, suman en totalidad seiscientas veinte celdas, cuyo coste medio resulta ser de 4.730 pesetas.

«Según la consellería de Justicia el

40% de la población

reclusa de Catalunya es

portadora del virus del

SIDA.»

El País, 8-2-1992

Cárceles catalanas

	Nº de presos	Capacidad aconsejable
Can Brians (mujeres)	617	808
Cárcel Modelo	2.009	900*
Quatre Camins	969	950
Wad-Ras (mujeres)	308	177
La Trinitat (jóvenes)	330	260
Lleida 1 y 2	900	745
Tarragona	306	200
Girona	158	107
Figueres	182	90
Servicio abierto Modelo	135	141
Centro abierto Lleida	64	64
TOTAL	5.833	4637

* La capacidad inicial de la prisión celular

«La Modelo» se cifró en 620 más 200 presos en correccional.

Fuente: El País, 3-5-92

El **20%** de la población
reclusa española, alrededor de

**34.000 personas,
están infectadas**
con el virus del **SIDA.**»

El País, 9-4-1992

«Seiscientos presos
con **SIDA**

**terminal
excárcelados**

en 1991.» El País, 8-2-1992

«Prisiones atribuye la **masificación
carcelaria a**

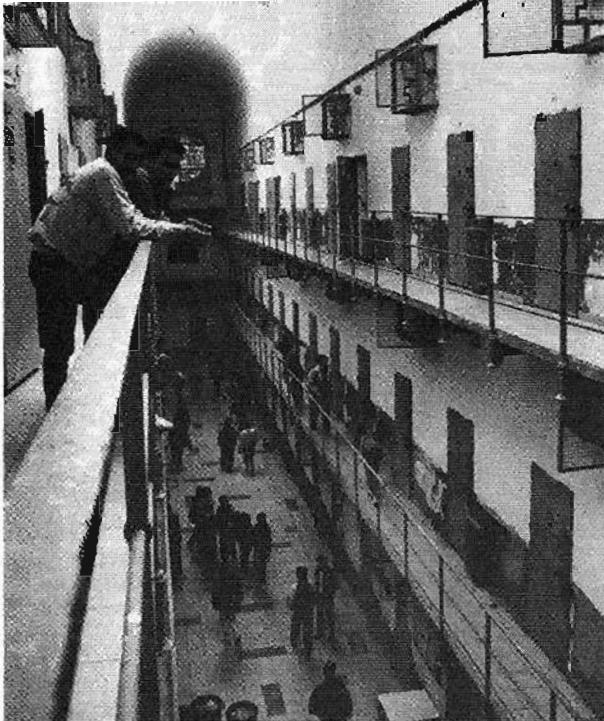
los extranjeros.» ABC, 1-7-1993

«**1993 : Presos a pan y agua.**

**Las deudas superiores
a los 12.000 millones de**

**pesetas se comen el
presupuesto del año próximo
para suministros y
reparaciones en las
cárcel.**»

El País, 18-7-1992



«Según el estudio encargado por el Congreso de los Diputados, al ingresar en prisión los reclusos presentan el perfil siguiente:

Mujeres: 12%

Edad media: 30, 4 años

Analfabetos 9,4%

No acabaron **estudios** primarios: 46,9%.

La Vanguardia, 5-5-1992

«El 7,5%, 440 reclusos -el total asciende a 6.400- son tratados con **zidovudina**

AZT en las prisiones

catalanas.» ABC, 13-7-93

En 1993, el perfil de los reclusos en las cárceles españolas fue el siguiente:

41.700 **hombres** / 22.000 preventivos
4.625 **mujeres** / 1.590 preventivas

«El 30% de los reclusos ingresó en prisión por vez primera entre los dieciséis y los diecinueve años de edad. Dicho grupo es el más elevado.

»El 75% había cometido **delitos contra la propiedad**.

»El 55,5% **no reincidió** durante los tres años siguientes a su excarcelación.

»La mayoría de los **reincidentes** tenían entre dieciocho y veintiún años, y el 75% de ellos volvió a prisión antes de pasado un año de su excarcelación.»

El País, 7-10-93

1985

primer caso de sida admitido oficialmente en las cárceles catalanas

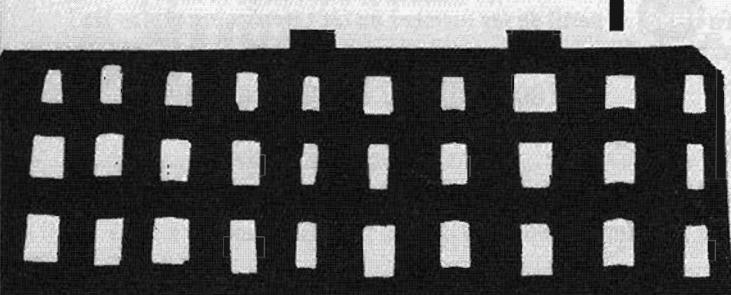
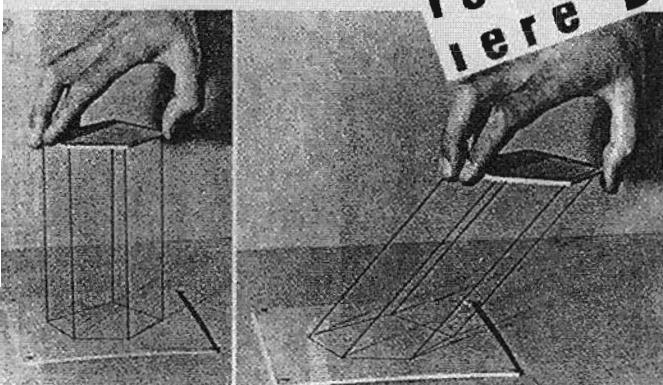
1993

2.800 casos de **sida** declarados:
un promedio de una muerte por mes



El fet X Alterespais

Tere Badia
Tere Badia



Amsterdam: rehabilitació d'un edifici industrial al port.

De l'alternatiu als alterespais

El fet X és un fet diferencial. És una variable que vol situar la creació fora de la institució Art, en un lloc exterior al de la cultura entesa com un conjunt de normes que estableixen les formes i els canals d'expressió. Una X que determina la posició dels creadors davant de dos fronts: l'art i la pràctica artística, la categoria moral embastada en unes normes estètiques establertes per la tradició o l'avantguarda, i la categoria ètica i individual sense models normatius.

X: per definició, una incògnita que sempre respon a equacions diferents. En aquell lloc comú on se solien cultivar les cultures marginals —és a dir, qüestions de sexe, raça i religió— i on es qüestionava el context de l'obra —context físic, polític i social—, els conceptes d'artista i d'obra d'art desdibuixaven els seus límits endògens mitjançant un procés actiu d'intervenció dels creadors en l'anàlisi i la crítica de l'espai institucional establert i la seva lògica conseqüència econòmica: l'objecte. A aquest efecte, necessitaven un nou lloc des del qual poder establir i mostrar el seu caràcter «diferent», un lloc on ambientar aquelles obres que no podien

ni volien tenir un context creat dins dels circuits habituals.

La lògica multiplicitat d'aquestes propostes va generar, al començament dels anys setanta, l'aparició d'aquests «altres espais» que pretenien absentar-se dels àmbits mercantil i institucional, fins llavors únics i absoluts amos de la cultura. En aquests alterespais, els creadors recuperaven el control de la producció, orga-

Els espais alternatius

nitzant-se en associacions naturals o traients¹, i establint el que es va denominar espais alternatius, les característiques essencials dels quals eren —i són— dues: l'autogestió, generada des d'un col·lectiu d'artistes i agents culturals, i la voluntat d'aquest col·lectiu de no entrar en la clàssica partida del mercat de l'art.

(1) Associació natural o traient: una societat els membres de la qual seran impulsats al treball, per emulació, amor propi i altres mòbils compatibles amb els de l'interès. (Fourier, Charles, *Teoría de los cuatro movimientos*, 1808.)

Aquestes premises van anar articulant la progressiva aparició i consolidació d'aquestes iniciatives, que van crear un circuit propi: el feu de l'art alternatiu. Es tractava sobretot de proporcionar altres llocs per a la creació contemporània, de crear una infraestructura oberta capaç de resoldre la qüestió de la presentació dels treballs d'aquells creadors marginals, no tan sols pel que feia als espais, sinó també en tot allò que concernia a la crítica, al comissariat o a l'àmbit editorial. D'altra banda, tot això no era sinó

37 intervencions a 37 institucions de llarguer

una manera de reclamar l'atenció i la revaloració de l'obra, una mena de demanda psicosocial de suport per part dels artistes dirigida, entre altres i especialment, a l'Estat. Aquest, per la seva banda, va veure en tot això la possibilitat de reactivar l'esgotada oferta cultural i de delegar part de les seves funcions: la promoció de la creació contemporània dels artistes joves i la formació de nous agents culturals, agents que més endavant constituirien els cossos gestors capaços de representar la realitat de la creació a les sales institucionals. La resposta de les institucions públiques va ser l'articulació d'un sistema de col·laboracions amb aquests nous centres, per mitjà de subvencions, programes per a joves i oferta de beques.

Tanmateix, la progressiva consolidació d'aquestes experiències ha posat de manifest certes contradiccions entre el que a l'origen volien representar —l'alternatiu— i el que finalment han esdevingut. «Els centres portats per artistes», diu Keith Wallace² a propòsit del context canadenc, amb una llarga tradició pel que fa a aquest tipus d'espais, «ja no poden ser considerats com els representants únics i veritables de l'art alternatiu al Canadà.» (Wallace, K., *Vancouver Anthology*, 1991.) Aquesta opinió està determinada pel procés d'institucionalització, professionalit-

(2) Keith Wallace és comissari de la Contemporary Art Gallery de Vancouver. Les seves activitats estan relacionades amb el desenvolupament dels espais alternatius a Vancouver.



zació i museificació que aquests espais han experimentat principalment als Estats Units i al Canadà. Un procés que si bé els ha anat estructurant, al llarg dels anys ha convertit aquests espais en còmodes centres de poder, ha ralentit la seva capacitat per representar les altres formes de la pràctica artística, i els ha introduït progressivament en els cercles de prestigi cultural, amb el que això comporta de necessària moderació i abandó d'una part de les premises de marginalitat que van induir a la seva fundació. D'aquesta manera, s'han establert com a capdavanters de l'avantguarda

<< Dins / fora, d'ací i d'allà >>
pej col·lectiu Julia Arts Foundation
(Londres Nova York).

com a llocs experimentals que nodriran el circuit cultural, i en un camp de proves o pas intermedi entre l'artista desconegut i les galeries comercials. El mercat, per la seva banda, s'ha encarregat de normalitzar aquestes iniciatives, consumint i distribuint aquells treballs que al principi estaven lligats als espais independents.

El fet que les institucions públiques siguin les fonts habituals de finançament d'aquests centres alternatius és encara un altre motiu de conflicte intern, per l'adjectiu que sol acompanyar-los. D'una banda, és l'Estat qui sol mantenir aquest tipus d'iniciatives, de manera que aquestes difícilment poden frenar la seva tendència a convertir-se en autèntiques organitzacions de serveis del mateix Estat, i, conseqüentment, evitar que l'art que volen representar es converteixi en un bé d'interès comú, pel que té de bondadós envers la condició humana. Ja ho

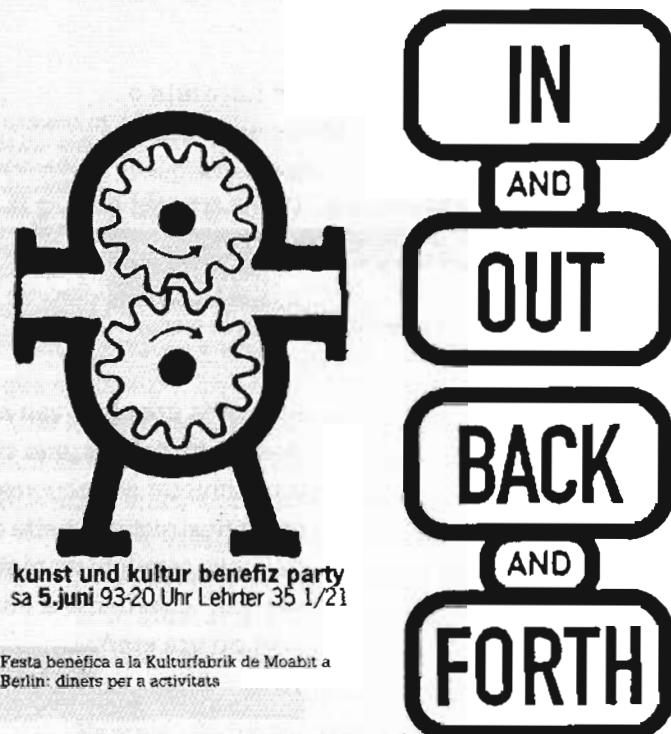
sabeu: «L'expressió artística i creativa és una necessitat de l'home i, com a tal, ha de ser protegida.» D'altra banda, els

espais que se sostenen gràcies a la iniciativa privada, emparats en lleis de mecenatge generoses que els permeten mantenir més grau d'independència, soLEN trobar-se en greus destrets tan bon punt la llengua de la crisi econòmica els amenaça.

Per tant, no era la diferència l'única qualitat per la qual aquells primers moviments alternatius cercaven aquest nou lloc. Ni tampoc la independència, amb tot el que aquesta representa de pobresa i inexistència. Així doncs,

és que aquests i aquestes «diferents» pretenien sense mes ni mes incorporar-se també al benefici de l'estat del benestar?

Un altre problema d'aquests col·lectius de gestió és el seu propi sistema d'organització interna. Partint d'un sistema estricto basat en el funcionament democràtic, s'intenta assegurar la màxima objectivitat i imparcialitat en la selecció de les activitats de l'espai, de manera que és el consens dins del col·lectiu i el respecte als seus padrins el que acaba regint els criteris de les seves actuacions. Criteris que, d'altra banda, també es troben sota la coartada d'aquesta manera d'entendre la correcció política que impedeix les interferències culturals i, sovint, l'articulació d'una opinió una mica més exògena. Així es dilueix la



Festa benèfica a la Kulturfabrik de Moabit a Berlin: diners per a activitats



Suplementari en tribunes, invitació per a comprar art a 500 preus al Kunst Kaufen in der Invalidenstrasse, Berlin.

possibilitat que aquests llocs puguin arribar a establir un discurs arriscat —o, almenys, clar— sobre el que significa per a un col·lectiu concret la creació contemporània.

D'aquesta manera, el peix-institució torna a mossegar-se la cua, tot i que el cercle que ara forma tingui un diàmetre més gran. La consciència que això és així ha desenvolupat en aquests espais un cert cinisme respecte al fet d'haver-se acomodat,

Louise Lawler,
Sappho and Patriarch
(*Is it the work, the
location or the
stereotype that is the
institution?*, 1984).

d'haver «après» les regles del joc i d'haver-se convertit en un mer agent més de la llarga burocràcia.

D'altra banda, caldria també intentar determinar si aquests llocs representen encara el concepte del que és alternatiu, si aquest és o no un concepte aprehensible, si és o no aplicable a totes aquestes iniciatives. I fins i tot, si aquest és un terme el significat del qual s'ha ampliat de tal manera que ha arribat a perdre el sentit. Segons Barbara Fisher, «la identitat [dels espais alternatius] s'ha esquerdat: entre la seva autodenominació com a santuari autònom on recrear l'activitat intel·lectual i el seu funcionament com a centre d'accés a la comunitat estructurat col·lectivament; [...] entre la política de

substitució de les institucions ja existents i aquella que procedeix a un canvi de les estructures mitjançant la pràctica de l'oposició; [...] entre l'art com a producció individual i l'art com a compromís social». (Fisher, Barbara, *YYZ-An Anniversary*.)

Així doncs, el concepte inicial no serveix. O és que l'alternatiu resisteix només en el que és comunitàriament privat o en el que és no comercial? És aquest concepte una variant en si mateix, però mai una alternativa? No és la *movida*, ni un moviment que recorre els baixos fons de les ciutats; o, com a mínim, no és únicament això. I tampoc és tan sols una forma de gestió, ja que aquesta depèn de cada grup, dels seus assessors i de les seves fonts de finançament. En tot cas —i a més—, per què i a qui li cal que l'artista tingui la voluntat de convertir-se en un gestor que recupera el control de les seves creacions? Es tracta, potser, d'una actitud lligada a la ideologia (ideologia = sistema d'idees).

El naixement de moltes d'aquestes iniciatives respon a la voluntat individual d'actuar en la creació d'una consciència col·lectiva. El fet que l'art estigui produït per individus no implica que no tingui una transcendència social sinó més aviat al contrari: el fet mateix que sigui una opció personal planteja la posició de l'individu respecte als problemes de l'entorn, entès com aquell indret dels grans moviments de masses on tot queda diluït. Aquesta intenció d'intervenir

en les representacions i en els llenguatges ideològics de la vida diària fa que l'artista, més que no pas un productor d'objectes, esdevingui també un manipulador de signes. L'espectador, llavors, passa a ser un lector actiu i no pas un contemplador estàtic o un consumidor. I l'obra executada d'aquesta manera influeix en el context —físic, polític i social— des d'on i vers on està feta. Aquest voler actuar en un espai no predeterminat —que s'entén com un suport mal·leable segons les funcions que la pràctica dicta— necessita també un lloc obert, de múltiples interpretacions i de funcions no estructurables. I tot això està en contradicció amb allò que en principi es pot esperar d'un lloc físicament fix.

D'altra banda, i per definició, l'actitud com a alternativa està en les ideologies no consensuials, en la voluntat de marcar nous límits. És una actitud en evolució infinita que, a vegades, convergeix amb altres, però que sempre es mourà en una direcció variable mentre canviï la posició de l'individu davant l'entorn (alguna cosa d'això hi ha en els contes d'Einstein). Motor d'una activitat constant, en la trobada amb els afins actua com a espoleta d'arrencada d'una acció determinada, i després es mou ràpidament vers una altra banda, ja que els seus conceptes base es troben en desplaçament continu. I, al costat d'això, la desaparició dels papers establerts, la impossibilitat de compartimentar la cultura i la creació, l'anòmia³ davant el qualificatiu o el classificatiu. Una situació de constant inaprehensibilitat. És la llei del moviment infinit i per això s'oposa als processos d'institucionalització. Sempre està al capdavant de l'avantguarda, entesa en el seu sentit estricte.

Alternatiu implica l'obligació d'escol·lir entre dues o més coses amb exclusió de l'altra o les altres, cosa que, en essència, ens du a l'oposició. D'altra banda, el que fins ara havia estat considerat com a espai alternatiu, mai va pretendre negar-se a uns circuits —institucions públiques i privades, galeries—, als quals tampoc es va voler fer desaparèixer. És més: sense la seva presència, sense els fons que els destina l'Estat, i sense un circuit comercial que mantingui l'interès del mercat, aquests tipus d'experiències no progressarien. Aquests «altres espais» no volen suprir la institució o el mercat o posar-s'hi davant, sinó que intenten mostrar les diverses maneres possibles d'apropar-se a la creació contemporània i les diferents maneres de veure-la, oferint un altre context que té, per la pluralitat de la seva manera de fer, un caràcter X. I si suposem que tot el que s'ha dit és cert, la X i l'alternativa es diferencien només en la seva seqüència: mentre que l'alternativa és una actitud que no s'atura per gaire temps, la X es resol un cop establerts els paràmetres de les altres incògnites de l'equació. La X és un espai conseqüència de l'alternativa, un alterespai; però com que l'alternativa és múltiple, la solució que es proposa serà tan sols un fragment, un punt de suport que l'alternativa utilitza per fer-se present, encara que sigui únicament en l'instant de la seva primera solució.

Després, i sempre, s'escapa novament.

(3) Anòmia: Med.
La incapacitat per nomenar objectes o reconèixer els noms escrits o parlats dels objectes.

conceptual debt





Meet the Smith's

FAMILY
LIFE...
ALIVE!



INSERT
COIN

Martini



EI

Capital

**Rhonda Lieberman &
Catherine Liu's
Capital,
the Void,
Your Mother**

el

Buit

ta

Mare

19



Assaig presentat sota el lema «Organs without Bodies: Rethoric, Prosthetic, Fetish» (Órgans sense cossos: Fetòrica, Pròtesi, fetitxe) en la 15a Trobada Anual de l'Associació Internacional de Filosofia i Literatura que, amb el títol general de «Bodies: Image, Writing, Technology» (Cossos: imatge, escriptura, tecnologia), va tenir lloc del 26 al 29 d'abril de 1990 al centre universitari d'Irvine, dependent de la Universitat de Califòrnia

L'única dona que coneix que ha viscut l'experiència de sentir tots i cadascun dels òrgans del seu cos és una editora d'una revista d'art. Un dia em va telefonar i vam concertar una cita, ja que volia saber si tenia idees per a alguns articles; vaig intentar d'exposar-li alguns dels projectes que tenia entre mans, però mentre els hi explicava em mirava tant de fit a fit que em vaig veure forçada a callar. Llavors em va començar a dir que se sentia molt malament per totes les coses horribles que passaven al món —crims, homofòbia, coses que, segons ella, conformaven un caos absolut—, de manera que durant una bona estona no vaig poder dir ni una sola paraula. Acte seguit es va posar a parlar dels seus exercicis de ioga. «No sabia que estaves tan ficada en el ioga», li vaig dir; i em va respondre: «Doncs sí. Em va molt bé per relaxar-me.»

Vaig dir-li que tot això estava molt bé, i llavors em va explicar que un dia, mentre practicava els seus exercicis de ioga, havia tingut una experiència extraordinària en la qual havia aconseguit sentir tots els òrgans del seu cos il·luminats per una llum molt blanca. Què m'estava dient? Que havia sentit tots els òrgans del seu cos? Ho vaig comentar a un amic, i aquest amic es va limitar a dir: «Sento vergonya aliena.»

Aquella dona mantenia una relació amb els seus òrgans. I ella considerava que això era una gran proesa.

Jo mai no he pogut sentir cap dels òrgans del meu cos. Ni tan sols un.

Si us he de ser franca, no me la vaig creure. M'imagino que es va trobar immersa en una mena de quimera de poder. No sabia de què li parlava i, per tant, amb la idea de restablir l'equilibri en la nostra relació, va decidir explicar-me alguna cosa que em deixés fora de joc.

La mirada

del Pare

La mirada

dels Diners

La mirada

del Poder

Reconeixement

A tots ens agrada que ens vegin i ens reconeguin. A tots ens agrada tenir idees. A tots ens agrada ser importants i tenir grans idees.

Igual que el capital, el poder acadèmic institucionalitzat creu que té el monopoli sobre el valor de les coses. Dictamina si el nostre treball té o no té valor. Fins i tot algunes vegades arriba a reconèixer el nostre treball com una cosa inestimable. Si el poder institucionalitzat no ens reconeix la nostra feia, creiem que estem treballant en el buit. De fet, hi ha gent que no treballa en res i gent que treballa en alguna cosa. Com podem saber si es tracta d'un cas o de l'altre?

Segons la teoria psicoanalítica, la mirada de la mare és la primera institució de reconeixement de la nostra vida. Sotmesa a l'aprovació d'aquesta mirada, se'm va autoritzar veure'm com alguna cosa, com una cosa coherent i reconeixedora i no com una cosa amorfa, fragmentada i incomunicable; d'això en diem alienació o «desenvolupament del sentit del ser». Al principi, el bebè té un sentit del ser poc desenvolupat. El bebè gaudí dels beneficis de tenir una imatge integral de si mateix, però en realitat no se sent com un tot. De

com un apèndix després del cos d'una organització més gran: la seva mare. Sotmesa a l'experiència de si mateix, el bebè decideix negociar amb l'exterior la seva imatge d'esborany amorf però a la vegada enèrgic, fins que, finalment, acaba adquirint una imatge pròpia del seu ser, ja que una cosa més gran que ell el veu com una part de si mateixa.

La mare, igual que el poder institucionalitzat i que el capital, l'única cosa que veu en el que l'envolta són reflexos de si mateixa, reflexos de parts del seu propi cos. Pretén que disfrutem de les coses en tant que apèndixs del seu propi cos. El capital presenta dos òrgans essencials: diners i mercaderies. Tots dos són una mateixa cosa: valor. Si aconseguim ser acceptats com a apèndixs del cos del capital, també en aquest cas passarem a tenir algun valor. Altrament, i a menys que poguem ser intercanviables per alguna altra cosa, no tindrem en absolut cap valor. Valem alguna cosa si podem ser transformats en alguna cosa: transformats en diners.

El capital és el líder del nostre grup. I volem que el nostre líder ens estími, que ens estími a tots de la mateixa manera, com Jesucrist, com l'amfitrió d'un programa de concursos televisiu. Com ens recorda Freud en

Experimentem aquest buit com si es tracté



fet, mai no arribarà a sentir-s'hi. L'ego emergeix com una imatge del cos, però aquesta imatge està divorciada de les vivències emocionals del bebè, que soLEN ser molt més caòtiques i confuses.

Tanmateix, les imatges poden, per descomptat, arribar a ser coherents i a constituir un tot, però els bebès no.

Sense el suport de la mirada materna —que permet al bebè sentir que té una imatge de si mateix—

el bebè no tindrà consciència dels seus propis límits personals. Podria estar a tot arreu o enllloc. La seva mare no és altra cosa que un bebè més gran, més fort i més compacte.

En aquest estadi inicial de la vida, aquest petit individu adquireix una imatge de si mateix que el presenta

l'obra *Psicologia de grup*, tot depèn de l'efecte il·lusori segons el qual el comandant en cap estima per igual tots els individus del grup. Si no creguéssim que tots i cadascun de nosaltres podem accedir d'una manera equitativa a aquest amor, deixaríem de cooperar. Ens dedicaríem a combatre contra la resta de germans i germanes que es troben a l'empara del capital. Mentre continuem reclamant al nostre líder un reconeixement equitatiu, continuarem formant part del grup. Continuarem formant part de la família.

El buit

El capital crea el valor a partir del buit, crea alguna cosa a partir del res. Tots sabem que més enllà del valor de l'intercanvi regna un buit enorme i anguniós. Experimentem aquest buit com si es tractés d'un tumor, d'un forat negre que intercepta els fluxos del cos mercantilitzat, del cos institucionalitzat, del cos produït i divulgat en tant que estandard del valor. Intuïm que ens hem d'escapar d'aquest forat, però sabem que aquest buit infeccios és un dels components del capital. Aquest forat negre provoca el buit de

tot allò que gosa posar-s'hi en contacte. Per tal d'ignorar aquest buit que ens devora a plaer, intentem fer el possible per reafirmar un seguit de valors transcents i inamovibles fora de l'escenari en què té lloc l'intercanvi. O bé lluitem, amb cinisme postideològic, dient-nos a nosaltres mateixos que, en el fons, no hi ha res que valgui realment la pena.

Precisament a causa de la seva pròpia vacuitat, el capital reconeix el seu propi buit a tot areu. Abans que res, reconeix el buit de l'espai, l'última frontera, el seu buit més íntim. Les fronteres tenen una gran importància per al capital: al capital li agrada imaginar que les fronteres són espais buits que poden arribar a ser omplerts. De fet, el capital sol representar aquesta fantasia de l'ompliment com més vegades millor, ja que creu que si aconsegueix omplir l'espai exterior, potser aconseguirà omplir la pròpria vacuitat interior.

El poder institucionalitzat pretén fer-nos creure que la seva situació millora dia rere dia, guarint-se a poc a poc d'aquest buit cancerós. El poder institucionalitzat vol creure que la seva malaltia no obedeix a l'excés o a l'existència de tumors sinó que més aviat es deu a deficiències i erupcions superficials.

Fa poc, el poder institucionalitzat va decidir fer-se una

nos de la nostra pròpia alienació. El bebè alienat esdevé un ser abjecte quan la mare, el capital o el poder institucionalitzat li injecten l'esperança que algun dia serà vist i reconegut com una imatge, i que quan sigui vist i reconegut com a tal, aconseguirà per fi conformar un tot.

L'abjecció creu que ella és l'única cosa buida que hi ha en el món. L'abjecció s'imagina que la plenitud existeix i que la plenitud pot ser gaudida en un altre lloc, ja sigui en la mare, en el capital o en el poder institucionalitzat. L'abjecció creu que existeix una mirada suficientment poderosa per veure-la, redimir-la, dotar-la de valor i, amb això, salvar-la del caos i la psicosi de la seva experiència. L'única mirada que ens pot salvar és la mirada de l'aparell del poder. Tots volem ser salvats, tots volem ser estrelles de cinema.



és d'un tumor, d'un forat negre

revisió mèdica, i arran d'això va descobrir que hi havia una quantitat considerable d'àrees completes del coneixement que no entraven en el programa. Llavors va imaginar que, mitjançant algunes implantacions quirúrgiques i mitjançant un procés continu d'agregació a un corpus de coneixement perfectament delimitat i en expansió constant, podria completar-se a si mateix i constituir novament un tot. Aconseguiria unes dimensions considerablement superiors i gaudiria d'una salut incomparàblement millor. Per completar-se a si mateix, el poder institucionalitzat necessita tan sols sotmetre's a un tractament de cirurgia plàstica addicional permanent. S'imagina que amb això serà capaç de representar tothom i que algun dia serà capaç saber-ho absolutament tot sobre tot.

L'abjecció

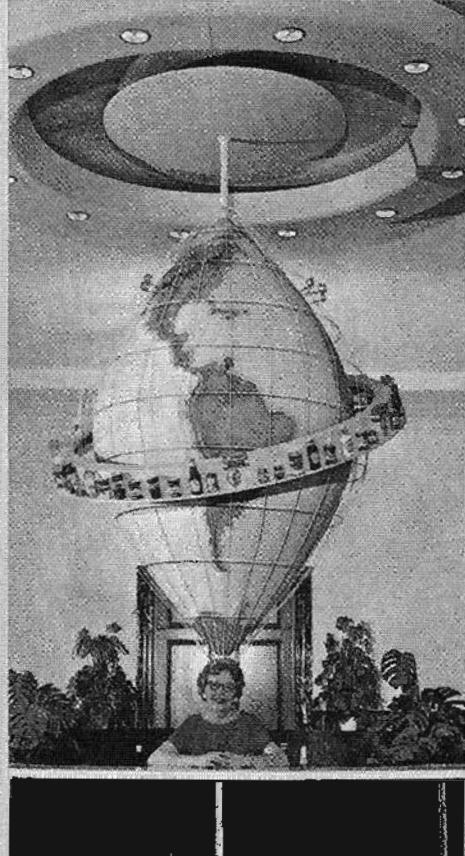
Igual que la mare i el poder institucionalitzat, el capital no para de repetir-nos que l'única cosa que vol és el millor per a nosaltres. El capital ens ensenya a alienar-

Estrelles de cinema

El concepte valor és l'alter ego de l'abjecció. Diners i mercaderies són dues formes de valor. Cap ser humà està més a prop de personificar aquestes formes de valor que l'estrella de cinema, a qui se li paga per simplement ser. I punt. Aquest és el gran somni que tots tenim.

Adorno defensa que la literatura de l'oci fomenta rutinàriament en el mercat lliure el desig de ser i de

sentir-se mercaderia, un veritable estat de gràcia de l'alienació. Des de sempre, la publicitat anima els consumidors a exercir el control sobre les seves vides mitjançant la seva identificació amb mercaderies. Una de les «laies balladores» que va participar en el programa de televisió de Phil Donahue del dia 28 de novembre de 1989, comentava que durant els millors anys de la seva vida havia aconseguit exercir aquest control practicant aerobic cada dia i que gràcies a això s'havia aprimat considerablement. «Tothom ho pot aconseguir», deia. «Això és Amèrica, i aquí els paquets han d'estar ben presentats; altrament ningú no els compraria.»



Ens sentim malament quan tots els que no som estrelles de cinema ens adonem que mai no aconsegueirem ser comprats o venuts de la mateixa manera que es compren o es venen els objectes. La gent sotmesa al capital voldria assemblar-se als objectes, ja que en el fons té l'esperança que si aconsegueix assimilar-se als objectes, estarà més a prop de les estrelles de cinema. Perquè el nostre cos, que no és en absolut el d'una estrella de cinema, tingui algun valor, hem de transformar-lo en una mera propietat que pugui ser aïllada, empaquetada i venuda. L'estrella de cinema viu en la il·lusió de poder conformar un tot per si mateixa, un objecte definitiu, indivisible i original, alguna cosa realment especial. Nosaltres, en canvi, ens hem de conformar a ser objectes parcials. A diferència de la resta d'actors, l'estrella de cinema mai no es troba encasellada en un paper

determinat. Com en els casos de Marlon Brando i Marilyn Monroe, l'estrella de cinema sempre serà més del que puguin significar els possibles papers que representa; o, com en els casos de Dustin Hoffman i Meryl Streep, l'estrella de cinema es mou camaleònica i camaleònica a través i en contra de tots els seus papers. A diferència de les estrelles de cinema, la prostitució i l'academicisme venen parts de si mateixos. La prostitució es transforma en oríficis que estan a la disposició de la pixa, i l'academicisme, en oríficis al servei del coneixement. Les estrelles de cinema no tenen oríficis. La prostitució viu en la il·lusió de ser un mer espai



eròtic aïllat de la resta del ser humà. L'academicisme viu en la il·lusió de ser un mer cervell aïllat de l'espai eròtic. Els oríficis de la prostitució existeixen únicament per ser emplenats. La boca de l'academicisme existeix únicament amb la finalitat de ser emplenada. El poder institucionalitzat emplena la nostra boca amb tot allò que ens agrada sentir. A més, el cos de l'acadèmic disposa encara d'altres parts, però ara no és el moment de parlar-ne. La prostituta que té un gran cor és un dels grans mites populars, ja que a la prostituta no se li paga per tenir sentiments. Els acadèmics amb òrgans genitals són una colla de pervertits, perquè un cervell no ha de presumir de trets sexuals accessoris. A França, els intel·lectuals poden ser alguna cosa més que simples cervells: també poden tenir sexe. A Amèrica del Nord, però, el cos de l'acadèmic i les seves necessitats són grotesques.

Autoestima

L'autoestima és un tema enigmàtic i escorredís que desconcerta continuament els experts. Tant és així que hi ha una gran munió d'experts que s'estan especialitzant en el tema de l'autoestima. «Els entesos no aconsegueixen posar-se d'acord sobre com definir l'autoestima i sobre com mesurar-la», diu Martin Ford, professor adjunt en Educació de la Universitat de Stanford, el qual ha elaborat un estudi d'investigació exhaustiu sobre l'autoestima i la confiança. Ford acausa diant que «per tant, és difícil establir principis sobre possibles mètodes o tècniques que ajudin a desenvolupar l'autoestima de la gent». Com més autoestima, més necessitats de consum. Qui no té autoestima no té necessitats de consum. No es considera digne d'aquestes necessitats, no es con-

sidera digne de tenir mercaderies. El capital pretén fer-nos creure que som dignes d'aguna cosa si som dignes del capital. I no en som.

Fantasies institucionals

Els acadèmics perseguen constantment la desocupació del cos abjecte. Sempre intentem escriure el cos de manera que no ens sentim forçats a ocupar-lo. Això fa que ens identifiquem completament amb una fantasia institucional segons la qual se'n pretén fer creure que tant els resultats de la nostra feina com nosaltres mateixos estem lliures de qualsevol alienació. El poder institucionalitzat es presenta a si mateix com el mediador de la fantasia del reconeixement pur: és per això que creiem que se'n reconeix pel que som i no pel que aparensem ser. Tanmateix, creiem que som capaços d'escapar-nos de la trampa de la disjunció que hi ha entre el voler ser estimats en tant que accessoris de les mercaderies i el voler ser reconeguts pel que realment som.

La fantasia institucional amb la qual ens identifiquem pretén fer-nos creure que el gran alter ego troba realment aquest cos que anhefa ser vist, i que el reconeix com aquesta cosa especial: l'objecte *petit a.*

El fet que el poder institucionalitzat no hagi estat capaç de reconèixer certs textos i certes veus és una cosa que aparentment pot ser rectificada mitjançant lents de correcció que reajustin la seva mirada. El nostre contacte amb el poder institucionalitzat és sempre un no-contacte, el contacte perdut. El poder institucionalitzat mai ens veu, però nosaltres sempre estem obligats a mirar-lo. I sempre hi arribem massa aviat o massa tard.

Les publicacions que parlen de l'autoestima personal ens diuen que nosaltres no necessitem que l'alter ego ens vegi. De fet, la majoria d'aquestes publicacions insisteixen una i altra vegada en la inexistència d'un món exterior. Tinc en el meu interior tot el que necessito. M'estimo i m'aprecio tal com sóc en aquest moment precís. El món em necessita i jo necessito el món. Estic en contacte amb un amor diví. Les publicacions d'autoestima personal ens diuen que no necessitem l'aparell del poder per sentir-nos complets o com alguna cosa que cal completar. Lògicament això té quelcom de psicòtic, tot i que els psicòtics tenen una relació privilegiada amb el seu alter ego. Schreber tenia contacte directe amb Déu i Déu es dedicava a fotre'l. Simplement perquè sí. Les publicacions sobre autoestima personal ens diuen que també nosaltres podem establir una relació privilegiada amb la divinitat.

Ens diuen que podem recuperar antigues psicosis d'infantesa, psicosis que de petits vam malcanviar per un ego.

A continuació oferim un exercici de visualització descrit per Louise Hay en la seva obra *Pots redreçar la teva vida:*

«Imagina que tu, la teva mare i el teu pare sou uns nens esporuguits de tres o quatre anys que esteu plorant, que us heu perdut i que necessitu algú que us consoli. Imagina-te'ls molt petits, tan petits que hi caben al teu cor. Posa'ls al teu interior. Necessiten amor. Estima'ls. Tens tant amor que pots redreçar el món. De moment, però, limita't a utilitzar aquest amor per redreçar la teva pròpia vida. Sent que una càlida tendresa i una dolça sensació comencen a envair i a il·luminar el centre del teu cor. »Deixa que aquest sentiment vagi transformant la teva manera de pensar i de parlar sobre tu mateix.»



Rhonda Lieberman és Verge amb ascendent Aquari; busca un pis-estudi-dormitori ampli i amb sol a Nova York; actualment està acabant la seva llicenciatura en Estudis Americans a la Universitat de Yale.

Catherine Liu és Lleó amb ascendent Lleó; està a punt de convertir-se en una rossa; actualment està acabant la seva llicenciatura en Francès al Centre Graduat de CUNY.

FREIMS

Cristo y tres tiros

Jacobo Sucari
1993

Ficha técnica

Título

«Cristo y tres tiros»

Equipo de realización

Texto poético y locución

Xavier Sabater

Guion, cámara y realización

Jacobo Sucari

Iluminación

Sinopsis

Ricardo Ackstein La relación de atracción-repulsión entre un gusano y una araña acompañan el viaje místico del héroe-poeta obsesionado por la visión de Jesús, su deseo pecaminoso, y el castigo final en las oscuridades del infierno.

Música original

Concordancias

Manel Cañete

Eléctrico

Volker Herrmann La imagen-video tiene la temperatura de la poesía, porque entre los pliegues de su textura y el olor electrónico de sus colores se recrea un sentido imposible de apresar. Actores Maiú Morenah, «Cristo y tres tiros» es un texto, un poema fonético de Xavier Sabater que narra una como la araña como la araña aventura mística.

Alex Navarro,

como el gusano Nuestra intención al realizar la puesta en Xavier Sabater, imágenes fue recrear esa aventura sonora como el poeta buscando una correspondencia entre imagen

Duración

6 minutos «Cristo y tres tiros» es un poema de una seis segundos gran riqueza visual. Me pareció que someterlo al libre albedrío de la cámara electrónica equivalía a condenar la rica rigosidad de

Formato

U-Matic SP

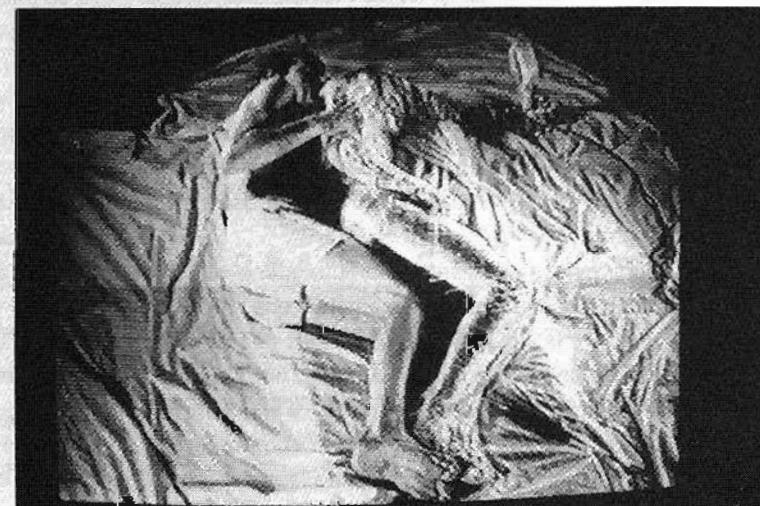
Año

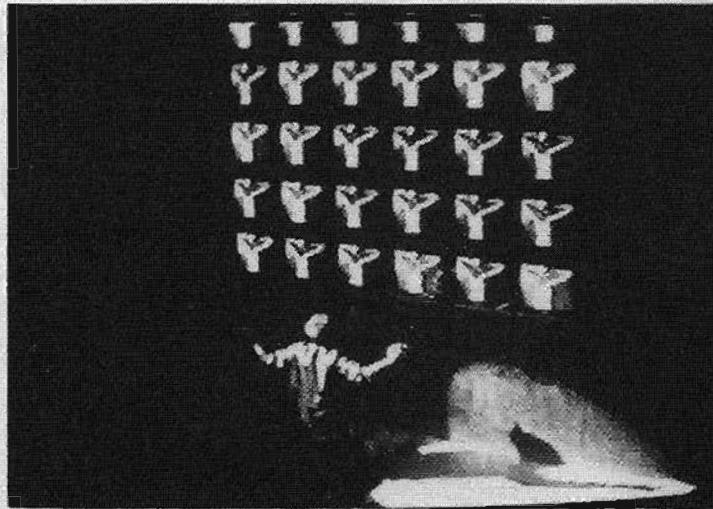
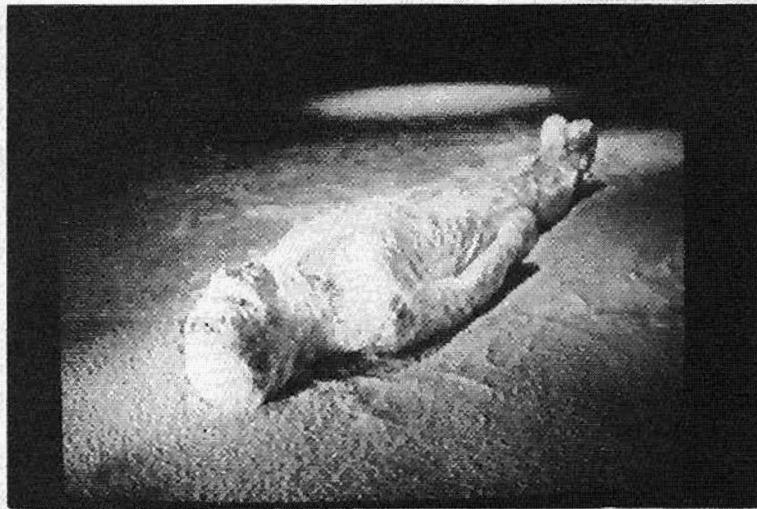
1992

equivalía a condonar la rica rigosidad de su imagen-texto a quedar sumergida entre asociaciones de imagen-video de otro orden. Por esta razón, optamos por un estilo de cómic figurativo como forma de narración de la historia. Esto es, el poema sonoro lleva de la mano a la imagen-video, y ambos transitan juntos por la aventura mística.

Alcanzar la síntesis adecuada entre palabra-poeta e imagen-video dependía del hecho de poder recrear la atmósfera de las sensaciones que me transmitía el poema. Negritud. Religiosidad. Rencor. Búsqueda. Caída.

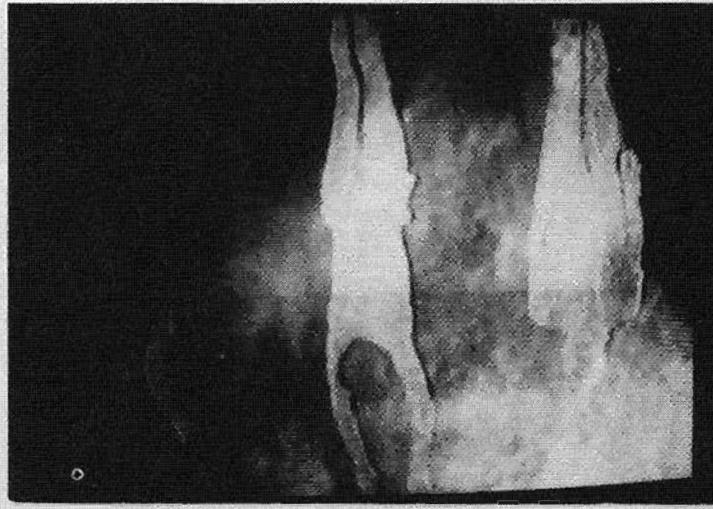
El trabajo en equipo fue muy agradable, porque un poema-poema o un poema-video siempre se hallan abiertos al sinsentido del otro.





ФРЕН > 2A ..ФРЕН.. 3

ФРЕН > 9A ..ФРЕН.. 1



ФРЕН > 23A ..ФРЕН.. 24

ФРЕН > 24A ..ФРЕН.. 2

Oh Cristo Rey de cielos y tierra
crucificado con taparrabos y una flor en los labios
escupiendo sangre, harto de tus espinas.

Te vi anoche en una película de 70 mm
y observé atentamente cómo te crucificaban
a mi lado una vieja lloraba y yo me santiaguaba masticando chiclet
y una pareja se besaba al compás de los martillazos.

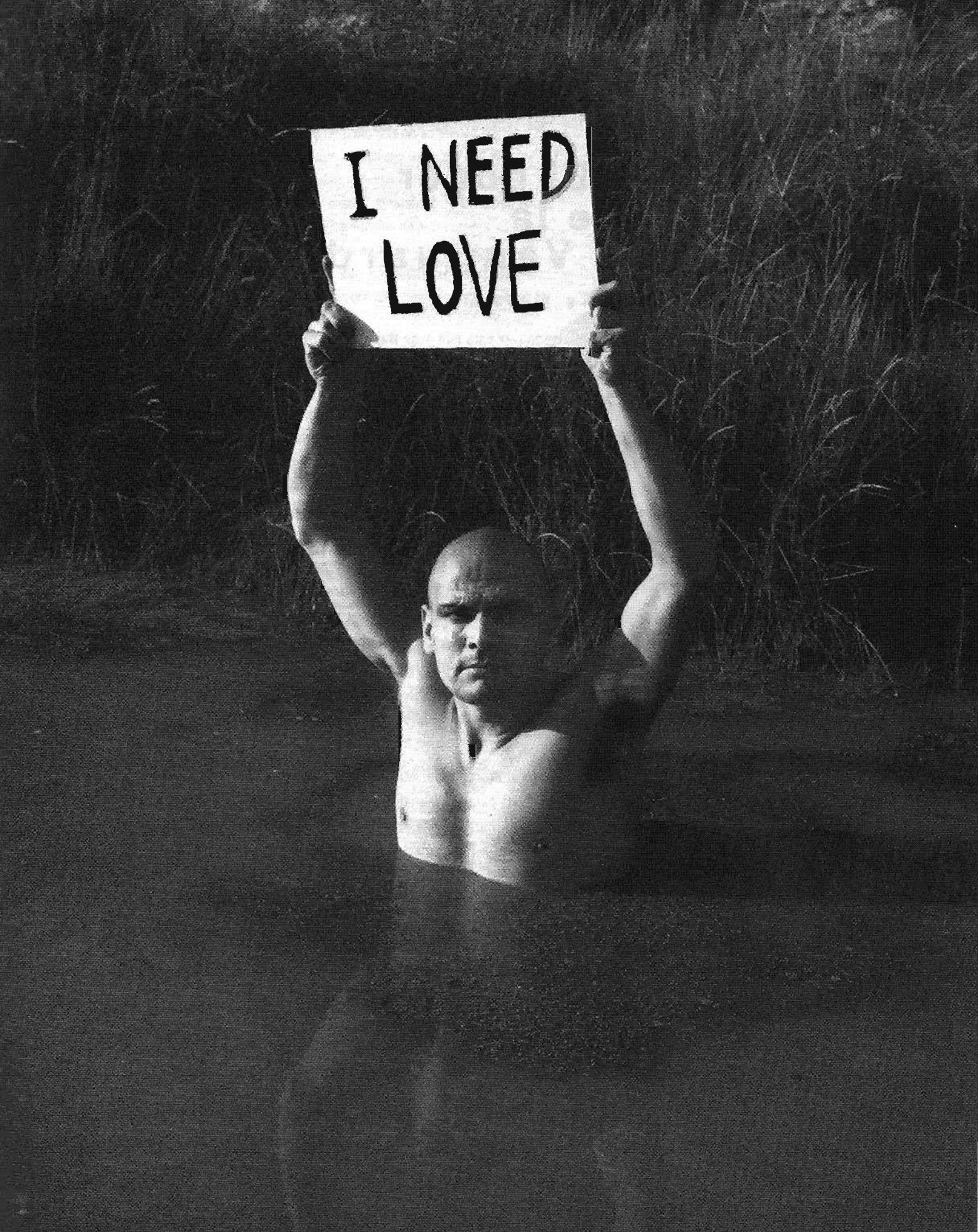
Xavier

Sabater

Una corte de ángeles cantando dulcemente ahogaba todos los bostezos,
el actor era muy guapo pero no era Dios, cierto, lo sé.
Al salir del cine fui a la iglesia pero estaba cerrada
lanzando maldiciones me dirigi al drugstore pero no vendían biblias
encontré una estampa en el suelo, sucia y rota
te vi en una medalla chapado en oro
en los pechos de una prostituta de rojos labios
la llamé pero cobraba muy caro
grite, "Cristo ven a mí", pero vino un policía y quiso detenerme por borracho
no me entregué y hui
su pistola criminal apuntó al aire
caí tendido en forma de cruz con tres tiros en la espalda
frente a un anuncio de Pepsi-Cola.

Mi cuerpo parecía una isla rodeada de sangre
creí oír música pero era la ambulancia
creí ver ángeles pero eran enfermeras
vislumbré unos ojos vestidos de blanco con pinzas en las manos
quise rezar pero me acordé de que no sabía
empezaba a estar harto de todo
intenté largarme y caí desvanecido
empecé a alucinar y te vi colgado en la cruz
calmando tu ser con vinagre
rodeado de un olor a cloroformo
con una sonrisa de infinito dolor
con mi sangre cuajada en tus manos
dijiste: "Perdónalo, no sabía lo que hacía"
con los dedos cruzados respondí:
"Okey, perdonó al maldito polizonte".

La situación era religiosa
y todo daba vueltas
observé como el cielo oscurecía
al dar tus últimos suspiros
empecé a morir y entonces comprendí que tú morías conmigo.

A black and white photograph of a shirtless man with his arms raised, holding a white rectangular sign above his head. The sign has the words "I NEED LOVE" printed in large, bold, black capital letters. The man has a serious expression and is looking directly at the camera. The background is dark and textured.

I NEED
LOVE

La Vanguardia del poder **El poder de la Vanguardia**

por Jorge Luis Marzo

Extraordinariamente cultivado («la cara que puso Nasser cuando me dirigí a él en árabe»), viajero incansable («he dado dos o tres veces la vuelta al mundo»), amigo personal de infinidad de figuras políticas y culturales nacionales e internacionales (Belisario Betancur, Alfred Barr y Eugenio d'Ors, entre otros muchos), profundamente creyente («estoy seguro de que Dios me ha iluminado siempre, si no mi vida no me hubiera ido tan bien») y con unas dotes innatas de persuasión, Luis González Robles (Sevilla, 1916) comienza su andadura cultural de la mano de Acción Católica de Sevilla organizando y montando diversas obras de teatro. A raíz de dicho trabajo, en 1942 se desplaza a Madrid con el fin de fundar y dirigir el Teatro de Cámara, gracias al cual iniciará una relación personal con importantes figuras culturales del momento, tales como, por ejemplo, Luca de Tena y Marañón. Tal y como él mismo sostiene, en 1942 fue el primero en presentar una obra de Sartre en Madrid.

La relación de Luis González Robles con el mundo de las artes plásticas se inicia en 1950 con motivo de la organización de la primera Bienal Hispanoamericana de Arte. De este modo, entrará en contacto con el arte iberoamericano, siendo inaugurada dicha exposición en Madrid el año 1951. Acto seguido, preparará y dirigirá las dos bienales hispanoamericanas siguientes en La Habana (1952) y Barcelona (1954).

Poco después, la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores le encarga la selección de las obras de arte español contemporáneo para las bienales de Venecia, Alejandría, Tokio, Sao Paulo y Lubliana (se consiguen veintisiete grandes premios para artistas españoles entre 1954 y 1974), así como la concepción y organización de diversas muestras de arte moderno español en Europa y América. A partir de ese momento, González Robles devendrá una figura capital en la elaboración de los programas de las exposiciones públicas, así como también en la promoción y apoyo al arte de vanguardia de la época, convirtiéndose de facto en el máximo responsable de arte moderno durante el franquismo, siempre a dos aguas entre el Ministerio de Educación y Ciencia -que presentaba amplias competencias en cultura- y el Ministerio de Asuntos Exteriores.

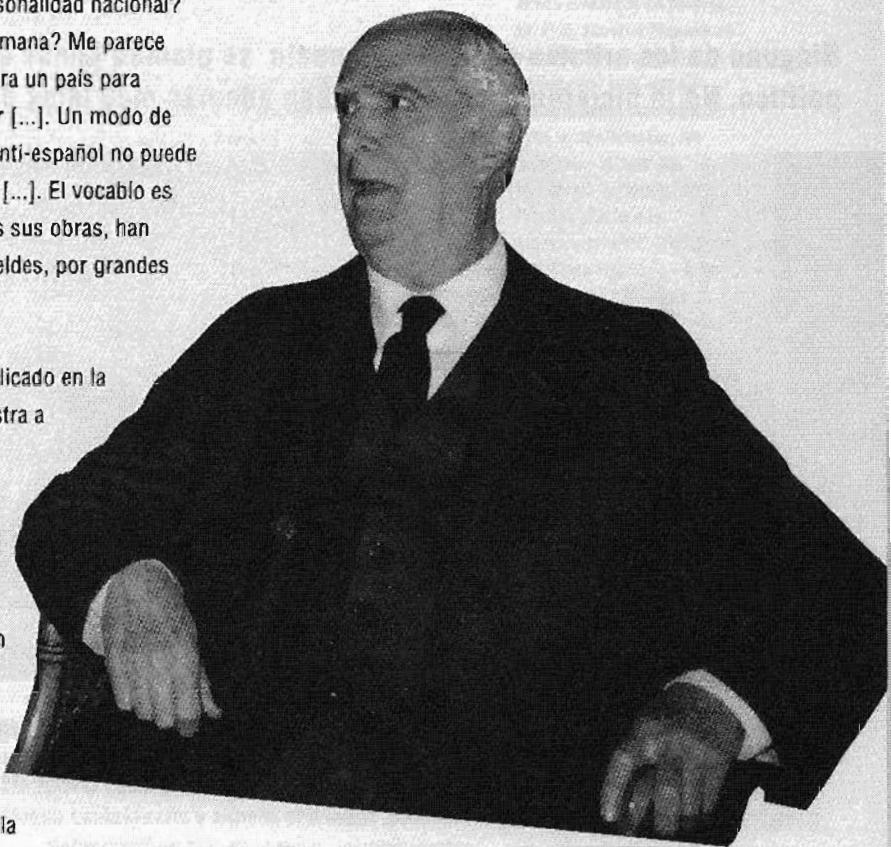
A finales de los años cincuenta, es nombrado director del Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC) -mandato durante el cual se construirá la Ciudad Universitaria de Madrid-, y comisario de exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, dependiente del Ministerio de Educación y Ciencia, desde la que organiza numerosas exposiciones sobre arte, diseño y arquitectura.

Después de trabajar en ella ininterrumpidamente desde 1957, en 1983 deja la comisaría por jubilación. En la actualidad, si bien raramente ejerce de comisario («he decidido cortarme la coleta, setenta y siete años son muchos años»), aún realiza diversas actividades, entre las que cabe destacar la producción de una colección de monográficos de historia del arte en soporte de disco óptico.

«¿Es que el arte puede, por ejemplo, poner en peligro la personalidad nacional? ¿Atentar contra la integridad de esa condición colectiva y humana? Me parece difícil que enemigos cañones estéticos puedan volverse contra un país para aniquilarlo y destruir su carácter y modo de darse a entender [...]. Un modo de pintar no puede ir en contra de nadie [...]. El calificativo de anti-español no puede concederse simplemente porque un pintor cree a su manera [...]. El vocablo es todavía más inadecuado si se aplica a artistas que, con todas sus obras, han demostrado ser españoles hasta la médula, por grandes rebeldes, por grandes inventores, por grandes creadores.»

El presente párrafo del crítico Eduardo Ducay, publicado en la revista madrileña *Índice de artes y Letras* en el año 1952, ilustra a la perfección una cuestión que, por múltiples factores sociales, culturales y políticos, no ha sido hasta el presente suficientemente abordada por la crítica de arte: la posible relación existente entre los artistas españoles de vanguardia de la posguerra y la política cultural imperante durante el franquismo. ¿Acaso se dio verdaderamente una colaboración estrecha entre ambas partes? ¿Existió ciertamente por parte del poder una voluntad real de gestionar a su favor la arena creativa de la época? Y si en efecto ello fue así, ¿cómo pudieron cohabitar perspectivas sociales tan dispares? En su artículo, Ducay apunta un hecho que nos parece clave en la concepción que el estado tenía del arte contemporáneo: tal y como la concebían los artistas del momento, la práctica artística no pudo llegar a representar una verdadera alternativa al poder establecido; es decir, el arte contemporáneo no hacía daño. De ahí, quizás, las paradojas y contradicciones existentes en unos artistas que creían ser lanzas críticas del sistema pero que eran, a su vez, mimados por el estado, relación de la que, por otra parte, a menudo se aprovechaban.

Entre los responsables de artes plásticas durante el régimen franquista destaca la figura de Luis González Robles, comisario de exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes desde la década de los cincuenta hasta los años setenta, sin duda el personaje de mayor relevancia e influencia en la concepción y aplicación de la política de estado al arte de vanguardia. Sus altas responsabilidades ministeriales y un contacto constante e ininterrumpido con los artistas del momento hacen de él una figura esencial si se desea abordar en profundidad los vericuetos de una relación entre el poder y la vanguardia que, en todo caso, nunca fue fácil. La entrevista que presentamos a continuación pretende ahondar en dichas relaciones y en el modo, grado y medios de contacto con la esfera artística internacional de la época, así como también en el papel que el estado creyó que el arte debía tener. Las palabras de González Robles parecen confirmar los sentimientos expresados por Ducay hace ya cuarenta años.



Pregunta- Si le parece bien, podríamos comenzar hablando sobre la situación internacional de la posguerra, donde coexistieron tres movimientos artísticos básicos: el informalismo francés, el expresionismo americano, y aquel realismo social que afloraba entonces en ciertos segmentos de la izquierda europea. Por otra parte, al finalizar la guerra civil, España presentaba unos referentes artísticos nacionales tales como, por ejemplo, Picasso, Miró y Dalí. Desde su punto de vista, ¿qué percepción se tenía de dicha situación?

L. González Robles- En su inmensa mayoría, era muy confusa. Normalmente, la capacidad de información de los artistas ha sido en casi todas las épocas bastante deficiente. El artista ha vivido siempre, y sobre todo en aquellos días, en un ambiente un tanto aislado. Eran pocos los que se asomaban a lo que pasaba más allá de la colina que dominaba su pueblo.

P- En todo caso, resulta evidente que, si bien París ejerció un gran influencia, Nueva York llegó a ser, sobre todo para los grupos no catalanes, una piedra de toque importante.

LGR- Nueva York quedaba muy lejos en aquellos

días. París estaba mucho más cerca, en muchos sentidos. Sin embargo, yo abrí muchas puertas para que el arte español fuera conocido en Estados Unidos. Lo que pasaba es que en París, en aquellos

¿comprende? Lo que pasaba, por otro lado, era que después nadie de Dau al set seguía exactamente la línea de actuación mironiana. El propio Miró, en las conversaciones que tuvimos, me decía que estaba un

Ninguno de los artistas de aquel momento se planteó jamás establecer ninguna clase de discurso político. No lo hicieron, y se encontraban además muy lejos de poder hacerlo.



Foto 1

En el salón del Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, 11 de noviembre de 1951, tras la conferencia de Salvador Dalí, Santos Torroella, A. Gallego Burín, Salvador Dalí, Manuel Fraga, Gonzalo Serracílara y Leopoldo Panero.

© Archivo Santos Torroella.

Foto 2

Madrid, noviembre de 1951. Leopoldo Panero, Salvador Dalí, Luis González Robles, Santos Torroella y Carlos Robles Piquer.

días, todo era de una normalidad tremenda, todo muy academicista y soso, sin estridencias, todo muy amable, sin insultar a nadie. En Estados Unidos era otra cosa, había una energía y una voluntad directa extraordinarias, a pesar de que no tuvimos demasiada información respecto a lo que estaba pasando allí.

P- Respecto a los «genios» nacionales, Picasso, según parece, además de ser un punto de referencia político, por lo general era considerado además por el resto de los artistas como una suerte de padre artístico. Sin duda, recordará usted el curioso discurso¹ de Dalí en el teatro María Guerrero de Madrid...

LGR- Claro, yo estaba allí... fui yo uno de los que lo organizaron, junto a Manolo Fraga y otros más.

P- Segundo parece, aquel discurso mostró bien a las claras las posturas antagónicas de ambos artistas. Miró, sin embargo, resultaba más difícil de ubicar.

LGR- Verá, Miró siempre se mantuvo al margen de todo eso. Miró no entraba en toda esta ensalada.

P- Sin embargo, la mayoría de críticos -Cirio, Guasch, etc- y artistas consideraban a Miró como fuente directa de sus intenciones estéticas e incluso políticas.

LGR- Cirio tenía una información impresionante, era el más informado de todos, era un monstruo.

tanto molesto, porque veía que nadie le consideraba verdaderamente en serio. Y, si usted recuerda los artículos y comentarios de aquellos artistas sobre Miró, no es que lo ensalzaran demasiado.

P- Con todo, los artistas catalanes asumían en buena medida el discurso de Miró como medio de canalización de un tipo de práctica simbolista que, dadas las dificultades para expresar abiertamente cualquier clase de opinión política, muy bien podía albergar, tras un cierto hermetismo, una clara intencionalidad social.

LGR- A mi entender, Miró era considerado como un mundo aparte. Nadie seguía sus directrices. Lo tenían ahí como un santo, no se atrevían a romper una lanza por él. He hablado mucho de esto con Santos Torroella y Pepe Corredor..., pasaba algo raro; será que Miró estaba a años luz de ellos, o al revés, que ellos estaban a años luz de Miró. Tàpies seguía con sus estrellitas, sus simbolismos, pero no tenía nada que ver con Miró, lo mismo que Tharrats y que Cuixart. Sabían que era todo un valor, pero no se entregaban demasiado a él. Y no creo que utilizaran a Miró con intención alguna de polemizar. Ninguno de los artistas de aquél momento se planteó jamás establecer ninguna clase de discurso político. No lo hicieron, y se encontraban además muy lejos de poder hacerlo.

P- Hablaremos de la política cultural de estado.

LGR- No la ha habido nunca. No la ha habido nunca, ni tampoco la hay ahora en España, ni la habrá jamás. ¿Quiere usted decirme honestamente si hay alguna política cultural desde la Generalitat? ¡Dígamelo! Hacer una política cultural implica desarrollar una coherencia estilística. Y, ¿dónde se da ésta? En el Reina Sofía, ¿hay acaso una política determinada? Sólo hay un gran afán de esnobismo, un trasfondo comercial y económico impresionante.

P- ¿Podría profundizar algo más sobre lo que entiende usted por política cultural?

LGR- Una línea honesta y en un sentido determinado. Un poco lo que intentamos -lo que intenté hacer- en su momento. Decir: ¡vamos a por esto o a por aquello! Una línea de sinceridad y seriedad. No se puede estar con blancos y con verdes a la vez.

P- Durante el tiempo que trabajó como responsable ministerial, ¿intento promover una línea determinada de política artística?

LGR- No, no se quiso, no quisieron. Y lo hace manifiesto el hecho de que los que vinieron después de mí intentaron desarrollar una política totalmente opuesta, y ésta fue plenamente aceptada. Así es la vida.

P- Con respecto a las posibles directrices...

LGR- ¡Si ya le digo que no las ha habido nunca! Política de estado la hace una Francia, una Inglaterra, en parte Italia, con la que es muy posible que no esté de acuerdo, como si lo estoy con la francesa. Pero aquí no la hay.

P- Cuando en 1951 se celebra la I Bienal Hispanoamericana organizada por usted, en la que colaboran Sánchez Bellía, Leopoldo Panero, Lafuente Ferrari...

LGR- Ainaud de Lasarte, Juan Ramón Masoliver, Santos Torroella, etc. Yo era un simple coordinador, uno más.

Pero si alguien quiere liar el asunto diciendo que había una dirección política en todo ese entramado, va errado de lado a lado. Cualquier intento de ensuciar una labor como aquella es una solemne tontería.

P- ... en la inauguración de esa muestra, Joaquín Ruiz Giménez, ministro de Educación y Ciencia por aquel entonces, leyó un documento que, a primera vista, parece toda una declaración de intereses de los deseos del gobierno respecto al arte de vanguardia.

LGR- Yo de eso no me acuerdo.

P- (Cita del texto)²

LGR- A Joaquín siempre le ha gustado la pedagogía... Eso mismo que está usted leyendo se contradice con la selección, con el espíritu que las presidía. Cuando él habla de la Bienal, ésta ya estaba en Madrid, y la selección ya se había realizado. Eso estaría justificado si me lo hubiera dicho en 1947, antes de que yo saliera para Sudamérica para estudiar a fondo las obras que se presentarían más tarde, ¿entiende usted? Además, estoy seguro de que ese texto lo escribió mientras daba un paseo, mientras nosotros acabábamos el montaje, tanto en la Biblioteca Nacional como en los palacios del Retiro. Joaquín siempre tuvo sus ideas. ¡Siempre tan apostólico!

P- El hecho de que, en calidad de comisario principal para las artes, mantuviera una estrecha relación con la vanguardia plástica, implicaba acaso una voluntad de normalización de la modernidad en España y quizás en el extranjero?

LGR- Mire, el estado vivió y sigue viviendo al margen de todo esto. Nunca influyó ni puede influir. Si los artistas deseaban situar a España a un gran nivel internacional, pues estupendo. Pero si alguien quiere liar el asunto diciendo que había una dirección política en todo ese entramado, va errado de lado a lado. Cualquier intento de ensuciar una labor como aquella es una solemne tontería. Todo eso es literatura, nadie tenía ese espíritu universal en aquellos días. No desorbitemos las cosas. Se hacían las cosas porque se hacían, y ya está.

P- ¿Quiere usted decir que jamás recibió directriz alguna de sus superiores en el gobierno?

LGR- ¡Ninguna, por Dios! Hay ciertas personas que están interesadas en que circule por ahí semejante bula con el fin de tirar barro a un trabajo inmenso desarrollado, insinuando que yo era un fantoche, que era un títere a manos de no sé quién. A mí, ni me ha

(1) • El 11 de noviembre de 1951 Dalí pronuncia una conferencia titulada «Picasso y yo» en el teatro María Guerrero de Madrid. En ella, acusa a Picasso de haber intentado «matar la belleza del arte con su materialismo comunista». Tras la conferencia, los asistentes firman un telegrama de adhesión a Picasso por lo que representaba de «gloria de la pintura española» más allá de las ideologías divergentes. Desde París, Picasso comentará irónico: «Dalí tiene la mano tendida, pero yo sólo veo la falange».

Fundación Santillana y Ministerio de Cultura, España. *Medio Siglo de Arte de Vanguardia. 1939-85*. Madrid, 2v., 1985.
Respuesta de Picasso: A. S. (Anónimo); *Revista*, nº 4, Barcelona, mayo de 1952. Citado en ibid.



mandado nadie, ni me manda, ni me mandará. ¿Ha comprendido? Ésta es la historia. Ellos jamás supieron lo que se iba a mandar a una bienal o a una exposición. Lo que sepa tu mano derecha que no lo sepa tu mano izquierda; es así realmente como yo funcionaba, y me fue muy bien. No se trata de que uno tuviera libertad de acción. No es eso. Nunca se ha llegado a decir eso. Las cosas se hacen así. Otros lo han hecho de otra manera, falsamente, tricionando su conciencia y su propia coherencia. Yo

(2) «Únicamente ayudando a los artistas a ser auténticos, apartándolos de cuantas insinuaciones extrañas puedan desviártolos de su propio ser, puede concebirse una verdadera política artística. En nuestra situación concreta, nos parece que esta ayuda a la autenticidad debe adoptar dos direcciones: por una parte, estimular el sentido histórico, esto es, la ubicación del artista en el tiempo actual huyendo de todo engañoso tradicionalismo formalista; por otra parte, fortificar el sentido nacional, huyendo de todo falso universalismo, de toda provincial admiración por lo que se hace fuera de la propia patria, lo cual no representa, ni mucho menos, desviar a los artistas de las corrientes universales del arte, sino tan sólo procurar estar

no. Yo lo hacia porque lo tenía que hacer. Y no me han dado nada. Pero hay ciertas personas que se han encargado de decir que yo era un mandado y todo eso. Personas que hoy dicen que no tenían nada que ver con aquello. Claro, sí, muchos grandes artistas de hoy colaboraron, chuparon, ganaron mucho con todo ello y subieron. Y todos, o casi todos, aceptaron mis presentaciones. Me llamaban y me decían: «Quiero conocer a fulanito», «No te preocupes», «Quiero que venga a mi estudio tal persona». Pues iba. Y hoy sigo llamando a la gente y, a pesar de los años, me siguen admitiendo.

P- ¿En qué se basaba la coherencia a la que se ha referido?

LGR- En una línea estética. Es lo lógico. No puede andar usted de aquí para allá despacito, ligero, despacito, ligero. No, tiene usted que andar como lo hace normalmente.

P- ¿Sólo en una línea estética? ¿Apoyaría usted una práctica del arte que se sometiera única y exclusivamente a intereses artísticos?

LGR- ¿Acaso cree usted que el arte de la gente joven de su generación está viéndose influido en algo por

LGR- Sí, muchísimos de ellos, los de El Paso, Dau al set... Me preguntaban por marchantes. Uno de los que no pedía nunca nada era Tharrats. Ese chico vivía al margen de todo debido a una serie de circunstancias personales.

P- Bastantes de ellos han declarado no haber mantenido jamás relación estrecha alguna con gente del ministerio.

LGR- Todos ellos han sido siempre muy luchadores. Ya sabe aquel dicho de «Dime de qué alardeas y te diré de qué escaseas». Pero todo esto no conduce a nada.

P- A menudo se ha formulado cierta acusación que sin duda habrá oido usted infinidad de veces: que Franco utilizó la cultura y el arte con fines propagandísticos.

LGR- Eso es una tontería como la copa de un pino. Porque entonces a mí se me habría cubierto de medallas. Cosa que no ha ocurrido. Todos estos de los que usted habla tienen ya su medalla de Bellas Artes, todos. Y yo no tengo nada. ¿Por qué? Porque yo era un funcionario. Y punto en paz. Un funcionario anónimo. Que cuesta trabajo creerlo. Nunca tuve coche, nunca tuve chófer, y nunca me llamaron al Pardo.

Claro, sí, muchos grandes artistas de hoy colaboraron, chuparon, ganaron mucho con todo ello y subieron. Y todos, o casi todos, aceptaron mis presentaciones.

alientos a sus valores propios [...]. Este libre despliegue del espíritu, que se propugna como fundamental política artística, es un arma esencial para la lucha contra el materialismo [...]. La gran herejía de nuestro tiempo. Tanto más grave y urgente es aquí nuestra tarea cuanto que los estados comunistas se esfuerzan en poner el arte bajo su servicio, haciendo una tremenda caricatura y misticificación del arte verdadero. Si se logra que éste sirva a su propio dueño, el espíritu, por este solo hecho, se convertirá en un allado esencial de toda obra política cristiana [...]. Ésta es en esencia la gran preocupación que debe orientar la política artística... : hacer que el arte sea para sus servidores, no una

los sucesos de hoy en día? No. ¿Hablan quizás de la corrupción? ¿Hablan del ambiente de ahora? ¿Hablan acaso del desorden -digamos- intelectual? ¿Hablan del desconcierto? ¿De la desinformación? ¡No hablan de nada de eso! También hoy el arte únicamente se refiere al arte, pero de una manera muy triste, porque hoy influyen cosas extrañas, especialmente las ventas. Oigo que los chicos jóvenes preguntan: ¿qué es lo que se vende hoy? Y van y después, con el fin de vender, pintan lo que les han dicho que se vende. Eso es imperdonable.

P- En los años cincuenta ¿no le formulaban esa misma pregunta?

LGR- A mí no me lo han preguntado nunca. Yo nunca llegué a ver entonces lo que está pasando ahora. Los pintores seguían una línea. Por eso le he dicho antes que conmigo iba a tener una gran decepción: porque no sé nada, no entiendo.

P- Me gustaría saber si durante aquellos días los artistas de vanguardia solían ponerse en contacto con usted habitualmente, ya fuera por motivos artísticos o bien personales.

P- Ciertamente ésa no era la norma del momento para cargos como el suyo.

LGR- Yo, por ejemplo, nunca, jamás en mi vida he cobrado ni tan sólo una comisión, gracias a Dios. Una cosa sí le voy a decir. Un día Juana Mordó me dijo en una reunión: «Mándame gente y te llevarás una buena comisión». Tengo testigos, dos artistas muy importantes. Le respondí: «Nadie me ha dicho eso antes. Eres tú la primera que me dice esa impertinencia.» Desde ese día no piso esa galería. Yo he trabajado con Metrás, con Gaspar, con Clavé, con montones de gente de Barcelona, de Madrid. nadie me había dicho esto. Y cuando Juana me dijo «Por cada cliente que me mandes recibirás tu tanto por ciento», yo le dije: «Juana, querida, no volveré a pisar más tu galería». ¿Me comprende?

P- Por lo que al mercado se refiere, según parece éste llegó a ser tan influyente que incluso supuso una verdadera espoleta para los grupos artísticos aparecidos en los cincuenta. Todos ellos tuvieron una vida efímera para, a continuación, desperdigarse por el mercado. ¿A qué cree usted que se debió este hecho?



ocupación trivial o una rutina, sino una «grave aventura», un factor dramático de su existencia, en relación con todo lo que ella tenga de mejor y de más noble, tanto en el orden individual como en el colectivo.»

Joaquín Ruiz Giménez, ministro de Educación y Ciencia; conferencia «Arte y política», I Bienal de Arte Hispanoamericano, Madrid, 1951.

(3) • «Arte moderno en los Estados Unidos», organizada por el MOMA de Nueva York a modo de exposición itinerante por las ciudades europeas siguientes: París, Zurich, Frankfurt, Londres, La Haya, Viena, Belgrado y

Fotografiada por La Vanguardia Española. En la portada del 25-9-1955, (Usando la apertura de la III Bienal Hispanoamericana de Arte en Barcelona).

LGR- Nunca me he puesto a pensar en eso. Pero, mire, España es un reino de tafas. Y nada más.

P- Muchos artistas han declarado que en aquella época las exposiciones españolas exportadas al extranjero recibían mayores favores que las que se celebraban en el propio país.

LGR- Esa es una burla como un pino. Quien diga eso está mintiendo. Precisamente yo no organizaba ninguna exposición en el extranjero si no la había celebrado antes en España. A Genovés, a Canogar, a Feito, a Suárez, a Rivera, a Saura, a todos los expuse antes aquí que fuera.

P- Hacia el año 1955, España se encontraba políticamente bastante aislada de...

LGR- Yo ya había estado en Moscú, en viaje privado, no oficialmente, como se puede usted figurar. Aquello sí que fue una aventura.

Me refería a que el arte debe estar formado por individualidades, por el buen hacer y el buen decir. Quiero decir que los artistas han de tener unas personalidades estilísticas fuertes y marcadas.

P- Por aquel entonces España establece una alianza con Estados Unidos y es aceptada en el seno de las Naciones Unidas. Ese mismo año se presenta en Barcelona la exposición «Arte moderno de los Estados Unidos», organizada por el Museum of Modern Art (MOMA). Se trataba, como bien sabe, de una muestra itinerante por toda Europa. En 1958, la exposición «La nueva pintura americana», itinerante también, recaló en Madrid³. Antes de ese año, los pintores norteamericanos no solían venir a España. ¿Sabe usted de dónde partieron las gestiones para traer esas exposiciones?

LGR- Todo eso yo no lo llevaba. Eso era cosa de la Dirección General de Relaciones Culturales. Yo no tengo nada que ver. Se trataba de otros departamentos.

P- Quizá conozca usted recientes estudios que sostienen que dichas muestras habían sido sutilmente planeadas por parte de las instituciones norteamericanas a modo de espejo sociopolítico respecto a Europa con el ánimo de contrarrestar una serie de propuestas culturales de izquierdas

LGR- Yo no me enteraba de nada de eso. Yo sólo iba a las inauguraciones. Pero tiene que saber que a mí no me influían ese tipo de exposiciones. Cuando yo hago «Arte actual de América y España», por ejemplo, no cuento con muchos de los artistas que han venido para esas exposiciones. Nadie me dijo nunca: «Oye, no te olvides de traer a Juanito Pérez».

Ni se hablaba, ni se comentaba. Verá que en esos catálogos americanos no viene mi nombre ni nada. No como hoy, que en los agradecimientos salen hasta los conserjes del Reina Sofía.

P- McCray, en concreto, y Barr, director del MOMA...

LGR- Recuerdo que el pobre era el representante de Estados Unidos en la Bienal de São Paulo. Sin embargo, Barr nunca influyó en nada allí. Porque allí mandaba yo, junto con Matarazo [todiopoderoso industrial brasileño, mecenas de la Bienal de São Paulo]. Él llevó unas selecciones muy malas, jamás obtuvo premio alguno. Todo nos lo llevábamos para España.

P- Como le decía, ellos siempre agradecieron la gran colaboración de las autoridades españolas en la organización de las exposiciones de arte moderno español que tuvieron lugar en Nueva York en 1960⁴, en el MOMA, en el Guggenheim y en la galería Pierre Matisse. De acuerdo con lo publicado por Robert Lubar al respecto, Millares parecía estar muy preocupado, pues temía que personas del régimen pudieran estar manipulando a los artistas para, de este modo, dar la impresión de que, en España, a la hora de trabajar, había una libertad absoluta.

LGR- Eso no son más que palabras. Es muy humano: queriendo jugar siempre a lo negro y a lo verde, y no se puede. No haga caso a esas cuestiones. Me sabe

Barcelona. Presentada en 1955 en Barcelona dentro de la III Bienal Hispanoamericana, la muestra incluía un abanico muy amplio de los expresionistas abstractos norteamericanos. «La nueva pintura americana», también organizada por el MOMA, se presentó en Madrid en 1958 dentro de un itinerario por Europa que incluye las ciudades de Basilea, Milán, Berlín, Amsterdam, Bruselas, París, Londres y Madrid.

(4) • En 1960, Porter McCray, director del Departamento de Exposiciones Itinerantes del MOMA de Nueva York, comentaba en el catálogo de la exposición «Nueva pintura y escultura española», celebrada en varias ciudades estadounidenses, que la muestra respondía «a la generosa hospitalidad de las instituciones españolas y a la calurosa respuesta del público español al

nuevo arte americano». En 1960, la galería Pierre Matisse de Nueva York presenta la exposición «Cuatro pintores españoles», con Millares, Canogar, Saura y Rivera; el MOMA, la exposición «New Spanish Painting and

muy mal hablar de la gente que ya está muerta. Pero me pone muy triste.

P- Parte de la crítica norteamericana del momento tuvo problemas con estas exposiciones⁵, en esencia porque decían que el verdadero arte podía darse únicamente en sociedades libres políticamente.

personalidades estilísticas fuertes y marcadas. Es importante que los artistas no se limiten solamente a una línea, sino que sean ellos mismos.

P- El hecho de plantear un tipo de arte de vanguardia muy libre e individualista que, lógicamente, no sería plenamente comprendido por los responsables políticos, ¿realmente no provocaba ninguna chispa?

«en las exposiciones españolas no se pone nunca el sol», porque teníamos exposiciones en todo el mundo

Sculpture» (Canogar, Chillida, Chirino, Cuixart, Farreras, Feito, Millares, Muñoz, Oleiza, Rivera, Saura, Serrano, Suárez, Tàpies, Tharrats y Viola); y el museo Guggenheim, «Before Picasso, After Miró».

Porter McCray, «New Spanish Painting and Sculpture», «Agradecimientos», Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA), 1960-62 (exposición itinerante por Nueva York, Washington D.C. y otros siete estados más). Citado por Robert S. Lubar en «Millares y la pintura vanguardista española en América», *La balsa de la medusa*, nº 22, Madrid, 1992.

(5) «La pintura de la España de la posguerra no es un movimiento vanguardista en absoluto, sino una aberración provincial. No olvidamos

LGR- Les molestaba, sí, pero a la vez les gustaba.

P- ¿De qué manera colaboró usted o su departamento en la organización de estas exposiciones?

LGR- Yo era íntimo amigo de d'Hannencourt, de Porter McCray; claro, hijo: yo hablaba con ellos en Nueva York, ellos venían aquí, nos encontrábamos en Venecia, y entonces yo les hablaba de fulano y de mengano, y ya está. No pasaba nada. ¿Qué te parece éste o aquél? Pues bien o mal. Y ya está.

P- Resultan evidentes los diversos puntos de confluencia entre los valores formalistas norteamericanos (universalismo, expresionismo abstracto explosivo, nacionalismo «liberal» no enclastrado, individualismo a ultranza, libertad interior) y algunas declaraciones de los responsables españoles de la época, tales como, por ejemplo, las del ministro Ruiz Giménez citadas anteriormente. Si hermos de creer a Saura⁶, usted mismo incitaba a los artistas españoles a pintar verdaderos Pollocks.

LGR- No recuerdo eso. Me pongo triste con eso. Con respecto a lo de Ruiz Giménez, todo lo que vino en 1951 a la I Bienal era consecuencia lógica de las influencias extranjeras que habían tenido los diversos

LGR- A mí nunca nadie me dijo nada. A mí no me importa la política, por eso todo me ha ido bien.

P- Sin embargo, el régimen no era muy dado a grandes piruetas modernas. Incluso se ha comentado que Franco se reía de los cuadros más atrevidos cuando acudía a las inauguraciones.

LGR- ¿Quién ha dicho eso?

P- Por ejemplo, Juan Manuel Bonet⁸.

LGR- Eso es una tontería. Recuerdo perfectamente una escena, porque además fue proyectada en el Nodo. Estábamos Franco y yo inaugurando una exposición de artistas norteamericanos. Sotomayor [en aquel momento director de la Academia y del Museo del Prado] estaba a unos diez o quince pasos detrás de nosotros, junto a la esposa del Caudillo y a los ministros. Me giré hacia Franco y le dije: «¿Puedo hablarle con entera libertad, excelencia?» «¡Claro!», me dijo él. Entonces le dije: «Creo que usted tiene un gusto exquisitamente académico». El se paró y me preguntó qué quería decir eso. Entonces le señalé que quizás estaba demasiado influido por el nño academicismo de Sotomayor. Recuerdo, además, que

Cuando acabamos de visitar la exposición, y justamente después de ver a Rauschenberg y Rivers, Franco me dijo: «Ésta es una experiencia verdaderamente fantástica, estoy impresionado. Es una realidad que desconocía.»

que se ve limitada por las condiciones de la dictadura. Falta el ambiente de libertad necesario para el desarrollo de un movimiento vanguardista genuino [...]. Todos estos esfuerzos de franca autoexpresión, que no son en realidad sino una forma de protesta contra la represión, fracasan porque deben canalizarse en formas culturalmente aceptables».

Natalie Edgar, en referencia

artistas en sus diferentes países, llámese España, Bolivia, República Dominicana o Paraguay. No podemos eludir las influencias extranjeras, pero no piense que éstas han de mandar sobre nadie, como usted insinúa. Hoy, la información, al igual que sucedía antes -aunque no tanto-, apabulla, y no, eso no se puede eludir.

P- Pero en los textos que usted publicaba siempre abogaba por una individualidad radical vital y creativa⁷.

LGR- Me refería a que el arte debe estar formado por individualidades, por el buen hacer y el buen decir. Quiero decir que los artistas han de tener unas

se lo dije con muchos ademanes, moviendo los brazos -lo que, como después me enteré, había escandalizado a las personas que estaban a nuestro alrededor: nadie hablaba con Franco moviendo los brazos en alto-. Cuando acabamos de visitar la exposición, y justamente después de ver a Rauschenberg y Rivers, Franco me dijo: «Ésta es una experiencia verdaderamente fantástica. estoy impresionado. Es una realidad que desconocía.» Franco estaba obnubilado. Lo que le digo se lo juro por mis padres. Tampoco hubo risas cuando un día les presenté el cuadro de Motherwell *Elegía de la República*; cosa sobre la que algunos me habían

prevenido; me refiero a tener algunos problemas, pero no pasó nada, todo era mucho más sencillo; lo importante son los cuadros, si son buenos o no, todo lo demás es querer enredar el ovillo. Me extraña, pues, lo que me comenta que dijo Bonet. Parece mentira que un hombre con más de cincuenta años pueda decir esas tonterías. ¿Se da cuenta? Me pone muy triste. Le contaré otro caso que me pasó con Juan Genovés. Genovés presentó un día en una exposición un cuadro con referencias a una reciente represión policial en la Universidad Complutense de Madrid. Alguien me comentó que quizás no era muy apropiada la presencia de ese cuadro. Pues bien, al final el cuadro estaba en la exposición, y en apariencia no se produjo revuelo alguno.

P- ¿Diría usted, entonces, que había indiferencia hacia el arte contemporáneo por parte de las personas que estaban en el poder?

LGR- Pero es que yo nunca he comentado esto con ellos. Nunca me ha preocupado eso. Nadie, ninguno de los directores generales con los que trabajé, me ordenó nada al respecto. Con Joaquín Ruiz-Morales, que fue uno de los mejores directores generales de Bellas Artes que tuve -con quien yo pude decir aquello de que «en las exposiciones españolas no se pone nunca el sol», porque teníamos exposiciones en todo el mundo- nunca tuve que escuchar ninguna pregunta extraña o capciosa, como las que ahora dicen que entonces se formulaban. Todo eso es fruto de Bonet, de su mente calenturienta, de su arribismo político, de su querer colocarse inmediatamente para seguir chupando del Reina Sofía. Es ridículo. Me repugnan esas mentiras.

P- Sigamos con la acogida de los artistas españoles en Estados Unidos, si le parece.

LGR- Bien, ni en Los Angeles, ni en Nueva York, ni en Washington, ni en Yale, ni en Boston, ni en San Antonio, en Texas, nadie me expresaba ninguna reserva política, todo el mundo estaba entusiasmado con el arte español. Nadie tenía reservas de ningún tipo.

P- Si durante los años cincuenta el arte español recibía claramente tan buena acogida en Estados Unidos, ello puede muy bien implicar que el arte español cuadraba en algunos aspectos con las tendencias formalistas del momento. ¿Era usted plenamente consciente de ello en aquel momento? Y si lo era, ¿cómo aplicaba dicho criterio?

LGR- Yo no era consciente en absoluto. Por lo que a

los artistas se refiere, no lo sé.

P- ¿Qué relación personal tuvo usted con los artistas que eran -o afirman haber sido- claramente de izquierdas? Oteiza, Genovés, etc.

LGR- A mí siempre me importó muy poco si alguien era rojo, homosexual o lo que fuera. Soy super íntimo amigo de Pepe Guinovart; y de tantos otros. Yo tengo una norma que dice: «No te metas nunca en la vida de los demás para que no se metan en la tuya». Oteiza, por ejemplo, el único premio que tuvo en su día se lo di yo en São Paulo en 1961. Fui a su casa, me lo llevé para Brasil, y ganó.

P- Pero usted sería consciente de los textos políticos que él escribió.

LGR- Pero a mí eso me traía sin cuidado. En todo caso, cuando yo le pedía un texto para la bienal, él nunca me escribía esas cosas. Todo lo contrario, y no es porque yo le dijera que no las escribiera. Y cuando tocaba estar en una rueda de prensa, Jorge hablaba tan tranquilo, sin meterse en líos. Recuerdo un día que le dije: «Oye, mañana no te levantes muy tarde -porque él se metía tardísimo en la cama y se levantaba también muy tarde- porque mañana a las diez van a venir mengano, fulano y zutano, que tenemos una rueda de prensa en el estado de São Paulo, con la televisión, etc.». El habló, y no dijo nada fuera de tono. Y si él escribía después algunas de esas ideas, pues pasó completamente inadvertido,

a las diversas exposiciones de arte español que en ese momento tenían lugar en Nueva York; «Is There a New Spanish School?», Art News, nº 59, Nueva York, septiembre de 1960. Cit. en Lubar, op. cit.

(6) «El comisario de exposiciones de por aquel entonces [alude a la Bienal de Venecia de 1958] solía alejar a los artistas de vanguardia con frases tan patrióticas como "Quiero cuadros muy grandes, muy abstractos, muy dramáticos y muy españoles."»

Antonio Saura, en S. Amón; «Conversación con Antonio Saura», *El País*, Madrid, 15 de enero de 1978.

(7) «Grupos (se refiere a El paso) que demuestran el interés experimental de esta juventud, cada día con más ganas de superación artística, presidido por ese "buen hacer" que caracteriza al artista español, y que se refleja en ese conocimiento profundo y singular que tienen de la pasta pictórica, así como en

Diversos titulares de la actualidad de La Vanguardia Española del 3-10-1958.
Vas la inauguración de la I Bienal Hispanoamericana.

La solemne inauguración de la I Exposición Bienal Hispano-Americana de Arte

La presencia del Generalísimo Franco provocó inenarrables manifestaciones de entusiasmo

Su Excelencia fué recibido por el Gobierno, presidente de las Cortes y Consejo del Reino y otras altas jerarquías del Estado

El Generalísimo recorre de tenidamente la Exposición

S. E. el Jefe del Estado, acompañado del ministro de Educación Nacional y del director general de Bellas Artes, don Antonio Gallego Purín, seguido de las personalidades y miembros de su séquito, recorrió las quince salas de pintura instaladas en la parte superior del edificio y después las de arquitectura y escultura, instaladas en la parte baja.

La visita fué muy detallada, y el Caudillo escuchó las explicaciones que sobre organización de la Exposición le dieron el ministro y el director general de Bellas Ar-

Cerca de la una y media, el Generalísimo abandonó el palacio para dirigirse a las Exposiciones del Retiro.

nadie se enteraba, nadie le señalaba. Hay un grupo de personas que ahora se quieren justificar inventando historias. Llevó ya la mar de años desmintiéndolo constantemente. A mí nunca me ha mandado nadie, ni nadie me ha dicho lo que tenía que hacer, ni nadie me dirigió. ¡Si incluso los directores generales no sabían a quién íbamos a llevar a las bienales! Y, si una vez publicadas las listas de los artistas que iban a las bienales, no les hubiera gustado, me podrían haber dicho: «Bueno, Luis, pues la próxima bienal no la llevas». Cosa que nunca pasó.

P- No obstante, parece que hubo un momento en que esa relación con usted se rompió. Según Saura⁶, tras la

el sentido de la composición, y sobre todo en cierta original y personal factura, fruto de su innata - y bendita- individualidad..»

González Robles, Luis en *Artistas españoles en la Bienal de São Paulo.*
Madrid, 1961.

(8) «Franco, durante la inauguración [se refiere a la I Bienal Hispanoamericana de 1951 celebrada en Madrid], acogió con risas las salas más avanzadas. El director del Museo del Prado, el pintor rancio y ex-alcalde de La Coruña durante la guerra, Fernando Álvarez de Sotomayor, que pertenecía la junta organizadora de la Bienal, declaró que los vanguardistas eran dignos de pasar por la consulta del psiquiatra..»

J. M. Bonet; «De Clan a Zaj», en *Lápis*, nº79, Madrid, 1991

(9) «Sólo puedo decir que a contar de tal día [se refiere al premio de Chillida y Tàpies en la Bienal de Venecia de 1958], Tàpies, Chillida y yo decidimos no volver a representar oficialmente a España dentro y fuera de ella..»

Antonio Saura, en S. Amón; op. cit.

Bienal de Venecia de 1958, ni él, ni Tàpies ni Chillida volvieron a participar en una muestra oficial.

LGR- Saura es un chico enfermizo que, bueno... Su mismo defecto físico le afecta mucho. Yo, en realidad, nunca he tenido con él ni un sí ni un no. Un día llevamos a París a trece pintores españoles. El marqués de Casarroyas, embajador de España en aquellos días, nos invita a todos a comer. Saura no toma el postre y me dice que se tiene que ir a una cita. Es el único que se va. Despues vamos todos a la exposición a acabar el montaje. A las seis de la tarde, estamos yo, Feito, Rivera y otros, y les digo: «Vamos a tal bar a tomar una copa.» Allí nos encontramos con un pintor español que ya murió. Manolo Luque se llamaba. Y me dice: «Oye, ¿por qué no ha ido Saura a la comida?». Y Rivera le dice: «¿Cómo que no ha ido a la comida? Si estaba a mi lado.» Y dice Luque: «¡Ah, es que ha venido aquí a tomar café a las tres y, cuando le he preguntado por la comida, me ha dicho: «Yo qué voy a ir a la comida! En realidad, yo no estoy en esa exposición», nos dice que Saura le dijo. Que yo llegué con un policía a la galería de Juana Mordó y que me había llevado los cuadros. Estábamos en el mismo hotel todos menos él, que vivía en su casa, y le digo a Manolo Rivera: «Me ha puesto muy triste este chico, qué pena; pero ¿por qué hace esas cosas este muchacho? ¿Tienes tú el teléfono?» «Sí», me dice. Le llamo, y va y me jura y perjura que no ha dicho nada de eso. Y así siempre.

P- En todo caso, ¿es cierto ese comentario de Saura?

LGR- ¡Pero si después se vino a París conmigo! Lo que pasa es que yo nunca repetía gente. Cuando ya había trabajado con uno después prefería escoger a gente diferente. Yo los llamaba para darles grandes premios internacionales, pero luego ya los dejaba. Eso lo saben ellos. Todos trabajaron conmigo cuando quisieron. No me gustaba abusar muchas veces de los pintores para que nadie dijera nunca que a mí me daba por fulanito.

P- ¿Aceptaban todos los artistas a los cuales invitaba?

LGR- Sí, todos, o casi todos.

P- ¿Por qué su nombre no aparece igualmente vinculado a los movimientos de vanguardia de los años sesenta?
Arroyo, Crónica, Realidad, ...

LGR- Yo tenía estupendos amigos entre aquella gente. Lo que pasa es que no los podía llevar siempre a todos.

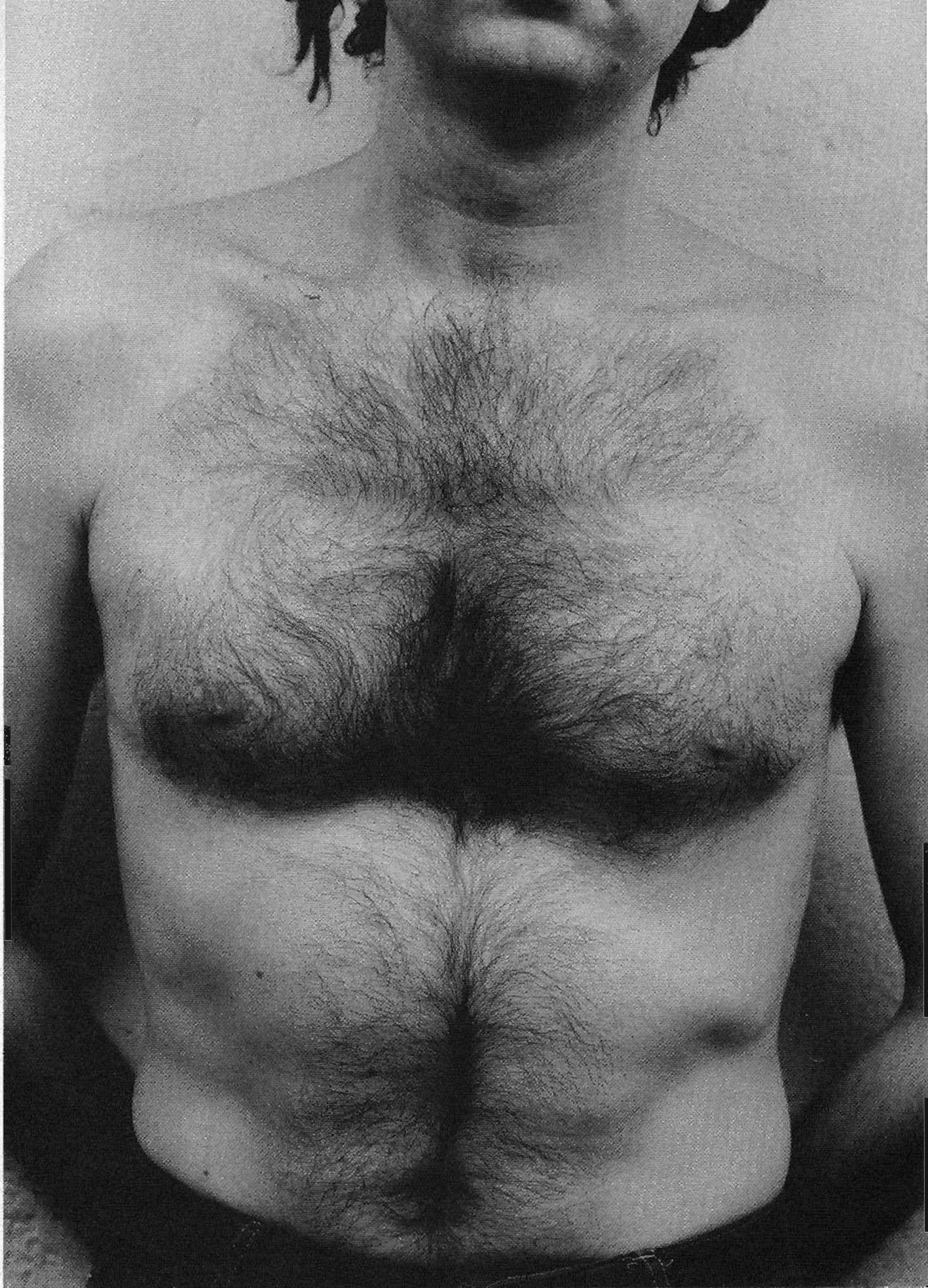
P- ¿Qué diferencias básicas vería usted entre el apoyo del estado al arte contemporáneo en los años cincuenta y sesenta y el que se da ahora?

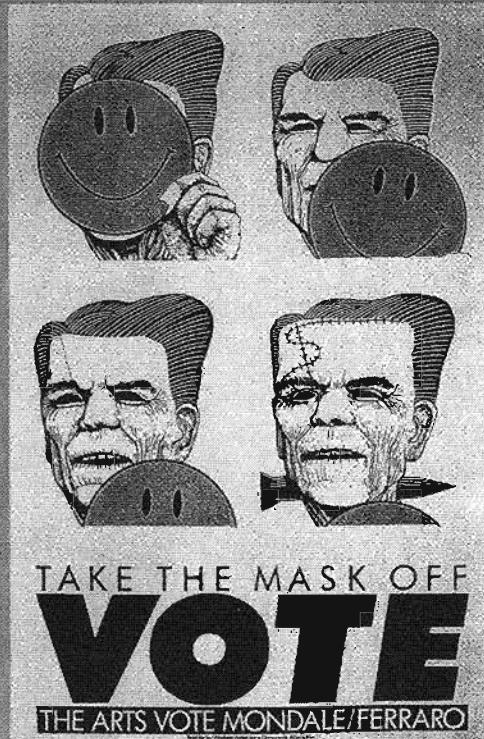
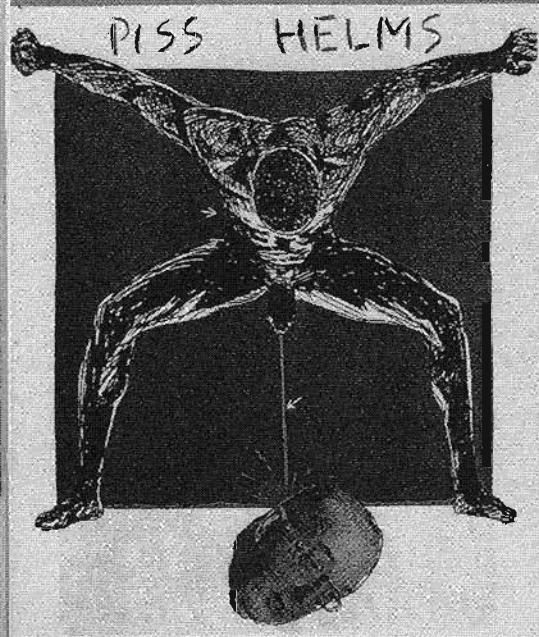
LGR- Cada día que pasa estoy más contento respecto

a aquellos días y más triste respecto a los de ahora, porque veo que no se hace nada de nada, porque se están perdiendo muchas posibilidades, porque España ha perdido su lugar en el mundo. La gente de fuera de España me pregunta siempre: «¿Pero qué está pasando en España, que todo está tan mal?» A veces no sé cómo justificarme. Me duele este clima de desprecio en que vivimos. ¿Qué hay ahora? Por ejemplo, en Munich, cuando inauguramos una muestra de Guinovart, la gente se apiñaba para entrar, porque sabían que lo español era algo bueno. Hace mucho tiempo que voy diciendo por ahí que doy quinientas pesetas a quien me encuentre la palabra España en las crónicas internacionales de la Bienal de Venecia. El problema de los comisarios de hoy es que no están en contacto con el extranjero. Van vagando sin saber dónde están. Hoy, todos quieren hacer selecciones eclécticas que quieren conformar a todos, y cuando uno quiere conformar a todos ya no hay política posible. En los cincuenta y en los sesenta era rara la galería del mundo que no tuviera un artista español. Yo estaba harto de enviar catálogos y diapositivas a todas partes del mundo. Y no miento, porque yo lo guardo todo. Yo tengo una correspondencia ingente, y todo muy ordenado. Tengo en el Banco Bilbao-Vizcaya varios dosieres y cajas, algunas de ellas con cartas de Tàpies. Algunas de las cartas son muy reveladoras respecto a la pugna que mantenían Tàpies y Cuixart. Me hablan también de las emociones que sienten -Tàpies y su mujer- al leer mis cartas. Y de otras muchas cosas interesantes.

P- ¿Qué opina de la evolución de las carreras artísticas de aquellos artistas a los que usted ayudó en sus inicios?

LGR- A ver, hay de todo, como en todas partes. Lo que me sorprende es la facilidad con que la gente cambia. Recuerdo que, en otro tiempo, todo el mundo estaba de acuerdo conmigo en que la Academia era una cosa retrógrada, todo el mundo era enemigo acérrimo de Bellas Artes y ahora todo el mundo -perdone la frase- pierde el culo por ser académico. Y casi todos ya lo son. Todos me ponían a parir la Academia, y ahora los veo cómo van tirándose al suelo y haciendo lo increíble por leer el discursito. No daré nombres. Pero me da mucha pena. No entiendo esas ganas de tirarlo todo por la borda y de mancharlo todo con esa saña. Lo que pasa es que no se concibe que yo sea un liberal siendo además católico-apostólico y de derechas. Y punto en paz.





Grafismo social • Grafismo social

SEXISM REARS ITS UNPROTECTED HEAD
MEN USE CONDOMS OR BEAT IT AIDS KILLS
WOMEN

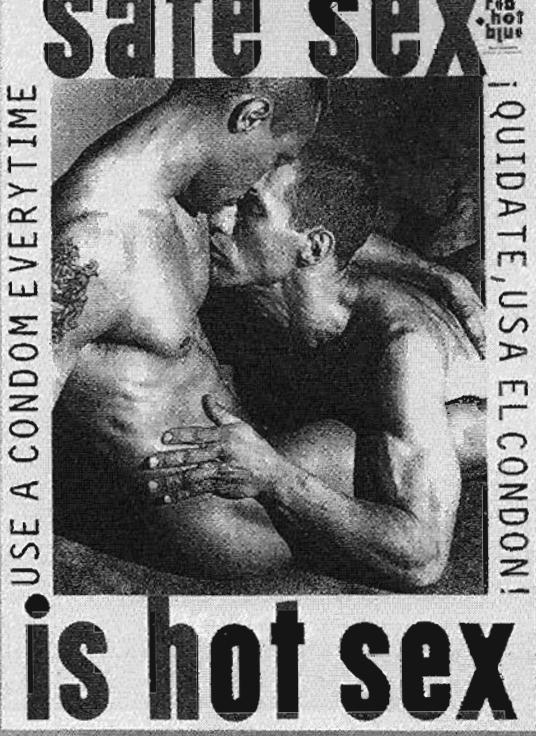
KNOW YOUR SCUMBAGS

"Méate en Helms". Joe Sances, 1989.
 Esta impresión a tinta fue originalmente hecha para la exposición "¿Qué pasa con esta imagen?: Los artistas responden a la censura", de la galería San Francisco Art Commission. El artista la engrudó frente a la galería, comprometiendo a los comisarios a incluirla en la exposición.

"El sexism levanta su cabeza desprotegida"
 Gran Fury, 1989.
 Poster/cartelera para ACT-UP, Nueva York.

"Quitale la máscara"
 Carl Smoot, 1984.
 Poster de campaña patrocinado por los Artistas Trabajadores por una Alternativa Demócrata, Seattle, Washington.

"Conoce tus depósitos de heces"
 (Scum: palabra con doble sentido; "nata" y "escoria")
 ACT-UP, Nueva York, 1990.
 Poster de protesta por los obstáculos puestos por el cardenal de Nueva York, Terence Cooke (y otros líderes eclesiásticos) a la libre distribución de preservativos.



• Grafismo social • Grafismo social



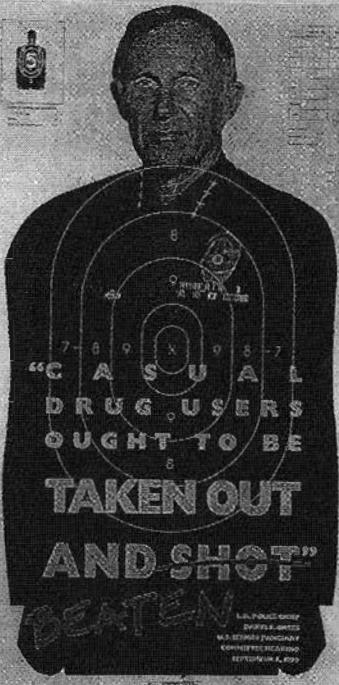
WARNING: While Bush spends billions playing cowboy, 37 million Americans have no health insurance. One American dies of AIDS every eight minutes.

"Sin negocios, como siempre".
Diseñador desconocido, 1988.
Publicado por Sin Negocios, como Siempre. Nueva York.
Cortesía del PAD/D (Distribución de Arte Político).
Archivo: Barbara Moore y Mimi Smith, archivistas.
Museo de Arte Moderno, Nueva York.

"Crisis de sida"
Gang, Nueva York, 1990.
Poster para la protesta de ACT-UP por la indiferencia del presidente Bush hacia las víctimas del sida.

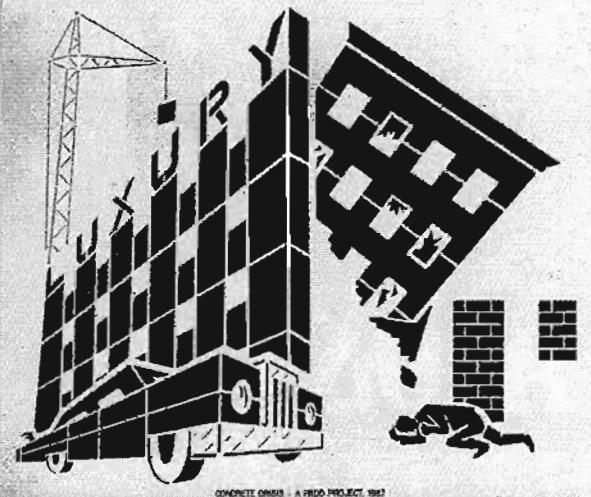
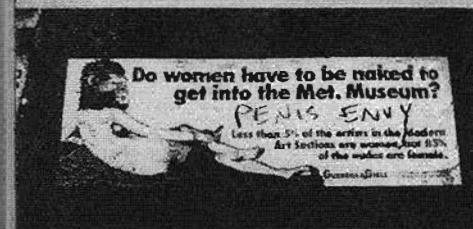
"El sexo seguro es sexo caliente"
Steven Meisel (fotógrafo)
Anneliese Estrada (directora creativa)
Helene Silverman (diseñadora) 1991.

Poster para el proyecto "Rojo Caliente y Azul", Nueva York, vendido por ACT-UP para recaudar fondos.
"Los drogadictos casuales deberían ser apartados y retirados"
Robbie Conal y Patrick Cowley, 1991.
Respuesta a las declaraciones ante el Comité Judicial del Senado de Daryl Gates, comisionado de la policía de Los Angeles, y a su insensibilidad hacia los documentados abusos de derechos civiles cometidos por oficiales de policía de Los Angeles.





Grafisme social • Grafisme social



Angry Graphics
Karrie Jacobs &
Steve Heller
Selección: Mont Marsà

"Somos todos de un color"
Robbie Conal, Debbie Ross y Fred Jones (artistas).
Al Schaffer (fotógrafo), 1989.
Este poster denunciativo de la violencia de las
bandas en Los Angeles fue distribuido gratis y
colocado por "francotiradores" voluntarios por todo
los EEUU.

"¿Deben las mujeres desnudarse para entrar en el
Metropolitan Museum?" Guerrilla Girls, 1989.
Utilizado para incrementar la preocupación sobre las
injusticias en las exposiciones de arte y artistas en
los más prestigiosos museos de Nueva York.

"Empezamos el bombardeo dentro de cinco minutos"
John Hendricks, 1984.
Basado en un cándido comentario muy bien difundido
del presidente Reagan. Publicado por el Comité de
Poster de Artistas de Nueva York.

"LUJO"
Anton Van Dalen, 1986.
Poster para "La crisis del cemento", una exposición
de PAD/D, 1987, como protesta por el
"ennoblamiento" del Lower East Side de Manhattan.
Impreso en la Lower East Side Print Shop.

Fundació Caixa de Catalunya

Avantguardes a Catalunya (1906-1939)
juliol-setembre '92

44.500

A l'Est de Magnum
octubre-febrer '92

20.189

Sala d'Exposicions "La Pedrera"

Relació de visitants, pressupostos i espais d'art contemporani a l'any 1992

TOTAL 64.499

60.067

Fundació "la Caixa"

Pressupost per programes culturals 1992: 3.149.000.000 de pts.

Què se n'ha fet del 80?
octubre-gener '92
Transfluències, Tangents-7 Performances,
Rachel Whiteread, Dennis Adams, Conferències,
febrer-juliol '92

6.299

6.515

Sala Montcada

Al Ras
gener-febrer '92

20.375

Modest Urgell
març-abril '92

9.054

6.183

7.963

4.999

8.001

8.000

12.295

Pala de la Virreina (Estivals 11-12)

136.937

Art Futura
1 al 5 d'abril '92

20.767

El deporte en la antigua Grecia
maig-agost '92

1.500

29.500

Schönberg
setembre-octubre '92

28.307

El cuarto continente
novembre-gener '93

12.350

18.060

Sandy Skoglund
abril-maig

19.401

Otho Lloyd
maig-juny

6.800

6.000

Xavier Miserachs
juny-agost '92

13.728

Dejad el balcón abierto
setembre-novembre '92

7.500

Colección Testimonio
setembre-octubre '92

16.904

Craft Today USA
setembre-octubre '92

6.899

Críptiques Misteriosas
gener-desembre '92

5.596

Hans Emi
juliol-agost '92

6.000

Perico Pastor
maig-juny '92

13.700

Tropismes
juny-juliol '92

2.000

Centro Cultural Teix Sà

2.500

Centro Cultural Teix Sà

1.257

TOTAL 158.314

Ajuntament de Barcelona

Pressupost Cultura: 7.065.922.000 de pts.
Pressupost per Arts Plàstiques: 103.315.000 de pts.

Monet a Giverny, Col. Marmontel
3 de gener-2 de febrer '92

Jordi Benito
12 de febrer-22 de març '92
Art a Espanya: 1920-1990,
Col·lecció Arte Contemporáneo
10 de febrer-20 d'abril '92

Andre Kerlesz
1 d'abril-3 de maig '92

Musa Museu
18 de maig-30 d'agost '92

Antonio Galvez
9 de maig-21 de juny '92

Arthur Cravan
21 octubre-13 de desembre '92

Fotomercè
22 de setembre-14 d'octubre '92

Moments d'absorció, Palau Baixos, 17 Pintors
29 de setembre-27 de desembre '92

Generalitat de Catalunya

Pressupost Departament de Cultura:
21.084.699.612 de pts.
Pressupost Àrea d'Arts Plàstiques:
240.000.000 de pts.

Idees i actituds

gener-març '92

Càmeres Indiscretes,

Art Futura, 13 Crítics, 26 Fotògrafs

abril-juny '92

Consell de l'Art Català, General Idea

juliol-setembre '92

General Idea, Premis Delta, Premis Catalonia

octubre-desembre '92

78.340

Centre d'Art Santa Monica

13.728

16.904

19.401

13.728

16.904

19.401

13.728

16.904

19.401

13.728

16.904

19.401

13.728

16.904

19.401

13.728

16.904

19.401

13.728

16.904

19.401

13.728

16.904

19.401

13.728

16.904

19.401

13.728

16.904

19.401

13.728

16.904

19.401

13.728

16.904

19.401

13.728

16.904

19.401

13.728

16.904

19.401

13.728

16.904

19.401

13.728

16.904

19.401

13.728

16.904

19.401

13.728

16.904

19.401

13.728

16.904

19.401

13.728

16.904

19.401

13.728

16.904

19.401

13.728

16.904

19.401

13.728

16.904

19.401

13.728

16.904

19.401

13.728

16.904

19.401

13.728

16.904

19.401

13.728

16.904

19.401

13.728

16.904

19.401

13.728

16.904

19.401

13.728

16.904

19.401

13.728

16.904

19.401

13.728

16.904

19.401

13.728

16.904

19.401

13.728

16.904

19.401

13.728

16.904

19.401

13.728

16.904

19.401

13.728

16.904

19.401

13.728

16.904

19.401

13.728

16.904

19.401

13.728

16.904

19.401

13.728

16.904

19.401

13.728

16.904

19.401

13.728

16.904

19.401

13.728

16.904

19.401

13.728

16.904

19.401

13.728

16.904

19.401

13.728

16.904

19.401

13.728

16.904

19.401

13.728

16.904

19.401

13.728

16.904

19.401

13.728

16.904

19.401

13.728

16.904

19.401

13.728

16.904

19.401

13.728

16.904

19.401

13.728

16.904

19.401

13.728

16.904

19.401

13.728

16.904

19.401

13.728

16.904

19.401

13.728

16.904

19.401

13.728

16.904

19.401

13.728

16.904

19.401

13.728

16.904

19.401

EL HECHO X
De lo alternativo a los ~~alterespacios~~

(pág. 12-15)

El hecho X es un hecho diferencial. Es una variable que quiere situar la creación fuera de la institución Arte, en un lugar exterior al de la cultura entendida como conjunto de normas que establecen los modos y canales de expresión. Una X que determina el posicionamiento de los creadores ante dos frentes: el arte y la práctica artística, la categoría moral hilvanada en unas normas estéticas establecidas por la tradición o la vanguardia, y la categoría ética e individual sin modelos normativos. X: por definición, una incógnita que responde siempre a ecuaciones distintas.

En aquel lugar común donde solían cultivarse las culturas marginales —éas cuestiones de sexo, raza y religión— y donde se cuestionaba el contexto de la obra —contexto físico, político y social—, los conceptos de 'artista' y de 'obra de arte' desdibujaban sus límites endógenos mediante un proceso activo de intervención de los creadores en el análisis y crítica del espacio institucional establecido y en su lógica consecuencia económica: el objeto. Para ello necesitaban de un nuevo lugar desde el que establecer y mostrar su carácter «diferente», un lugar donde ambientar aquellas obras que no podían ni querían tener un contexto creado dentro de los circuitos habituales.

La lógica multiplicidad de estas propuestas generó, a principios de los años setenta, la aparición de estos «otros espacios» que pretendían ausentarse del ámbito mercantil e institucional, hasta entonces dueños únicos y absolutos de la cultura. En dichos alterespacios, los creadores recuperaban el control de la producción, organizándose en asociaciones naturales o trayentes¹, y estableciendo lo que dio en llamar espacios alternativos, las características esenciales de los cuales eran —y son— dos: la autogestión, generada desde un colectivo de artistas y agentes culturales, y la voluntad de estos de no entrar en la clásica parida del mercado del arte.

Tales premisas fueron articulando la progresiva aparición y consolidación de estas iniciativas, las cuales crearon un circuito propio, el feudo del arte alternativo. Se trataba sobre todo de proporcionar otros lugares para la creación contemporánea, de crear una infraestructura abierta capaz de resolver la cuestión de la presentación de los trabajos de esos creadores marginales, no sólo en lo que a los espacios se refiere, sino también en todo aquello que concernía a la crítica, al comisariado o al ámbito editorial. Por otro lado, todo ello no era sino una forma de reclamar la atención y una revalorización del producto, una especie de demanda psicosocial de apoyo por parte de los artistas que se dirigía, entre otros y principalmente, al Estado. Éste, a su vez, vió en todo ello la posibilidad de recibir la agotada oferta cultural y de delegar parte de sus funciones, a saber: la promoción de la creación contemporánea más joven, y la formación de nuevos agentes culturales, agentes que más adelante constituirían los cuerpos gestores capaces de representar la realidad de la creación contemporánea en las salas institucionales. La respuesta de las instituciones públicas fue la articulación de un sistema de colaboraciones con estos nuevos centros mediante subvenciones, programas para jóvenes, y oferta de becas.

Sin embargo, la progresiva consolidación de estas experiencias ha puesto de manifiesto ciertas contradicciones entre aquello que en origen éstas querían representar —lo alternativo— y aquello en lo que se han ido convirtiendo: «Los centros llevados por artistas», dirá Keith Wallace² a propósito del contexto canadiense, con una larga tradición en este tipo de espacios. «ya no pueden ser considerados como los representantes únicos y verdaderos del arte alternativo en Canadá.» (Wallace, K., *Vancouver Anthology*, 1991). Esta opinión viene determinada por el proceso de institucionalización, profesionalización y museificación de estos espacios experimentado principalmente en Estados Unidos y Canadá. Un proceso que, si bien ha ido estructurándolos, no obstante ha convertido a lo largo de los años dichos espacios en cómodos centros de poder, ralentizando su capacidad para representar las otras maneras de la práctica artística, e introduciéndolos progresivamente en los círculos de prestigio cultural, con lo que ello conlleva de necesaria moderación y abandono de parte de las premisas de marginalidad que llevaron a su fundación. De esta manera, se han establecido como abanderados de la vanguardia artística, como lugares experimentales que van a nutrir al circuito cultural, y en un campo de pruebas o paso intermedio entre el artista desconocido y las galerías comerciales. El mercado, por su parte, se ha encargado de normalizar estas iniciativas, consumiendo y distribuyendo aquellos trabajos ligados en un principio a los espacios alternativos.

El hecho de que las instituciones públicas sean las fuentes habituales de financiación de tales centros es otro motivo más de conflicto interno para éstos, dado el adjetivo que suele acompañarlos. Por una parte, es el Estado quien suele mantener este tipo de iniciativas, de tal manera que éstas difícilmente pueden frenar su tendencia a convertirse en auténticas organizaciones de servicios del propio Estado, y, en consecuencia, al arte que quieren representar, en un bien de interés común en lo que éste tiene de bondadoso para con la condición humana. Ya saben: «La expresión artística y creativa es una necesidad del hombre, y, como tal, debe ser protegida». Por otra parte, aquellos espacios que se sostienen gracias a la iniciativa privada, amparados en leyes de mecenazgo generosas que les permiten mantener un mayor grado de independencia, suelen verse en graves aprietos (en pronto como la lengua de la crisis económica las amenaza).

No era, pues, la diferencia la calidad única por la que aquellas primeras movimientos alternativos buscaban ese nuevo lugar. Ni tampoco la independencia, con lo que ésta supone de pobreza e inexistencia. Así pues, «caso estos y estas «diferentes» pretenden sin más incorporarse también al beneficio del estado del bienestar?

Otro problema más de dichos colectivos de gestión es su propio sistema de organización interna. Partiendo de un sistema estricto basado en el funcionamiento democrático, se intenta asegurar la máxima objetividad e imparcialidad en la selección de las actividades del espacio, de tal manera que es el consenso dentro del colectivo y respeto a las normas de ética y ética social las referencias de cuya actividad

iones. Criterios que, por otra parte, también se verán coartados por esa manera de entender la corrección política que impide las interferencias culturales y, a menudo, la articulación de una opinión algo más exógena. Se diluye así la posibilidad de que estos lugares puedan establecer un discurso arriesgado —o, por lo menos, claro— en torno a lo que para un colectivo concreto significa la creación contemporánea.

De este modo, el paz-institución vuelve a morderse la cola, aunque el círculo que ahora forma sea de un diámetro mayor. La conciencia de que ésto ocurre ha desarrollado en estos espacios cierto cinismo respecto al hecho de haberse acomodado, haber «aprendido» las reglas del juego, y haberse convertido en un mero agente más de la larga burocracia.

Por otra parte, se trataría también de determinar si estos lugares representan aún el concepto de lo alternativo, si éste es o no un concepto aprehensible, y si es aplicable a la generalidad de estas iniciativas. Y ni tan siquiera si éste es un término cuyo significado se ha ampliado de tal forma que ha perdido el sentido. Según Barbara Fisher, «la identidad [de los espacios alternativos] se ha resquebrajado: entre su autodenominación como santuario autónomo donde recrear la actividad intelectual, y su funcionamiento como centro de acceso a la comunidad estructurado colectivamente; [...] entre la política de sustitución de las instituciones ya existentes, y aquella que procede a un cambio de las estructuras mediante la práctica de la oposición; [...] entre el arte como producción individual, y el arte como compromiso social». (Fisher, Barbara, YYZ An Anniversary).

Así pues, el concepto inicial no sirve. ¿O es que lo alternativo reside sólo en lo que es comunmente privado o en lo que es no comercial? ¿Es este concepto una variante de si mismo, pero nunca una alternativa? No es la *movida*, ni un movimiento que recorre los bajos fondos de las ciudades; o, por lo menos, no es sólo eso. Tampoco es únicamente una forma de gestión, ya que ésta depende de cada grupo, de sus asesores y de sus fuentes de financiación. En cualquier caso —y además—, ¿por qué y a quién le es necesario que el artista tenga la voluntad de convivir en un gestor que recupera el control de sus creaciones? Se tratará, quizás, de una actitud ligada a la ideología (ideología = sistema de ideas).

El nacimiento de muchas de estas iniciativas responde a la voluntad individual de actuar en la creación de una conciencia colectiva. Que el arte esté producido por individuos no implica que no tenga una trascendencia social. Más bien es todo lo contrario: el hecho mismo de que sea una opción personal plantea la postura del individuo respecto a los problemas del entorno como aquel lugar de los grandes movimientos de masas donde todo queda diluido. Esta intención de intervenir en las representaciones y lenguajes ideológicos de la vida diaria hace que el artista, más que un productor de objetos, devenga también un manipulador de signos. El espectador, entonces, más que contemplador estático o que consumidor, pasa a ser un lector activo. Y la obra realizada de dicha manera incide en el contexto —físico, político y social— desde donde y hacia donde está hecha. Esta querer actuar en un espacio no predefinido —que se entiende como un soporte implícito según las funciones que la práctica dicta— precisa también de un lugar abierto, de múltiples interpretaciones y de funciones no estructurables. Lo cual está en contradicción con aquello que en principio se puede esperar de un lugar físicamente fijo.

Por otro lado, y por definición, la actitud como alternativa reside en las ideologías no consensuales, en la voluntad de marcar otros límites a los ya establecidos. Es una actitud en evolución infinita que, a veces, converge con otros, pero que siempre se mueve en una dirección variable, en tanto que cambie la posición del individuo frente al entorno (algo de esto hay en los cuentos de Einstein). Motor de una actividad constante, en el encuentro con los afines actúa como espoleta de arranque de una acción determinada, la cual después se mueve rápidamente hacia otro lugar, pues sus concepciones base se encuentran en continuo desplazamiento. Y junto a ello, la desaparición de los roles establecidos, la imposibilidad de compartir la cultura y la creación, la anomía³ ante el calificativo o del clasificativo. Una situación de constante inaprehensibilidad. Es la ley del movimiento infinito, y por ello se opone a los procesos de institucionalización. Está siempre en la punta de la vanguardia, entendida ésta en su sentido estricto.

Alternativo implica la obligación de escoger entre dos o más cosas con exclusión de las otras, lo cual, en esencia, nos lleva a la oposición. Por otro lado, lo hasta ahora considerado como espacio alternativo nunca pretendió negarse a unos circuitos —instituciones públicas y privadas, galerías—, a los que lampoco se quiso hacer desaparecer. Es más, sin su presencia, sin los fondos que les destina el Estado, y sin un circuito comercial que mantenga el interés del mercado, este tipo de experiencias no progresarían. Estos «otros espacios» no tratan de suplir o de situarse frente a la institución o al mercado, sino de mostrar las diversas maneras posibles de acercarse y de ver la creación contemporánea, ofreciendo otro contexto que posee, por lo demás de su forma de hacer, un carácter X.

Y si suponemos todo lo dicho como cierto, la X y la alternativa se diferencian tan sólo en su secuencia: en tanto que la alternativa es una actitud que no se detiene durante demasiado tiempo, la X se resuelve una vez establecidos los parámetros de las demás indigencias de la ecuación. La X es un espacio consecuencia de la alternativa, un alterespacio, pero, dado que aquella es múltiple, la solución que se propone será sólo un fragmento, un punto de apoyo que la alternativa utiliza para hacerse presente, aunque sea únicamente en el instante de su primera solución.

Después, y siempre, se escapa de nuevo.

1. Asociación natural o trayente: una sociedad cuyos miembros serán impulsados al trabajo, por emulación, amor propio y otros móviles compatibles con el del interés. (Fourier, Charles, *Teoría de los cuatro movimientos*, 1808).

2. Keith Wallace es comisario de la Contemporary Art Gallery de Vancouver. Sus actividades están relacionadas con el desarrollo de los espacios alternativos en dicha ciudad.

3. ANOMIA. *Med. La incapacidad para nombrar objetos o recordarlos o nombre de los mismos o habilidad de los opinar.*

EL CAPITAL, EL VACÍO TU MADRE

(pág. 19-23)

Ensayo presentado bajo el lema «Organs without Bodies: Rethoric, Prosthetic, Falsity» (Órganos sin cuerpos: retórica, prótesis, falsedad) en el 15º Encuentro Anual de la Asociación Internacional de Filosofía y Literatura que, con el título general de «Bodies: Image, Writing, Technology» (Cuerpos:Imagen, escritura, tecnología), se celebró en el centro universitario de Irvine, dependiente de la Universidad de California, entre los días 26 y 29 de abril de 1990.

La única mujer que oslorzo que ha vivido la experiencia de sentir todos y cada uno de sus órganos es una editora de una revista de arte. Un buen día me llamó por teléfono y comentó una cita porque quería saber si yo tenía ideas para algunos artículos, traté de explicarle algunos proyectos que me trajo entre manos, pero mientras se los contaba no cesaba de mirarme fijamente, y tuve que dejar de hablar. Entonces comenzó a explicarme lo mal que se sentía debido a todas las cosas horribles que estaban sucediendo en el mundo —crímenes, homofobia; según ella, todo se hallaba sumido en el caos más absoluto—, y durante un buen rato estuve sin decir ni pío. Acto seguido pasó a hablarme de sus ejercicios de yoga. «No sabía que estabas tan interesada en el yoga», le dije, y ella me respondió: «Pues ya ves, sí que lo estoy. Me va muy bien para relajarme.»

Le dije que eso estaba muy bien, y entonces me contó que un día tuvo una experiencia extraordinaria: mientras hacía unos ejercicios de yoga, experimentó durante la cual pudo sentir todos los órganos de su cuerpo iluminados por una luz blanca. ¿Cómo? ¿Qué había sentido todos los órganos de su cuerpo? Se lo conté a un amigo mío, y me dijo: «Sientes vergüenza ajena.»

A aquella mujer mantenía una relación con sus órganos. Y ella creía que eso era toda una hazaña.

Yo jamás ha podido sentir ningún órgano de mi cuerpo. Ni tan siquiera uno solo.

A decir verdad, no me la creí. Me imaginé que sintió que estaba mos enfriadas en una suerte de concurso no sabía de qué le estaba hablando y, en consecuencia, con el fin de restablecer el equilibrio en nuestra relación, decidió contarme algo que sabía que yo no iba a entender en absoluto.

Reconocimiento

A todos nos gusta que nos vean y que nos reconozcan. A todos nos gusta tener ideas. A todos nos gusta ser importantes y tener buenas ideas.

Tal y como sube con el capital, el poder académico instauró zado crea tener el monopolio sobre el valor de las cosas. Diametralmente opuesto a la carencia de valor de nuestro trabajo. En algunos casos, llega incluso a reconocer nuestro trabajo como algo claramente inestimable. Si el poder institucionalizado no le reconoce a uno su propio trabajo, uno comienza a sentir que está trabajando en el vacío. De hecho, alguna gente no trabaja sobre nada, y otra trabaja sobre algo. ¿Cómo poder discernir cuándo se trata de un caso y cuándo del otro?

Según la teoría psicoanalítica, la mirada de la madre constituye la primera institución de reconocimiento de nuestra existencia. Sometida a la aprobación de diaria mirada, se me autorizó a verme como algo, como algo coherente y reconocible, y no como algo amorfo, fragmentado e incomunicable; denominamos tal acto alienación o «desamollo del sentido del ser». En un principio, el bebé tiene un sentido del ser poco desarrollado. El bebé disfruta de los beneficios de poseer una imagen integrat de sí mismo, pero en realidad no se siente como un todo. De hecho, jamás llegará a sentirse de tal modo. El ego emerge a modo de imagen de un cuerpo, pero dicha imagen se halla divorciada de las vivencias emocionales del bebé, las cuales surgen ser mucho más caóticas y confusas. Sin embargo, ni que decir tiene que las imágenes pueden llegar a ser coherentes y constituir un todo, mas no así los bebés.

Sin el sostén de la mirada materna —la cual le hace sentirse como una imagen de sí mismo— el bebé no tendrá conciencia de sus propios límites personales. Podrá halarse en todas partes o en ningún lugar en absoluto. Su mamá no es sino un bebé más grande, más fuerte y más compacto.

En este estadio inicial de la vida, este pequeño individuo que es el bebé adquiere una imagen de sí mismo que la presenta como un apéndice desprendido del cuerpo de una organización de mayores proporciones: su mamá. Sometida a la experiencia de sí mismo, el bebé decide de negociar con el exterior su imagen de bómbar amarrado de gran vigorosidad, y, de este modo, adquiere una imagen propia debido a que algo de mayor tamaño que él lo ve como parte de sí mismo.

A igual que el poder institucionalizado y que el capital, mama ve en todo lo que le rodea únicamente reflejos de sí misma, reflejos de partes de su propio cuerpo. Pretendo que distingamos de las cosas en calidad de apéndices de su cuerpo. El capital presenta dos órganos básicos: dinero y mercancías. Ambos significan lo mismo: valor. Si uno consigue ser aceptado como apéndice del cuerpo del capital, en este caso uno pasa también a tener uno u otro valor. Por el contrario, a menos que uno sea intercambiable por algo, carecerá de absoluto de valor. Valemos algo si podemos ser transformados en algo transformados en dinero.

El capital es el líder de nuestro grupo. Y queremos que nuestro líder nos ame, que ame por igual a todos y cada uno de nosotros, como Jesucristo, como el anfitrión de un programa de concursos televisivo. En su *Psicología de grupo*, Freud nos recuerda que todo depende del efecto ilusorio según el cual el comandante en jefe ama por igual a todos los individuos pertenecientes al grupo. Si no creyéramos que todos y cada uno de nosotros podemos realmente acceder en idénticas condiciones al amor del líder, dejaríamos de cooperar. Nos dedicaríamos a combatir al resto de hermanos y hermanas que viven al amparo del capital. Mientras sigamos reclamando un reconocimiento equitativo por parte de nuestro líder, seguiremos formando parte integrante del grupo. Seguiremos siendo de la familia.

El vacío

El capital ama el vacío, ama la falta, ama el amor, ama el odio, ama la muerte.

Todos sabemos perfectamente que más allá del valor de intercambio se abre un vacío y angustiante. Experimentamos tal vacío como si de un tumor se tratara, como un agujero negro que obstruye la libre circulación de los flujos del cuerpo mercantilizado, del cuerpo institucionalizado, del cuerpo producido y divulgado en calidad de estandarte del valor. Sentimos en nuestro interior que debemos desembargarnos de dicha agujero negro, pero, qué duda cabe, tal vacío infecioso es uno de los componentes del capital. Dicho agujero provoca el vacío de todo aquello que osa entrar en contacto con él. Con el fin de ignorar esa vacío que nos devora a todos a sus anchas, trámos con todas nuestras fuerzas de establecer una serie de valores trascendentales e inamovibles ajenos al escenario donde tiene lugar el intercambio. O bien, echando mano de un onísmo postideológico, nos dedicamos a luchar, repitiéndonos una y otra vez que, en el fondo, no hay nada que valga realmente la pena.

Debido precisamente a esa vacuidad stuya tan absoluta, el capital reconoce su propio vacío en todas partes. Ante todo, reconoce el vacío del espacio, la última frontera, su vacío más íntimo. Para el capital las fronteras son de suma importancia: al capital le gusta imaginar que las fronteras son espacios vacíos a la espera de ser llenados. De hecho, el capital suele representar esta fantasía del rellenado tan a menudo como lo es posible, pues cree que, de conseguir llenar el espacio exterior, quizás logre también llenar su propia vacuidad interior.

El poder institucionalizado pretende hacernos creer que su situación mejora día a día, curándose paso a paso de todo vacío canceroso. El poder institucionalizado quiere creer que sus enfermedades no obedecen a excesos y a la existencia de tumores, sino que se trata simplemente de deficiencias y de erupciones superficiales.

No hace demasiado tiempo el poder institucionalizado decidó someterse a un chequeo a conciencia, y descubrió que había una cantidad considerable de áreas enteras de conocimiento que no se encontraban incluidas en el programa. El poder se imaginó entonces que, mediante una serie de injertos quirúrgicos y mediante un proceso continuo de adicción a un corpus de conocimiento perfectamente delimitado y en constante expansión, conseguía completarse a sí mismo y de nuevo constituir un todo. De este modo, alcanzaría un tamaño mayor y gozaría de una salud inmejorable. Para completarse a sí mismo, el poder institucionalizado necesita tan sólo someterse a un proceso interminado de cirugía plástica. Se imagina que con ello será capaz de representar a todo el mundo y que, de este modo, llegará un día en que acabará por saberlo todo acerca de todo.

La abyección

A igual que mamá y que el poder institucionalizado, el capital no cesa de repetirnos que lo único que quiere es lo mejor para nosotros. El capital nos enseña a alienarnos de nuestra propia alienación. El bebé alienado deviene un ser abyepto cuando mamá, el capital o el poder institucionalizado le inyectan la esperanza de que un día será visto y reconocido como imagen y que, al ser visto y reconocido como tal, logrará por fin conformar un todo.

La abyección crea ser la única cosa vacía existente en el mundo. La abyección se imagina que la plenitud existe, y que ésta puede disfrutarse en algún otro lugar, en mamá, en el capital, en el poder institucionalizado. La abyección cree que existe ciertamente una mirada suficientemente podarosa como para poder verla, redimirla y dotarla de valor, y salvadora del caos y de la psicosis que constituyen su experiencia. La única mirada que puede salvarnos es la mirada del aparato del poder. Todos queremos ser salvados, todos queremos ser estrellas de cine.

Estrellas de cine

El concepto valor es el alter ego de la abyección. Dinero y mercancías son dos formas de valor. El ser humano que más próximo se encuentra de personificar dichas formas de valor es la estrella de cine, a la cual se le paga simplemente por existir. Y punto. Tal es el estado que todos soñamos alcanzar.

Adorno sostiene que la literatura del ocio fomenta de forma habitual y constante en el mercado libre el deseo de ser y de sentirse una mercancía, verdadero estado de gracia de la alienación. Desde siempre, la publicidad anima a los consumidores a que tomen el trío de sus vidas mediante la identificación con mercancías. Una de las «Abuelitas baladíes» participantes en el programa de televisión de Phil Donahue del día 28 de noviembre de 1989 explicaba que durante los mejores años de su vida consiguieron ejercer dicho control haciendo a diario y, gracias a ello, adquiriéndose considerablemente. «Cuauquiero de vosotros puede conseguirlo también», decía. «Estamos en América, y aquí todo tiene que presentar un ambiente óptimo, ya que, de lo contrario, nadie compra dicho envoltorio.»

Los que no somos estrellas de cine nos sentimos mal cuando caemos en la cuenta de que jamás en la vida conseguiremos ser comprados o vendidos del modo en que los objetos se compran y se venden. Aquellos que viven al amparo del capital desean asemejarse a los objetos, porque es el modo tienen la secreta esperanza de que, si consiguen parecerse a los objetos, en este caso se parecerán más a las estrellas de cine. Para que nuestro cuerpo —que en absoluto es de estrella de cine— tenga algún valor, debemos transformarlo en una mera propiedad que pueda ser aliada, empaquetada y debidamente vendida.

La estrella de cine vive en la ilusión de ser una guinda que conforma un todo por sí misma; un objeto definitivo, indivisible y original, un algo verdaderamente especial. El resto, por el contrario, debemos conformarnos con ser objetos paralelos. A diferencia del resto de los actores, la estrella de cine jamás se ve encasillada en un papel determinado. Tal y como sucede con Marlon Brando y Marilyn Monroe, la estrella de cine siempre tendrá por sí misma un peso específico mayor que el de los posibles papeles que representa; y bien puede ocurrir igualmente que —como en los casos de Dustin Hoffman y de Meryl Streep— la estrella de cine se deslice de forma camaleónica a través de todos sus papeles y en contra de todos ellos.

A diferencia de las estrellas de cine, la prostitución y el academicismo venden partes de sí mismos. La prostitución se transforma todo ello en oficios a disposición de la pola, y el academicismo en oficios al servicio del conocimiento. Las estrellas de cine no tienen oficios. La prostitución vive en la ilusión de ser un mero espacio erótico aislado del resto del ser humano. El academicismo vive en la ilusión de ser un mero

cerebro aislado del espacio erótico. Los orificios de la prostitución existen únicamente en función de ser penetrados. La boca del académico existe únicamente en función de ser ocupada. El poder institucionalizado le lleva a uno la boca de todo aquello que le agrada oír. El cuerpo de los académicos tiene además otras partes, mas no es ahora el momento de hablar de ellas. La prostituta de gran corazón es uno de los grandes mitos populares, porque a la prostituta no se le paga por tener sentimientos. Los académicos con órganos genitales son todos unos pervertidos, porque un cerebro no debe jamás hacer alarde de rasgos sexuales asexuados. En Francia, los intelectuales pueden ser algo más que simple sexo: también pueden tener sexo. En Norteamérica, sin embargo, el cuerpo del académico y sus necesidades son grotescas.

Autoestima

La autoestima es un tema enigmático y escurridizo. La autoestima desconcierda a los expertos continuamente. Por ahí tuera desabulto todo un enjambre de expertos que se están especializando en el estudio de la autoestima. «Los entendidos en el tema no consiguen ponerse de acuerdo acerca de cómo definir la autoestima y cómo medirla», dice Martin Ford, profesor adjunto en Educación de la Universidad de Stanford, quien ha llevado a cabo un estudio exhaustivo de investigación sobre autoestima y confianza. «Por lo tanto», concluye Ford, «resulta difícil establecer principios infalibles acerca de posibles métodos o técnicas que permitan incrementar la autoestima de la gente.»

A mayor grado de autoestima, mayor necesidad de consumo. Aquel que carece de autoestima carece de necesidades de consumo. No se siente digno de tener necesidades, no se siente digno de poseer mercancías. El capital pretende hacernos creer que somos dignos de algo si somos dignos del capital. Y no lo somos.

Fantasías institucionales

Los académicos persiguen constantemente la desocupación del cuerpo abyepto. Siempre tratamos de escribir el cuerpo de manera que no nos veamos forzados a ocuparlo. Al proceder de tal modo nos estamos identificando por completo con una fantasía institucional según la cual se nos pretende hacer creer que tanto los resultados de nuestro trabajo como nosotros mismos nos hallamos libres de toda alienación. El poder institucionalizado se presenta a sí mismo como el mediador de la fantasía del reconocimiento puro: de ahí que creamos que se nos está reconociendo por lo que somos, y no por lo que aparentamos ser. Creamos sin duda que somos capaces de escapar a la disyunción existente entre desear ser amados debido a nuestra calidad de adescos de las mercancías y desear ser reconocidos por lo que somos.

La fantasía institucional con la que nos identificamos pretende que el gran alter ego da claramente con ese cuerpo que araña ser visto, y que lo reconoce como ese algo especial: el objeto *perfíl*.

El hecho de que el poder institucionalizado no haya sido capaz de reconocer ciertos textos y ciertas voces es algo que, en apariencia, puede corregirse mediante el uso de unos lentes de reajuste de la visión con los que redifundir su mirada. Nuestro contacto con el poder institucionalizado es siempre un no-contacto, el establecido perdido. El poder institucionalizado jamás nos ve, sino que, por el contrario, estamos obligados a mirarlo siempre a él. Siempre llegamos demasiado pronto o demasiado tarde.

Las publicaciones que versan sobre autoestima personal nos informan de que no necesitamos que el alter ego nos vea. De hecho, la mayoría de tales publicaciones niegan una y otra vez la existencia de un mundo exterior. Posedí dentro de mí todo cuanto necesito. Me amo y me valoro tal y como soy en este preciso momento. El mundo me necesita, y yo necesito al mundo. Me hallo en contacto con un «herón divino». Las publicaciones sobre autoestima personal nos dicen que no necesitamos del aparato del poder para sentirnos algo completo o algo que debe completarse. Ni que decir tiene que todo ello resulta ciertamente psicótico. Sin embargo, los psicóticos gozan de una relación privilegiada con su alter ego. Escriben largas líneas dirigidas con Dios, y Dios se dispone a pedirlo. Así de sencillo. Las publicaciones sobre autoestima personal nos dicen igualmente que también nosotros podemos mantener una relación privilegiada con la divinidad. Nos dicen que podemos recuperar viejas psicosis de infancia, aquellas psicosis que de bebés carrejamos de mala manera por un ego.

A continuación, ofrecemos un ejercicio de visualización: descrito por Louise Hay en su obra *Tú también puedes enderezar tu vida*.

«Considerate a tí mismo, a tu madre y a tu padre como almonedas niños pequeños de tres o cuatro años de edad que están llorando, que se han perdido y que necesitan que les consuelen. Imaginateles de un tamaño muy reducido, de un tamaño que quepa en tu corazón. Incorporalos a tí mismo. Necesitarás amarlos. Amalos. Tienes tanto amor dentro de tí que puedes enderezar el mundo entero. Pero, por el momento, limitate a utilizar tal amor para enderezar tu propia vida. Sienta cómo una calidez de ternura y de dulzura comienza a irradiar resplandeciente el centro de tu corazón.

«Deja que este sentimiento vaya transformando tu forma de pensar y de habla sobre tí mismo.»

Rhonda Lieberman es virgo con ascendente acuario. Busca un piso-estudio-domitorio soleado de grandes dimensiones en Nueva York y actualmente se encuentra finalizando su licenciatura en Estudios Americanos en la Universidad de Yale.

Catherine Liu es una león con ascendente leo en vías de convertirse en una nubla. Se encuentra finalizando su licenciatura en Francés en el Centro Graduado de CUNY.

English translation

BARCELONA CELLULAR PRISON

(page 3-11)

Castigate. tr. Apply punishment./Annoy, afflict./Teach a lesson./fig. referring to works or written texts; correct./Fall in love with someone in the opposite sex as mere pastime or in order to brag about it.

Casares, Julio,
Diccionario ideológico de la lengua española, p. 167,
Barcelona, 1988.

Architecture of castigation: buildings by means of which an estate agent, institution or architect decides, by chance or as a part of a perfect plan, to annoy, afflict, teach a lesson to, or—in order to brag about it—fall in love with, the users of the building. Prisons, barracks, sanatoria, schools, hospitals and factories. But also blocks of flats and leisure developments.

Buildings connected to daily life and, for that reason, often invisible. Systematically excluded from the torrential discourse of communicative images, because too evident, anonymous, lacking interest, harbouring excessive symbolism. Nothing more difficult than to attempt to extract images from the interiors of such places, sacred as temples once were. Disparate spaces related by the factor of invisibility. Silenced architecture whose interiors seethe.

Barcelona's Prisión Modelo opened its doors in 1904. On the occasion of its inauguration, the lawyer's speech and the detailed description given by the architect transmitted the optimism of reason, a romantic sensibility and the cold calculation to be found in Bentham's *Panopticon*. This nineteenth century text, about which Foucault has written, revolutionised both the concept of the prison and, in practical terms, the physical organisation of prisons, introducing the spirit of good example and the light of reason which illuminates all and, consequently, controls all. The panopticon, the eye which sees everything and recognises nothing.

Texts and images relating to the aforementioned inauguration are here contrasted with photographs taken from inside the Prisión Modelo by Hernando Toro Botero, as well as with significant data about the current situation of the prisons in this country.

Headlines

«Law and Order attributes prison overcrowding to foreigners.» ABC, 1. 7. 93

«According to the Justice council, 40% of the prison population in Catalonia are carriers of the Aids virus.» *El País*, 8. 2. 92

«Six hundred prisoners with terminal Aids discharged in 1991.» *El País*, 9. 4. 92

«20% of the Spanish prison population, about 34,000 people, are infected with the Aids virus.» *El País*, 9. 4. 92

«1993: Prisoners on bread and water. Debts above 12,000 million pesetas consume next year's budget for provisions and prison repairs.» *El País*, 18. 7. 92

«According to the study commissioned by Parliament, prisoners entering prison show the following characteristics:

Women: 12%

Average age: 30.4 years

Literate: 9.4%

Did not finish primary education: 46.9%

La Vanguardia, 5. 5. 92

1985: First case of Aids in Catalan prisons to be acknowledged officially.

1993: 2,800 cases of Aids declared; an average of one death a month.

«The original capacity of "La Modelo" was cited as 620 plus 200 young offenders.» *El País*, 3. 5. 92

7,5%, 440 prisoners —the total is above 6,400— are treated with zidovudine AZT in Catalan prisons.» ABC, 13. 7. 93

In 1993, the characteristics of inmates in Spanish prisons were as follows:

41,700 men/22,000 on remand

4,625 women/1,590 on remand

30% of prisoners were first admitted to prison between the ages of sixteen and nineteen years. Said group is the most numerous.

73% had committed crimes against property.

55. 5 did not re-offend during the three years following their release.

The majority of re-offenders were between eighteen and twenty-one years old, and 76% of them returned to prison within a year of their release.» *El País*, 10. 93

Hernando Toro Botero, photographer, forty-one years old, Colombian. Prisoner on 3rd Gallery of the Prisión Modelo, Barcelona. Hernando Toro has created a vast photographic work, «From the Inside» — thanks to the Photography Workshop — in which he documents a series of personalities, interior landscapes, delin. The multimedia gallery La Papa, the Catalan Photography Federation and the Casa de Colombia have published or exhibited his photographs:

This dossier has been made possible thanks to the collaboration of Hernando Toro, Rafael Tous (CDAF of the Fundació Privada d'Art Contemporani Tous-De Pedro), Xavier Sabater (La Papa), Luis, and the Photography Workshop School at the Model Prison.

SPEECH given at the official inauguration
celebrated on 9th June 1904 by Ramón Albà y Martí

Honorable Sirs, Gentlemen:

It is surely a phenomena that you have yourselves experienced on an infinite number of occasions that, on contemplating, for example, a work of art or an artistic monument, there is a lifting of the spirits and a sense of gentle recreation; for the spirit takes pleasure in that delicious feeling produced by the beautiful; similarly, on either seeing such a building or thinking about an institution dedicated to the assistance of our destitute neighbour, the heart expands and rejoices, because one imagines in the minutest detail the fears that will be lifted and the needs which will be succoured therein, and, on the contrary - yet still obeying the same principle of causality - finding oneself standing before a prison, either as a visitor or merely in thought, the soul becomes sorrowful, because the imagination discovers, or at ones forges, an immense

panorama of suffering, vices, and even crimes [...].

If it is true, which it is, that this is so, how can it be explained that to-day, within the very precincts of a jail, but expressly as a prison and with that fact by no means concealed by its outward appearance, how can it be explained that such a numerous gathering has come together here to-day; dressed as if to celebrate, and animated - as the smiles on your faces and the sparkling of your eyes bespeak - by a frank joy and an intense satisfaction; a satisfaction and joy shared by all. To what is this fact owed?

Gentlemen: you well know. The fact is, that Barcelona, city of Counts, ancient capital of the Principality, she who rivaled Génova and Pisa, pearl of the Mediterranean [...] had as a jail, and at the dawn of the twentieth century continues to have, a building which shame prevents us from describing or detailing with the brush of truth. There, those of our brothers whom human justice has remanded in custody, must have suffered horrors and the cruelty of hardships, living together with all manner of delinquents, in the course of a long judicial process to ascertain whether they had committed a crime or not. There, for example, I have seen more than once, as a number of you will have also seen, amidst an infinity of the saddest and most repugnant sights, poor young men - often from the country and on being admitted are robust and full of life, and who are the supposed authors of infringements more or less important or pardonable - spend months and months in the midst of the horrors of a courtyard as sadly famous as that of the Gardina, becoming subsequently morally wounded both in body and spirit given the atmosphere there breathed and the way that life is led, where tedium and sadness together take possession of the soul, and die shortly after regaining their liberty, which is to say - terrible sarcasm - when Justice has declared them innocent, or absolved the crime committed, or the time imposed is by then extinguished[...].

Fortunately in Barcelona such a state of affairs is undergoing a radical transformation thanks to the event that to-day we celebrate. What perhaps, with all propriety, could be described as the worst of the bad, is to be substituted, judging by authorised opinion, by the best of the good. The sickening sty will be substituted by the hygienic cell, complete with sanitary installations; the filthy and corrupting courtyard by the regulated cellular walk; religious practices and, above all, the Mass, which previously, in the form it must have taken, was a laughing-stock, will be said in the alveolar chapel that, without obliging any-one, makes it possible that those who wish to hear Mass may do so; cries will be succeeded by silence; dissipation by withdrawal; acts of lewdness committed between some, by the separation and isolation of prisoners; the shared reading of pornographic pamphlets by the profit and improving reading of moral and instructive books; in short; those who, until now, must have lived, to use mild words, in a way that was an assault upon, and demonstrated an ignorance of, human dignity, will find they can be treated like men [...].

We are celebrating the passing from a degrading and corrupting penitential regime, to another that is human, just, and correctional [...].

The leading and fundamental principle that has been adopted in the construction of this new prison is that of establishing a regime of isolation, so that if one were to be asked to give a definition of Barcelona's new prison, in all correctness one could reply: a cellular prison [...]. Some say it is inhuman to keep a man in the tiny space occupied by a cell. Yet even less space will correspond to him in a communal prison, and though he were given more, it would always seem too small. Give him the entire world if you wish, and having given it to him, that wise Catalan refrain will jump to mind: "for the prisoner the whole world is narrow". And if some-one is not satisfied by this reply, let them pay attention to the directors of important foreign cellular establishments who affirm, as Georges Guénon says, that many prisoners, especially those of good behaviour, prefer the cell to the large halls of the communal regime.

Finally, many, invoking an oft used argument, exclaim: is it rational, is it Christian to submit a man to total isolation, being as he is an evidently social creature? Will correction be possible if one begins by going against his very nature? But you will reply: No, for the cell, as we wish it to be and for which we argue, is not total isolation, the cell signifies merely the separation of prisoners from one another, the placing apart of harmful elements or of conditions that are negative to their correction and amendment, to make available and multiply, on the other hand, the acting of positive conditions and moralising elements. The cell, as one author says, must be "always open for that which is good and virtuous, closed only to vice and corruption; and since all wicked and pernicious elements come from contact with other inmates, therefore there is isolation only of prisoner from prisoner, while communication is permitted with all healthy elements of society". Or, speaking more specifically the cell needs, and must have, its due complement of religious and educational meetings, of religious practices, instruction, the reading of good books, walking and physical exercise, work, the visit of the Prison chaplain, officers and doctor, family visits, and, most especially, in those of individuals of the Society for the Care of prisoners and ex-offenders.

Bear in mind, furthermore, that when one says cell, this does not mean only four simple walls that isolate the prisoner, holding him in like a bird in a dismantled cage. I want the cell, yes, but I want it as most, if not all of you, want it, which is as it has been constructed here, with sanitary installation such as you have seen, with adequate ventilation and with good windows, which is to say, cells with plenty of light and air, with artificial light for the evening hours as far as regulations permit, with a decent and hygienic bed where the prisoner can rest, with a table at which he can eat, work, study or even read, with sufficient space specifically provided for books and other permitted objects, amongst which will not be excluded the portrait of the wife he loves or the child he has just lost, nor the flower which he tends with care, nor even the small bird which he tenderly loves [...].

In the said system, four periods will be established: time within the cell or preparation time, the industrial and educational, the intermediary, and finally that of thanks and recompense. The first period will be undergone by the prisoners in the isolation of the cell; during the second they will live in a combined notion of cellular isolation by night

and meeting by day in order to attend the workshops, the school and to give time to mechanical services, observing the rule of silence during the communal hours; the third also will be spent in cellular reclusion during the night and in community during the day, but allowing them greater communication with the outside; and the fourth is established as an equivalent to the conditional freedom that exists in other countries, and will be continued until such a law is passed here that permits it [...].

And bear in mind that these long and severe galleries, these walls and partitions constructed here, are nothing more than the skeleton or bones of the penitential regime that will be implanted here [...]. And that what is difficult is not to incarcerate a man, but to put him at liberty [...].

So then, gentlemen, it is this which is, and must always be, our watchword and our care: the sufferings of the imprisoned, his reform, his hygiene, his good nourishment, the poverty in which his family is submerged, the protection of his children or his parents, and his own protection when he regains his freedom, and equally the improvement of the penitential regime in which he must live, the advance of the law which stakes out the path of his process and the progress of corrective justice which must judges him; these must also hold us prisoners, so that we keep in mind the prisoner's situation.

May the love for our neighbour, which holds us all captive in its sweet net, be of the purest, so as to succeed in the redemption of the slaves of vice, crime, disgrace, of perverse or scarce education or simply of the moment".

General description of Barcelona's New Prison.

The new prison, for men only, has been built on a site made up of the area of two blocks of the Ensanche of Barcelona and the street that was shown as separating them on the urban development plan. The area measures 27,406 square metres (...).

The remand Prison comprises a central, polygonal-shaped, body, and six radial bodies or wings which emerge from the former, having a ground floor and two upper floors, as well as a basement habitable only in the part adjacent to the central body, and where the punishment cells have been situated.

In the three floors which make up each radial body, there is a line of cells in each of the lateral facades, to a total number of 600 [...].

Administration Corps.

The Administration corps have their ground floor, besides the spaces intended for the guard corps, the porter's lodge, the necessary rooms for offices, Director and Subdirector's office, an area in which to take details of the prisoners, and with bathrooms adjacent for their cleaning before being admitted to the cells [...].

Visiting Rooms

The visiting rooms for the public have been placed on the ground floor, in such a way that the prisoner can reach them by means of a special corridor which starts at the centre of the remand Prison and later becomes subterranean so as to arrive at the centre of the gallery given over to this service. Prisoners and public are placed at a distance of eighty centimetres from one another, with bars and metal mesh intermediate, allowing a guard to pass in the space between visitor and prisoner [...].

Infirmary

[...] Along these facades are located the cells for sick prisoners. They are 5.60 metres long by 2.60 metres wide and 3.80 metres high, so that they contain a total of 55.32 cubic metres of air. Large windows allow for the renewal of air, and the distribution of the cells permits the creation of six entirely isolated groups, in case of possible contagious diseases. The total number of cells is 39 [...].

Alveolar Chapel.

The alveolar chapel positioned at the centre of the remand Prison, is an innovation in Spain. In the large central rotunda where the six wings of cells meet, there are five groups of seats arranged on a raked. This does not impede the view and vigilance of all the cells, which can be checked on from the centre by a single person. The total number of seats is three hundred and ten (slightly more than half the prison population) and are constructed in a similar manner to those in the garrisons of Berlin, Lorraine, Brussels and others that possess this important edifice, in such a way that the prisoner, whether sitting or standing, cannot see his isolated companion who is sitting in front, behind or on either side, and can only direct his eyes to a certain point at the central axis of the rotunda and, from a certain height, to the floor of the same. At this point of confluence of the vision of all, stands an altar [...].

Cells

The cells of the remand Prison providing for the housing of common prisoners are 4 metres long by 2.40 metres wide and 3.40 metres as its medium height, given that the form of the roof is arched. The cell contains therefore a volume of air measuring 32.64 cubic metres [...].

Artificial light is electric, with a 5 candle-power lamp situated at the central and highest point in the arch of the cell's ceiling, the advantages of this system over gas lighting are obvious, with the atmospheric light can be given and turned off from outside the cell, with no danger whatsoever of explosion, and with less expense given the cost of pipe maintenance. Furthermore, various inconveniences that have occurred in other prisons are thus avoided: the prisoners' use of gas pipes for communication, or of the lights for the heating of meals or coffee [...].

Each cell is provided with a water closet with a turning tap, a basin with water supply attached, which can be used by the inmate for his cleaning, an iron bed which can be folded so that during the day it can be attached to the wall from which it is hung, a small, fixed table in the wall, with a shelf above it and a stool attached to an iron chain at a specified distance from the wall and at a point immediately below the table, so that it is not possible to use it to reach the window, nor any other point of the cell [...].

The walls which separate the cells from each other are of brick and are thirty centimetres thick, so that isolation is absolute, given that it is not possible to lean out of the windows [...].

The door of the cell is of iron-plated wood on the inside and at the centre has a small rectangular window, which, when opened horizontally, allows food to be passed through from the outside. Next to this window and a little above it a small open-hole has been placed; this

opens in a cone-like fashion towards the interior and measures only six millimetres on the outside, thus making it possible for the prisoner to be observed without being aware of the fact [...].

The cells provided for political prisoners are somewhat larger than those described so far, they also contain their bed, table, shelf and stool and a space in which to set the chamber pot at night so that it can be removed via the galleries and, from the inside, is completely hidden. It is assumed that these prisoners will make use of water-closet and basin available in a neighbouring room [...].

Cost of the building

The cost of the constructions completed to date, together with the value of the site and other annexes concomitant upon such building works, has reached at the present time the sum of 2,932,457 pesetas.

Given that there are six hundred cells provided for remanded prisoners subject to ordinary justice and twenty for political prisoners, the total number of cells is six hundred and twenty, whose median cost therefore comes to 4,730 pesetas.

Note:

This *arbolado dossier* has been made possible thanks to the collaboration of Rafael Tous and, specifically, the Tous Private Contemporary Art Foundation, and to Pedro, in whose Documentation Centre of Current Art I was able to consult the inaugural dossier of the Model Prison, as well as other documents. Catalina Serra's collaboration has been equally important.

THE X FACTOR . . . to alternative spaces From the "alternative"

(page 12-16)

Factor X is a differential factor. It is a variable which aims to situate artistic creation outside the institution Art, in a place exterior to culture, where culture is understood as a collection of norms which establish the means and channels of expression. An X which determines the positioning of those who create in relation to two fronts: art and artistic practice; on the one hand the moral category linked together as the aesthetic norms established by tradition or by the avant-garde, and, on the other, an ethical and individual category without normative models. X: by definition, an unknown which always responds to different equations.

In that shared place where marginal cultures (read questions of sex, race and religion) developed, and where the context of a work was open to question (the physical, political and social context), the endogenous limits of the concepts "artist" and "work of art" were blurred by the artists' active process of involvement in the analysis and criticism of established institutional spaces, and in the logical economic consequence of these object. Thus a new kind of space became necessary from which to establish and demonstrate their "different" character, a space which would provide a setting for those works which could not exist in a context created within habitual circuits, nor wished to do so.

The logical multiplicity of these proposals generated, at the beginning of the 1970's, the appearance of those "other spaces" whose intention was to steer clear of the institutional and market environments - until then sole and absolute masters of the cultural realm. In these alternative spaces, the artist regained control of production, organising themselves into natural or attractive(1) associations, establishing what became known as alternative spaces, of which the essential characteristics were - and are - two: self-management, generated from a collective of artists and cultural agents, and the desire of these collectives not to enter into the classical game of the art market.

Such premisses gradually articulated the progressive appearance and consolidation of these initiatives, which, amongst themselves, created a circuit of their own: the alternative art domain. Above all, interest lay in providing other spaces for use by contemporary artists, creating an open infrastructure capable of resolving questions about how to present the work of these marginal creators, not only in terms of exhibition spaces but also all matters relating to the critics, to commissions and to publishing. On the other hand, all of this was merely a way of demanding attention and a revaluation of the product, a kind of psycho-social demand for support, by those artists who addressed themselves above all to the State. Meanwhile, the state saw in all this the opportunity to reactivate the exhausted cultural situation and to delegate a number of its responsibilities, that is to say: the promotion of the youngest contemporary artists and the establishing of new cultural agents - agents who would, in the future, constitute managing bodies capable of representing the real-contemporary artistic situation in institutional galleries. The public institutions responded by setting in motion a system of collaborations with these new centres by means of grants, projects for young people, and offers of scholarships.

The progressive consolidation of these experiences has brought to light certain contradictions between what, in their beginning, they were intended to offer - an alternative - and what they have become. "Centres which are run by artists", says Keith Wallace referring to the Canadian context which has a long history of these kinds of spaces, "can no longer be considered as the only and true representatives of alternative art in Canada" (Wallace, K., Vancouver Anthology, 1981). This opinion is determined by the process - experienced above all in the United States and Canada - whereby these spaces have become institutionalised, professionalised and museumified. A process which, while in part facilitating their construction, has nevertheless, over time, converted them into comfortable centres of power, putting brakes on their capacity to represent other modes of artistic practice. Progressively, such spaces have been incorporated into circles which carry cultural prestige. This has necessarily meant the abandonment of part of the premise of marginality intrinsic to their founding. And so, they have established themselves as champions of the artistic avant-garde, as experimental spaces which will provide fodder for the cultural circuit, and as a trial ground for the unknown artist, or intermediate step between him/her and commercial galleries. For its part, the market has undertaken to

normalise these initiatives, consuming and distributing those works initially connected to alternative spaces.

The fact that public institutions are the customary source of finance for such centres is yet a further motive for internal conflict, given their accompanying epithet "alternative". On the one hand it is the state that usually supports these kinds of initiatives, so that it is difficult for them to put a stop to the tendency to become veritable service organisations of the state itself, and, in consequence, for the art that they represent to become the property of the common interest, in so far as common interest is bountiful towards the human condition. As you know: "Artistic and creative expression is a necessity of man and, as such, must be protected." On the other hand, spaces able to support themselves thanks to private initiative, protected by liberal laws of patronage which thus allow them a greater degree of independence, tend to find themselves in serious financial straits as soon as they are threatened by the breath of economic crisis.

Difference was not, then, the only quality that led those first alternative movements to seek a new kind of space. Nor independence, as far as that implies poverty and non-existence. So, might it be that these "different ones" simply wished to join, without further ado, the welfare state?

One other problem of the above mentioned management collectives is their system of internal organisation. Taking as a starting point a strict system based on democratic functioning, they attempt to ensure maximum impartiality and objectivity in the selection of activities held in their space, so that it is the collective consensus, in relation to their sponsors, which ends up dictating the criteria for actions taken. Criteria which, on the other hand, might also be limited by a way of interpreting political correctness such that it impedes cultural interferences and, often, the articulation of a somewhat more exogenous opinion. Therefore the opportunity for these spaces to establish a daring discourse around a specific collective's understanding of what signifies contemporary artistic creation, is watered down.

Thus, the hsh-institution once more bites its tail, although the circle that it now forms is one size larger in diameter. The awareness that this happens has meant that a certain cynicism has developed in these spaces concerning the fact of having become established, having "learned" the rules of the game, and having become simply one more agent of a lengthy bureaucracy.

On the other hand, it would be interesting to determine whether these spaces still represent the idea of the alternative, whether this is a comprehensible concept, and if it is applicable to the majority of these initiatives. And not even whether it is a term the meaning of which has broadened to such an extent that it has lost its significance. According to Barbara Fisher, "their identity was split: between self definition as autonomous sanctuary for intellectual pursuit and as collectively run community access centre, between the politics of replacing the existing institutions and that of realising structural change through an oppositional stance; between art as individual production and art as social engagement" (Fisher, Barbara YYZ-An Anniversary).

Thus, the initial concept no longer works. Or is it that the alternative only resides in that which is deprived within the community or is non-commercial? Is the concept a variant of itself, but never an alternative? It is not a string, nor a movement that runs through the veins of the cities, or, at least, not only that. Nor is it only a form of management, given that this depends on each group, its advisors and its sources of finance. At any rate - and furthermore - why and for whom is it necessary that the artist has the will to convert himself into a manager who regards control of his/her work? This concerns, perhaps, an attitude due to ideology (ideology = system of ideas).

Many of these initiatives were engendered thanks to the will of individuals to act in the creation of a collective consciousness. The fact that art is produced by individuals does not imply that it has no social transcendence. Quite the reverse: the very fact of its being a personal option establishes the individual's stance in relation to the problems of his/her environment as that place of great mass movements where everything becomes diluted. This determination to take action in the ideological representations and languages of daily life, means that the artist, more than a producer of objects, becomes also a manipulator of signs. The viewer, then, rather than a static spectator or consumer, becomes an active reader. And the work of art made in this way influences the context - physical, political and social - out of which, and directed towards which, it has been created. This desire to act in a space that is not pre-determined - understood as a malleable frame according to the functions that practice dictates - needs a place that is open, capable of multiple interpretations and non-structurable functions. Which is in conflict with what, in principle, one can expect from a place which is physically fixed.

On the other hand, and by definition, the alternative attitude resides in non-consensual ideologies in the desire to delineate limits different from those already established. It is an attitude in infinite evolution which, sometimes, merges with different attitudes, but which always moves in a variable direction until the position of the individual changes in relation to his or her surroundings (something of this is to be found in Einstein's stories). Motor of a constant activity, meeting with those who are like-minded if acts as a sterner base for a specific action, which then moves rapidly to another place since its basic concepts are in continuous movement. And, together with this, the disappearance of established roles, the impossibility of compartmentalising culture and creation, of anomia in the face of the qualifying and classificatory. A situation of constant incomprehensibility. It is the law of infinite movement, which is why it is in opposition to processes of institutionalisation. It is always at the tip of the avant-garde understood in its strict sense.

Alternative implies the obligation to choose between two or more things to the exclusion of others, which, in essence, leads us to the opposition. On the other hand, what has to date been considered as an alternative space, never professed the intention of disconnecting from certain circuits - public and private institutions, galleries -, nor wished to make them disappear. Furthermore, without their presence, without the funds that the state directed to them, and without a commercial circuit which keeps up the interest of the market, this kind of initiative would not progress. These "other spaces" do not attempt to substitute, or

place themselves in opposition to, institutions or the market, but to show the different ways available for approaching and perceiving contemporary creation, offering another context which possesses, given its diverse forms of action, a character X.

And if we assume that all the above is true, X and the alternative can be differentiated only by their sequence: while the alternative is an attitude which never gets halted for long, the X is resolved once the parameters of the other unknowns of the equation are established. A consequence of the alternative, X is a space an alternative space; but given the multiplicity of the alternative, the solution proposed will be no more than a fragment, a point of support that the alternative uses in order to be present, even only at the moment of its first solution.

After that, and for always, it escapes once more.

1. Natural or attractive association: a society whose members are driven to work, by emulation, self-respect and other motives compatible with interest. (Fourier, Charles, *Teoria de los cuatro movimientos*, 1808).

2. Keith Wallace is commissioner of the Vancouver Contemporary Art Gallery. His activities are related to the development of alternative spaces in this city.

3. ANOMIA: Med. The incapacity to name objects or to recognise the written or spoken names of objects.

FREIMS

(page 24-26)

"Christ and three bullets".

Synopsis: The relationship of attraction-repulsion between a caterpillar and a spider accompanies the mystical journey of the poetic hero^a who is obsessed by the vision of Jesus, his sinful desire and the final punishment in the dark depths of hell.

TEXT:

Christ and three bullets

Oh Christ King of heavens and earth
crucified with a loin cloth, and a flower between your lips
spitting blood, tired of your thorns.

I saw you last night in a 70 mm film
and I watched attentively how they crucified you/at my side an old
woman wept and I made the sign of the cross,
chewing gum
and a couple kissed in time to the hammer blows.

An angel choir singing sweetly drowned all yawns,
the actor was very good-looking but he wasn't God, of course, I
know.

Coming out of the cinema I went to the church but it was closed
strewing crosses I headed for the drugstore but they didn't sell
bibles

I found an engraving on the ground, dirty and torn
I saw you in a gold plated medal
on the breasts of a red-lipped prostitute
I called her but she was very expensive
I shouted "Christ come to me", but a policeman came along who wanted
to take me in for drunken behaviour
I didn't turn myself in and I fled
his criminal pistol pointed at the air

I fell spread out in the form of a cross with three bullets in my
back
opposite an ad for Pepsi-Cola

My body looked like an island surrounded by blood
I thought I heard muse but it was the ambulance
I thought I saw angels but they were nurses
I glimpsed some eyes dressed in white with fangs in their hands
I wanted to pray but I remembered that I didn't know how
I began to be tired of it all

Need to leave and fell down in a faint
I began to hallucinate and I saw you hanging on the cross
calming your being with vinegar
surrounded by a smell of chloroform
with a smile of infinite pain
with my blood clotting on your hands
you said: "Forgive him for he did not know what he was doing"
with my fingers crossed I replied:
"Okay, I forgive the damned cop".

It was a religious situation
and everything was spinning
I observed that the sky became dark
as you breathed your last
I began to die and it was then I understood that you would die with me.
Xavier Sabater

Sequences!

The video-image shares the temperature of poetry because between the folds of its texture and the electronic smell of its colours, a feeling that it is impossible to capture is recreated.

Christ and Three Bullets is a text, a phonetic poem by X. Sabater, which narrates a mystical adventure.

Our intention in producing a version in images, was to recreate a sonorous adventure seeking a correspondence between image and word.

"Christ..." is, to my taste, a poem of great visual richness. To submit it to the free will of the electronic camera would, in my opinion, be to condemn the rich roughness of its image/text to burial amongst associations of image/video of a different order.

For this reason we chose a figurative comic style for the narration of the story. That is: The sound poem leads the video image by the

hand and together they journey through the mystical adventure.

The achieving of an adequate synthesis between word/poet, and image/video, was dependent on being able to recreate the atmosphere of the feelings that the poem transmitted to me: Blackness, Religiousness, Resentment, Search, Fall.

Working together was very agreeable, because a poem/poem or a poem/video are always open to the non sense of the other.

THE AVANT-GARDE OF POWER. THE POWER OF THE AVANT-GARDE

(page 28-36)

Interview with Luis González Robles, Government official with overall responsibility for contemporary art during Franco's regime.

"Can art, for example, represent a danger to the national character? Can it attack the integrity of that particular collective and human condition? I find it difficult to believe that enemy cannon of the aesthetic variety might be turned against a country in order to annihilate it and destroy its characteristic mode of self expression. [...] A way of painting cannot be directed against anyone [...] The qualifier 'anti-Spanish' cannot be awarded simply because a painter creates in his own way [...] The epithet is even more inappropriate when applied to artists who, in all their works, have shown themselves to be Spanish to the bone; as great rebels, great inventors, great creators".

This paragraph by the critic Eduardo Ducay, writing in the Madrid magazine *Índice de Artes y Letras* (Index of Art and Letters) in 1952, illustrates perfectly a question which, for a number of social, cultural and political reasons, has not been adequately tackled by art critics. We refer to the relationship established between Spanish avant-garde art of the post-war, and the cultural policy of Franco's state. Was there really a close relationship on both sides? Did those in power really, in fact, wish to manage the creative arena to their own advantage? How could such very different social perspectives merge? Ducay points out what seems to be a key fact regarding the state's idea about contemporary art: the practice of art, as conceived by the artists of the time, could not represent any kind of alternative to the established order - that is to say, contemporary art did no damage. Perhaps from there start the paradoxes and contradictions of those artists who considered themselves to be warriors of criticism yet were at the same time pampered by the state; of which, furthermore, they took full advantage.

Amongst those of the previous regime who were responsible for fine arts, Luis González Robles, Commissioner for Exhibitions of the Dirección General de Bellas Artes from the 1950's to the 1970's, was, without doubt, the most relevant and influential figure in the conception and application of the state's responsibilities and his constant contact with the artists of the day made him a key figure through whom to know, at closer quarters, something of the ins-and-outs of a relationship which, at the very least, was never easy. The interview presented here seeks to examine that relationship, the lines of contact with the international artistic situation, and the role which the state considered art should play. The words of González Robles seem to confirm what Ducay wrote forty years ago.

Question - If you agree, we could begin by talking about the general international post-war situation in which we encounter three basic artistic movements: French Informism, American expressionism, and the social realism which appeared in certain sections of the European left. Apart from these, following the civil war, Spain found itself possessed of various national referents such as Picasso, Miró and Dalí! From your perspective, what perception was there of the overall situation?

L. González Robles - In the main, very confused. In almost all epochs, the artist's capacity for information has usually been pretty deficient. The artist has always lived in a somewhat isolated environment, and did so above all at that time. There were very few who took a look at what was going on beyond the hill that stood above their village.

Q - But nevertheless, it's not difficult to see that while Paris exercised a significant physical influence, New York came to represent, above all for non-Catalan groups, an important touch stone.

LGR - New York was a long way off then. In many ways Paris was much closer. However, I opened quite a number of doors to enable Spanish art to be known in the USA. The thing about Paris at the time was that everything was incredibly normal, very academic and dull, nothing student, everything amiable, no-one being insulted. In the USA it was something else; there was an extraordinary energy and will, even though we didn't have a great deal of information about what was going on there.

Q - With reference to the national "geniuses", it seems as though Picasso, apart from being a political referent, was essentially considered as a father figure; you'll remember Dalí's curious talk (1) at the María Guerrero Theatre in Madrid...

LGR - Of course, I was there - I was one of the organisers together with Manolo Flaga and others.

Q - If that talk seems to outline clearly the conflicting positions of each of those two artists, the figure of Miró is more difficult to place.

LGR - Well you see, Miró always kept himself on the edge of all that. He didn't mix well with that salad.

Q - However, the majority of artists and critics - Cirilo, Guasch, etc. - had recourse to Miró as a direct source for their aesthetics, and even political motives.

LGR - Cirilo had an incredible amount of information, he was the most informed of anybody, a minister, you understand? But what happened is that no-one at DAU AL SET followed exactly Miró's line of action. Miró himself, in the conversations we had, told me that he was rather annoyed because he saw that we were really considering him seriously.

And if you look at those artists' articles and commentaries on Miró, they didn't exactly give him a great deal of praise.

Q - But for all that, Catalan artists took up Miró's discourse to a marked degree, as a way of channeling a kind of symbolist practice which, given the difficulties of openly expressing political ideas, could, by means of a certain hermeticism, provide cover for a social meaning.

LGR - As I understand it, Miró was considered to be a world apart. No-body followed his directives. They were in awe of him, but they weren't going to get into any fights on his behalf. I've talked a lot about this with Santos Torocella and Pape Corredor...something strange was going on; Miró must have been eight years ahead of them or the reverse, they were light years behind Miró. Tápies came on with his little stars, his symbols, but it didn't have anything to do with Miró, the same with Tharrats, Cuixart. They held him in esteem, but they didn't, as it were, surrender to him. And I don't think they used Miró for any polemical ends. None of the artists of that time ever proposed creating any kind of political discourse. They didn't do so, and were a long way from even being able to think about it.

Q - Let's talk about the state's cultural policy.

LGR - There never was any. There never was any, nor is there now in Spain, nor will there ever be. Would you tell me honestly if the Generalitat has a cultural policy? Tell me! To create a policy is to develop a stylistic cohesion, and where is that to be found? Does the Reina Sofia have a policy? There's nothing there but an enthusiastic snobism, a backdrop that is amazingly commercial and economic.

Q - Could you explain in more detail what you understand by cultural policy?

LGR - A line which is honest and which has a specific direction. A bit what we tried to do - what I tried to do - in my day. To say 'We're going for this, or for that!' A serious and sincere line. You can't run with the hare and the geese at the same time.

Q - While you held ministerial responsibility, did you attempt to set in motion a distinct line of artistic policy?

LGR - No, it wasn't wanted, they didn't want to. And it's made clear by the fact that those who came after me attempted to create a policy that was totally contrary, and which was fully accepted. Such is life.

Q - With respect to possible instructions...

LGR - But I've already told you there never were any! In France, in England, in part Italy, create state policies - though I may not always be in agreement with them as I am with France's - but here, there is none.

Q - When the I Biennal Hispanoamericana, which you organised, was held in 1951, and in which Sánchez Bellido, Leopoldo Párraga, Labente Ferrer collaborated...

LGR - Alainard de Lasante, Juan Ramón Masóller, Santos Torocella...I was simply a co-ordinator, one more.

Q - ...At the inauguration of this show, Joaquín Ruiz Giménez, Minister of Education and Science at the time, read a document (2) which, at first glance, seems to represent an entire declaration of interests concerning the Government's wishes about avant-garde art.

LGR - I don't remember that.

Q - (Reads text)

LGR - Joaquín always enjoyed the pedagogical...But what you're reading contradicts the selection made, the spirit that presided. When he speaks about the Biennal, it was already in Madrid; the selection had already taken place. It would have made sense if he had said it to me in 1947 before I left for South America to research the works to be presented later. Do you see what I mean? Besides, I'm sure he wrote that text while he was having a stroll, and while we were finishing setting up the exhibition, with pictures hanging both in the Biblioteca Nacional and in the palaces at the Retiro. Joaquín always had his ideas, he's always so apostolic!

Q - In your role as principal commissioner for the arts, does the fact that you had a strong relationship with the avant-garde imply that there was a desire for a certain normalisation of the modern in Spain and perhaps abroad?

LGR - Look, the state existed, and continues to exist, on the sidelines of all that. It never had any influence, and it can't influence. If the artists wished to set Spain on a strong international footing, wonderful. But if any-one wants to confuse things and say that there was a political course bound in to all that, they're barking up the wrong tree. Any attempt to besmirch a job like that is complete idiocy. That's all fiction; no-one had that kind of international spirit in those days. Let's not exaggerate. Things were done because they were done and that's all there is to it.

Q - So you mean that you never received any instructions from your superiors in the Government?

LGR - None, for God's sake! Some people like to raise things like that in order to sling mud at tremendous work that got done, to say that I was a mannequin, that I was a puppet in I don't know whose hands. Nobody ever gave me orders, nor does, nor ever will. Is that clear? That's the story. Never, they never knew what was going to be sent to a biennial or any other kind of exhibition. Let not your right hand know what your left hand does; that was, really, how I functioned, and it suited me very well. It isn't about whether one had freedom of action. It's not that. That's never been said. Things get done in that way. Others have done things differently, falsely, betraying their conscience and their very coherence. Not me. I did it because I had to do it. And I was never given anything. But there are certain people who have taken it upon themselves to say that I was another orangutan and all that kind of

thing. People who say to-day that they had nothing to do with all that. Sure, of course, many of to-day's great artists collaborated, took what they could, did well, and got on; and all of them, or almost all of them, accepted my introductions. They'd ring me and say: "I want to meet so-and-so." "No trouble." I want such-and-such a person to come to my studio"; so they went. And to-day I keep calling on people, and in spite of the years, they keep letting me in.

Q - The coherence you've spoken about, what would you say it's based on?

LGR - On aesthetic lines. As is logical. You cannot walk from here to there slow, slow, quick, quick, slow. No, you have to walk as you would normally.

Q - Only on aesthetic lines? You would support a practice of art which submitted itself exclusively to artistic interests?

LGR - Do you believe that the art of young people to-day of your generation is influenced in any way by what's going on at the moment? No. Do they speak about corruption? Do they speak about what surrounds them now? Do they speak about disorder, intellectual disorder for instance? Do they speak about unease, about disinformation? They don't speak about any of this! To-day also, art refers only to art, but in a very sad way because to-day there are strange influences, especially sales. I've heard that youngsters ask, "And what's selling these days?". And afterwards they go away and paint what they've been told will sell. That's unforgivable.

Q - And didn't they ask that before, in the fifties?

LGR - No-one ever said it to me. And I never saw before what's happening now. Painters followed one line. That's why I told you I'd be a disappointment, because I don't know anything. I don't understand.

Q - I'd like to know whether, during those years, the artists of the avant-garde got in touch with you often, either for artistic or personal reasons.

LGR - Yes, a great many of them, those of El Paso, Dau al set...They asked me about dealers. One of those who never asked for anything was Tharrats. That boy lived on the sidelines of things, as a result of various private circumstances.

Q - Quite a lot of them have said they never had strong contacts with ministerial people.

LGR - [with irony] They all struggled really hard. You know the saying, "Tell me what you brag about and I'll tell you what you're short on". But all that leads nowhere.

Q - An accusation that's been made frequently, and which you must have heard an endless number of times, is that Franco used art and culture in ways that were propagandist.

LGR - That's as idiotic as you can get. If that was so I'd have been covered in medals, which didn't happen. All those whom you speak, all of them have their Fine Arts medal. And I have nothing. Why? Because I was a civil servant. Full stop. An anonymous civil servant. It's difficult to believe. I never had a car, I never had a chauffeur and I never got called to the Pardo.

Q - Surely though that wasn't the norm at the time, for posts like yours.

LGR - For instance I never, not once, received a commission, thank God. I'm going to tell you something. One day, Juana Mordó said to me in a meeting: "Send me people, and you'll get a good commission". And I've got witnesses too, two very important artists. I said to her: "No-one has ever said that to me. You are the first person who's had the cheek to say that to me". I never set foot in that gallery from then on. I've worked with Metrás, with Gaspar, with Clavé, with loads of people from Barcelona, from Madrid, no-one had ever said that to me before. And when Juana said to me "With every client you send me, you'll get your percentage of so much", Juana, my dear, I will never again set foot in your gallery. You understand?

Q - One is aware of the great significance of the market, and for the groups created in the fifties it seems furthermore to have represented a trigger. All of them lasted only briefly, before being dispersed in the market. Why was that?

LGR - I've never considered the question. But, look, Spain is a patchwork of many kingdoms. That's all.

Q - Many artists have suggested that there was more support for exhibitions abroad than within the country during that period.

LGR - That's a joke. Whoever says that is lying. Specifically, I never organised an exhibition abroad if I hadn't had it held in Spain first. Genovés, Canogar, Ferro, Suárez, Rivera, Saura, all of them exhibited here before taking them abroad.

Q - Around 1955, Spain was politically fairly isolated from...

LGR - I'd already been to Moscow, privately, as you can imagine, not an official visit. I can tell you, that was an adventure.

Q - At that time Spain established an alliance with the U.S.A. and was accepted as a member of the U.N. In that same year, the exhibition 'Modern Art in the U.S.A.' was held in Barcelona, organised by the Metropolitan Museum of Modern Art (MOMA). As is well known, this was a touring exhibition that was seen throughout Europe. In 1958, 'New American Painting', also a touring exhibition, arrived in Madrid. Before then, American painters didn't come to Spain. The measures necessary to bring those exhibitions about, do you know from where they originated?

LGR - I didn't deal with any of that. It was the Director of Cultural Relations who was responsible for that. I had nothing to do with it. It was a thing for other departments.

Q - Perhaps you know of some recent studies which have suggested

that those shows were deeply proposed by the American institutions as socio-political mirrors for Europe, with the intention of countering certain left-wing cultural developments.

LGR - I wasn't aware of any of that. I just went to the openings. But you must realize that those kinds of exhibitions didn't influence me. When I did 'Art of to-day in America and Spain', for example, I didn't pick many of the artists who were in those exhibitions. No-one ever said to me: "Hey, don't forget to bring so-and-so". It wasn't talked about, or commented on. You'll see that in those American catalogues my name doesn't appear on anything, not like to-day when even the museum attendants at the Reina Sofia get a mention.

Q - Specifically, McCray and the director of the MOMA, Barr

LGR - I recall that the poor fellow was U.S. representative at the São Paulo Biennal. However, Barr never had any influence on anything there. I was running things, together with Matarazzo [all-powerful Brazilian industrialist, patron of the São Paulo Biennal]. He had brought a very bad selection, nothing of which took any prizes; we won them all for Spain.

Q - As I've said, they thanked the Spanish authorities for their extensive collaboration in the exhibitions of modern Spanish painting that were held in New York in 1960 (4); at the MOMA, the Guggenheim, and the Pierre Matisse gallery. According to texts published by Robert Lubar, Matarazzo seemed very worried because he was already afraid that members of the regime could be manipulating the artists, in order to give the impression of complete freedom when it came to working in Spain.

LGR - These are just comments. It's very human, always wanting to run with the goose and the hounds, and one can't. Don't take any notice of those matters. It upsets me to talk about people who are dead. It makes me very sad.

Q - Part of the critical establishment in America at that time had problems with the exhibitions (5), basically because they said that freedom in art is only possible in a free society.

LGR - That troubled them, yes, but at the same time they liked what they saw.

Q - In what way did you or your department participate in these exhibitions?

LGR - I was a very close friend of d'Hannencourt, Porter McCray; sure my boy. I spoke with them in New York, they came here, we met in Venice and then I talked to them about Tom, Dick and Harry, and that was it. Nothing particular happened. What do you think about this artist or that one? Good or bad. And that was it.

Q - The proximity between certain values of American formalism (universalism, expressionism, explosive abstract, liberal open nationalism, extreme individualism and interior freedom) and a number of statements made by the Spanish authorities at the time - such as the previous quotation of the minister Ruiz-Giménez - appears evident. If we are to believe the words of Saura, you yourself were inciting Spaniards to paint replica Pollocks (6).

LGR - I don't remember that. That saddens me. As far as Ruiz Giménez goes, everything that came to the Biennal in 1951 was the logical consequence of the foreign influences on each of the artists in their different countries, whether Spain, Bolivia, the Dominican Republic, Paraguay. We can't avoid foreign influences, but please don't imagine that they necessarily dictate anything to any-one, as you seem to be insinuating. To-day, just as in the past although not so much, information overwhelms and, no, that can't be avoided.

Q - But in pieces you published, you always championed a radical and vital creative individuality (7).

LGR - What I was referring to is that art must be made by individuals. It must be well done and well put. I mean that artists must have strong and defined stylistic personalities. It's important that artists don't limit themselves solely to a particular line, but that they be themselves.

Q - And the fact of proposing a type of individualistic and very free avant-garde art that, logically, wouldn't be fully understood by those in power, really caused no sparks to fly?

LGR - No-one ever said anything to me. I'm not bothered by politics; that's why everything went well for me.

Q - However, the regime wasn't particularly fond of great modern leaps. It's even been said that, when visiting exhibitions, Franco would laugh at the more daring canvases.

LGR - Who's said that?

Q - Juan Manuel Bonet, for example (8).

LGR - That's rubbish. I remember one scene perfectly, because it was filmed by the NODO. Franco and I were opening an exhibition of artists from the States. Sotomayor [director of the Academy and the Prado Museum at the time] was about ten or fifteen steps behind us, beside the Caudillo's wife and other ministers. I turned to Franco and said to him, "Can I speak freely to you, Excellency?". "Of course", he said. So then I said to him, "I believe you have an exquisitely academic taste". He stopped and asked me what I meant by that. So then I suggested that perhaps he was somewhat too influenced by Sotomayor's fussy academicism. I remember as well that I gestured a lot as I said this, moving my arms - which, it afterwards learnt, scandalized those who were with him, since no-body normally moved their arms around when speaking with Franco. When we finished going round the exhibition, and just after seeing Arzústerberg and Rivers, Franco said to me, "This is a really fantastic experience, I'm deeply impressed. It's a reality I didn't know". Franco was overwhelmed. I swear to this on my parents' grave. Nor did Motherwell's painting 'Elegy for the Republic', which I showed them one day, produce any laughter, it's something that some people had warned me about, having problems I

En *La Fàbrica de Cinema Alternatiu*

pensamos que la distinción entre el cortometraje y el largometraje va más allá de una simple diferencia de tiempo. Una idea así de sencilla nos motiva suficientemente para iniciar una programación de estrenos de cortometrajes que vayan en la línea de *La Fàbrica*.

Como los cortometrajes duran poco ofreceremos dos pases, con una pantalla enorme y un potente proyector con lámpara Xenon. Y un sonido de calidad. Y entre ambos pases tendrá lugar una actuación -musical u otra, pero siempre alternativa- mientras tomamos una copa, de noche, no demasiado tarde, a partir de las doce y media. Luego tendremos una fiesta que conecta con la gente que sale más tarde, de madrugada. Cada viernes en el **Studio 54**, en el Paralelo.

Colaboran la gente de **Vots** y del Laboratorio de Música Desconocida (**LMD**).

No nos interesa ser conciliadores en lo artístico. Pero sí queremos reconciliar a la ciudad con su estilo independiente. Que es precisamente el que nos gusta de la ciudad. Sinceramente, no sabemos qué saldrá de todo esto. Esperamos que buenos cortos y buenos largos...
...Metrajes y momentos.

Las invitaciones están a vuestra disposición en:

La Fàbrica de Cinema Alternatiu.
Còrsega, 80 08029 Barcelona

También os las podemos enviar por correo. Dejad mensaje:

Tel. 322 22 02

LA 12' VISUAL

Associació de Video Independent



creació



exhibició



distribució



intercanvi



Carrer Montcada, 21
Barcelona 08003.

Tel. 412 10 61 - 412 69 24 - 216 47 37



COMPOSICIÓ:

* O.F.30 BASE neuràlgica coagulant de les distintes activitats de l'associació.

* COMUNS VIRUS INFORMATIU aglutinant de les diverses manifestacions de complexa identificació

* ESPAI CÈL. LULA ESPAI unitari simple llevador de les funcions microvitals

INDICACIÓ:

Barcelona Taller ha elaborat aquest medicament per al tractament d'aquells creadors debilitats per estats vitamínicos carencials derivats d'excessos nerviosos o laborals.

POSOLOGIA:

O.F.30: Administreu-lo preferentment a les tardes. Els efectes són garantis durant les 24 h del dia mitjançant l'actuació d'un contestador automàtic [Oficina de Barcelona Taller].

COMUNS VIRUS: És aconsellable no separar-se d'aquest component en cap moment, encara que es recomana que s'administri per via intravenosa abans de sortir de casa, preferentment a les nits. (Mailing personalitzat amb informació d'activitats inclassificables. Per rebre'l, dirigiu-vos a O.F.30.)

ESPAI CÈL. LULA: Dosis periòdiques durant temporades de cinc mesos. En casos de debilitació permanent, s'aconseixa augmentar la dosi. [Espai multius, exposicions, actuacions, al Teatre Malic, c. Fussina, 3.]

INTOXICACIÓ I TRACTAMENT: Es desconeixen casos d'intolerància.

ADVERTIMENTS:

Per obtenir més informació, feu arribar propostes i projectes a:

O.F.30

Ferran 30. pral.

08002 BARCELONA

Tel. 412 71 25

La Virreina: exposicions

Palau de la Virreina. La Rambla, 99. Tel. 301 77 75

DIFERENTS NATURES

Visions de l'Art

Contemporani

del 21 de gener

al 13 de març



Ajuntament de Barcelona

Àrea de Cultura

Horari:

Feiners d'11 a 21 h

Festius d'11 a 15 h

Els diumens tancat

SantaMònica

J. BEUYS

**OPERACIÓ
“DIFESA
DELLA NATURA”**

**del 29 d'octubre de 1993
al 28 de febrer de 1994**

**Centre d'Art Santa Mònica
Rambla Santa Mònica, 7
08001 Barcelona
Tel. 412 12 72**

**Horari:
de dilluns a dissabte:
d'11 a 14 h. i de 17 a 20 h.
festius: d'11 a 15 h.**



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura