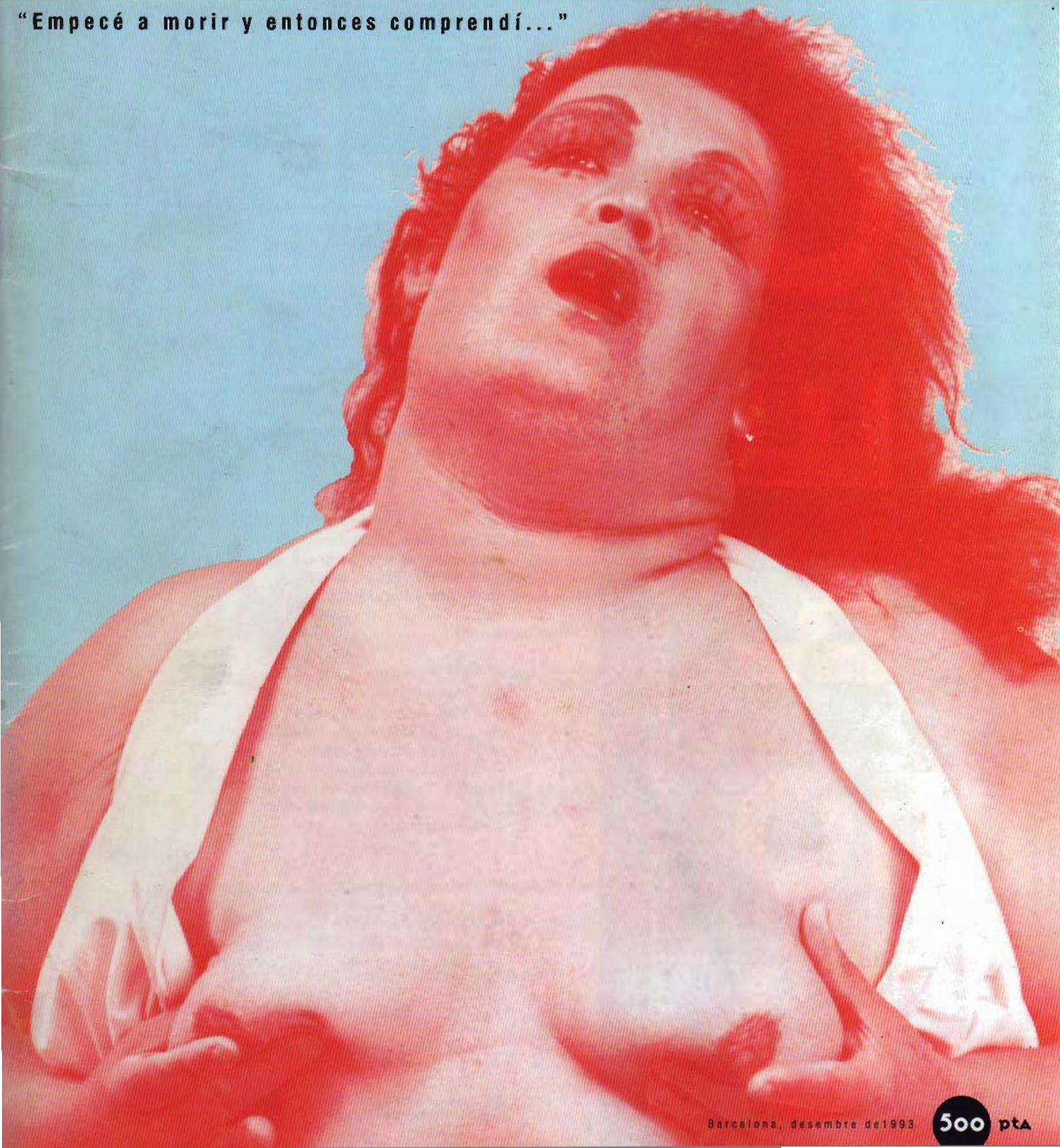


d e c a l o r

Revista trimestral de crítica cultural • Núm. 1

“Empecé a morir y entonces comprendí...”



Barcelona, desembre de 1993

500 pta

COPEC

Consorci Català de Promoció Exterior de la Cultura

COPEC

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) (3) 318 98 61 - Fax (34) (3) 317 98 86

- 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.

d e c a l o r

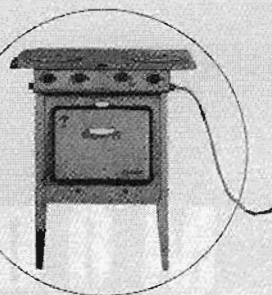
Equip editorial

Mont Marsà
Jorge Luis Marzo
Carles Poy
Jesús Renau
Toni Serra

desembre del 1993

De Calor
Revista
Trimestral de
Crítica Cultural

Núm. 1



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**

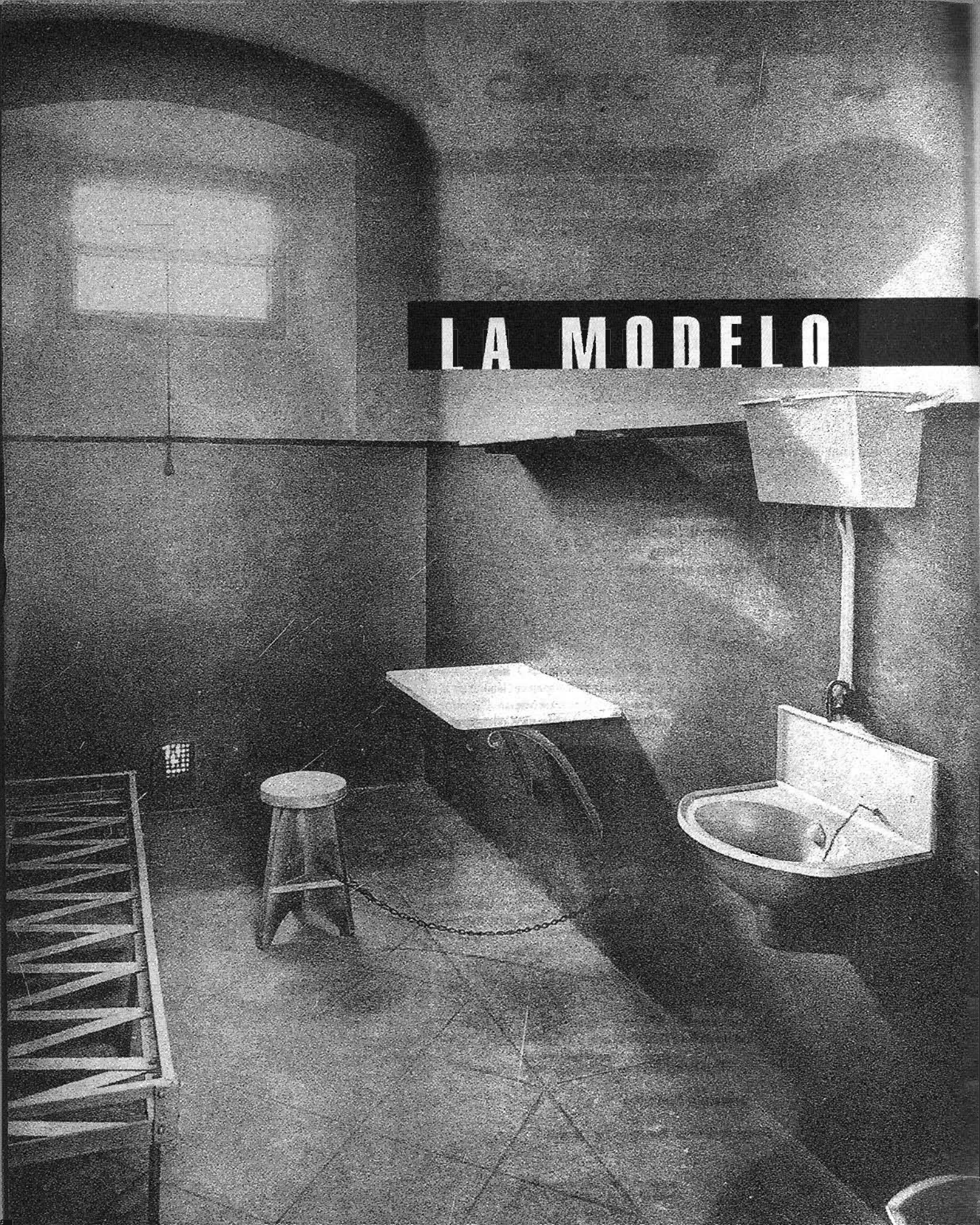
De Calor no es fa necessàriament responsable dels articles i les imatges dels seus/seves col·laboradors/es

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. /

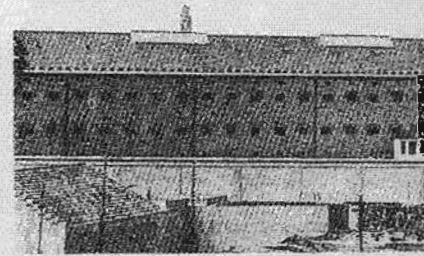
fig. Tratándose de obras o escritos,

corregirlos. / Enamorar por puro

pasatiempo o por jactancia a persona

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

TONI SERRA
Proyecto y documentación



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. Cárceles, cuarteles, sanatorios, escuelas, hospitales 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.

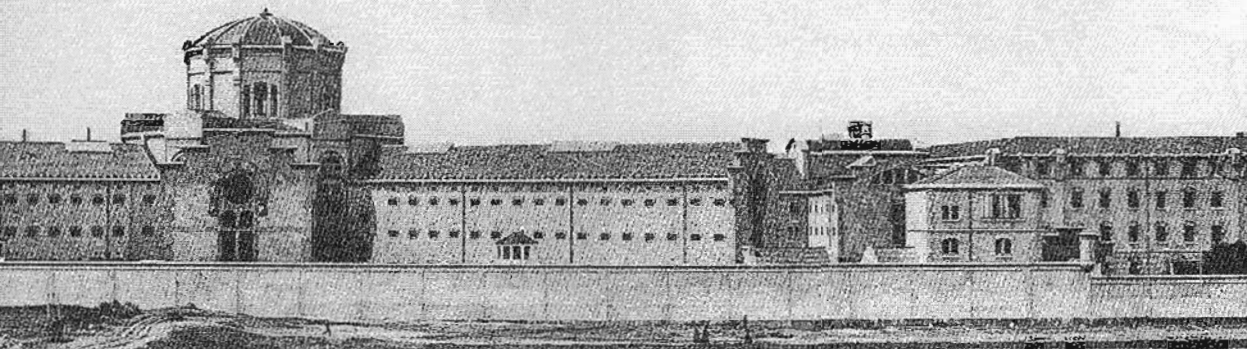
La cárcel Modelo de Barcelona abrió sus puertas en 1904. Con ocasión del acto inaugural, el discurso del abogado y la minuciosa descripción del arquitecto transmitían todavía el optimismo de la razón, la sensibilidad romántica y el frío cálculo de *El panóptico* de Bentham, texto decimonónico que ya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

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 ingente 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 Fotografia, y la Casa de Colombia.

LA PRISIÓN CELULAR DE BARCELONA



DISCURSO

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

Excmos. Sres.
Señores:

Es un fenómeno que habéis 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 prójimo desvalido, el corazón se ensancha y regocíja, porque imagina al punto las lágrimas que se enjugan 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

albolear 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 crueles 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 perverso; resultando que cada día salen de nuestras cárceles y presidios 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 liviano, la discusión bizantina ó la política de bajo vuelo [...].

Por fortuna, en Barcelona semejante estado de cosas vá á sufrir radical transformación en méritos del acontecimiento que hoy celebramos. Lo que quizás con toda propiedad, podría calificarse de peor entre lo malo, vá á ser sustituido, según opinión autorizada, por lo mejor entre lo bueno. La nauseabunda *cuadra*, vá 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 oír, permitirá hacerlo á quien así lo desee; 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 sér humano [...].

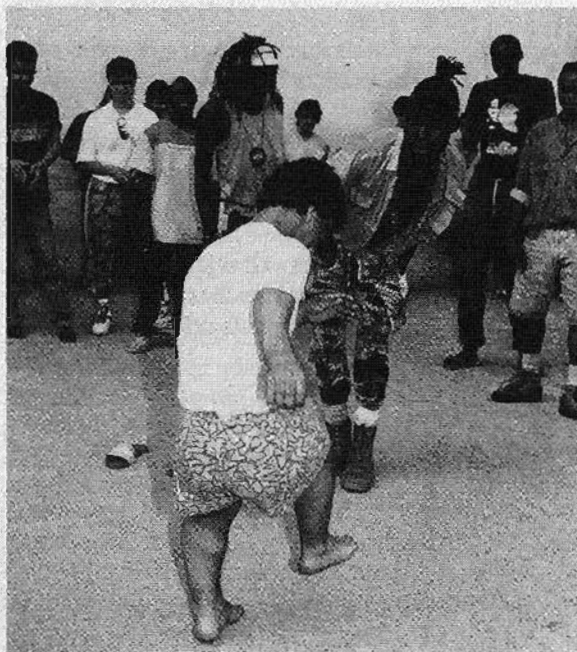
... es que celebramos el paso de un régimen penitenciario degradante y corruptor, á otro humano, justo y correccional [...].

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 satisficiera á algúien 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 sér eminentemente social? ¿Podrá corregírsele si se comienza por aplicarle un régimen contrario á su propia naturaleza? Pero vosotros les contestaríais: es que la celda, tal como nosotros 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 construido 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 [...].

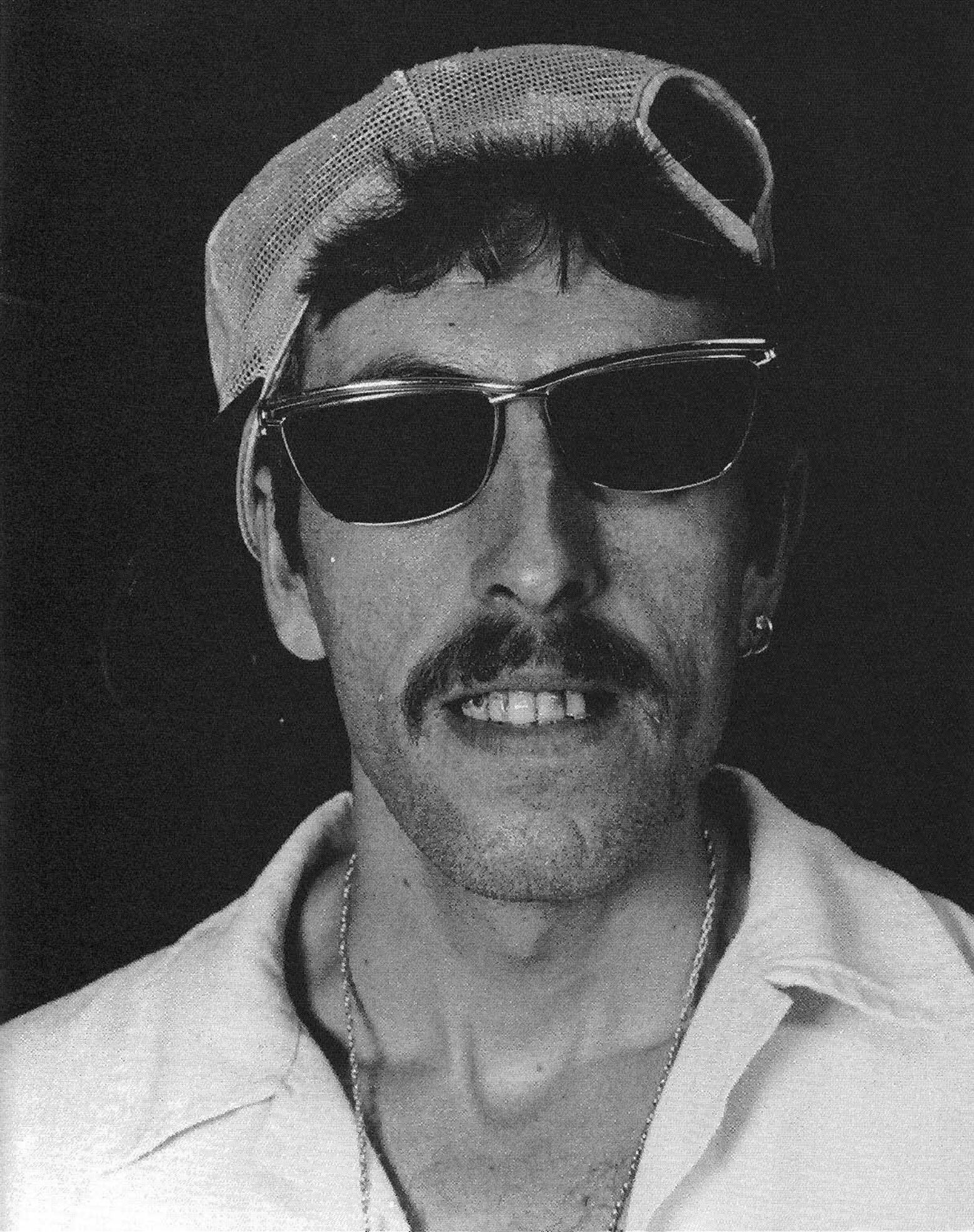
En dicho sistema, se establecen cuatro períodos: el período celular ó de preparación, el industrial y educativo, el intermediario y, finalmente, el de gracias y recompensas. El primer período lo sufrirán los penados en aislamiento celular; en el segundo harán vida mixta, de aislamiento celular durante 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 construidos, no son más que el esqueleto ú 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 cautive 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 [...].

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 construídos a semejanza de los de las Cárceles de Berlín, Lovaina, Bruselas y otras que poseen esta importante dependencia, de modo que el preso sentado ó de pié no puede ver al compañero de reclusión que esté sentado delante, detrás ó á sus lados, y sí 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 volúmen de aire de 32,64 metros cúbicos [...].

La iluminación artificial es eléctrica, habiendo dispuesto una lamparilla 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 sujeta, 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 [...].

Cuerpo de Administración

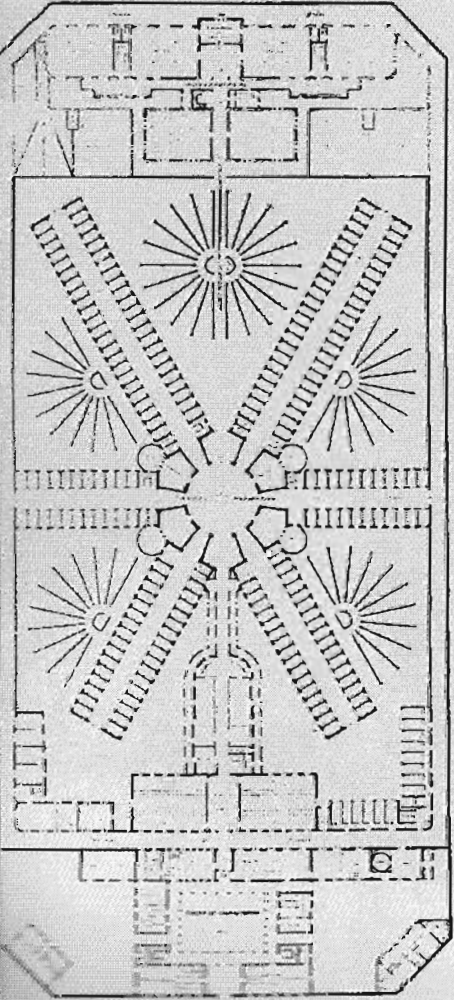
El cuerpo de Administración tienen en su planta baja, además del sitio destinado al cuerpo de guardia, y portería, las dependencias necesarias para oficinas, despachos de los señores Director y Subdirector, local en que tomar las filiaciones de los presos, con cuartos de baño anexos, para ser limpiados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

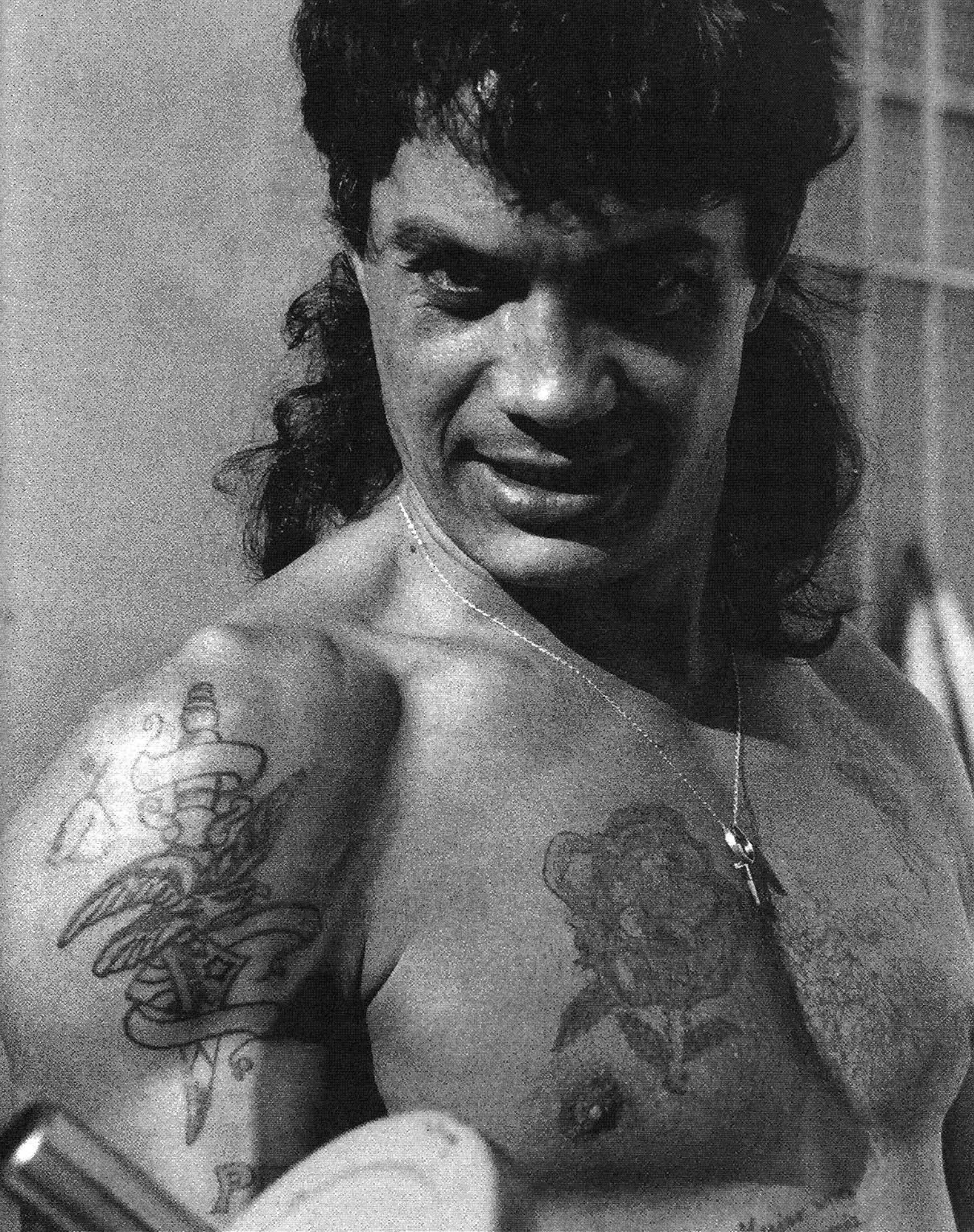
Locutorios [...] En su planta baja se han colocado los locutorios para el público en forma tal, que el preso pueda llegar á ellos por un corredor especial que parte desde el centro de la Cárcel preventiva y que se convierte luego en subterráneo para así llegar al centro de la crujía destinada á este 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 [...].

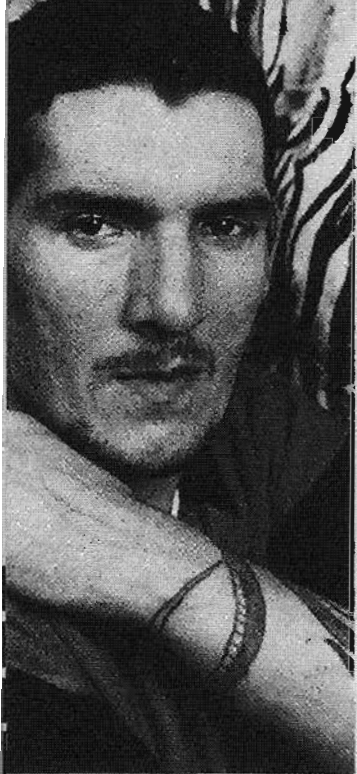
Enfermería [...] A estas fachadas van adosadas las celdas destinadas á los presos enfermos y tienen 5,60 metros de largo por 2,60 metros de amplitud y 3,80 metros de altura, y por lo tanto, un total de 55,32 metros cúbicos de aire. Grandes ventanas facilitan la renovación del aire y la forma en que están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

Descripción general de la Nueva Cárcel de Barcelona

NUEVA CÁRCEL DE BARCELONA PARA 600 PRESOS PLANTA BAJA







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 hácia 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

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

excrcelados

en 1991.» 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

«Prisiones atribuye la **masificación**
carcelaria a

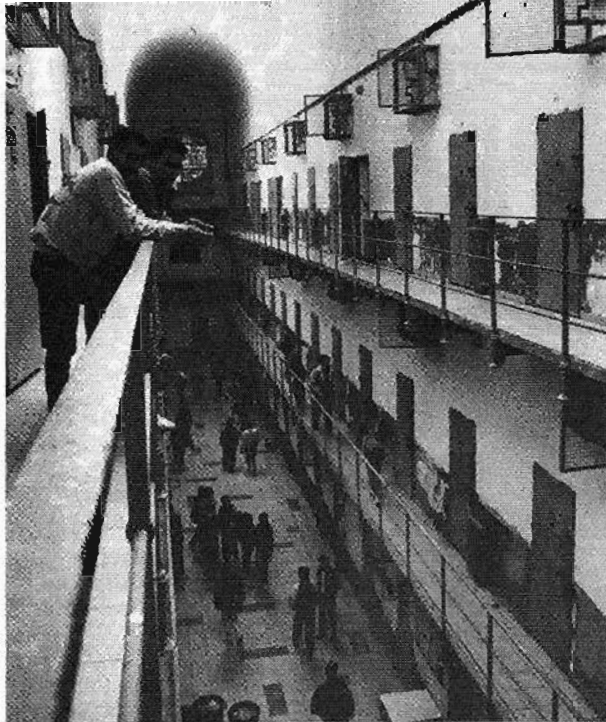
los extranjeros.» ABC, 1-7-1993

«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 cárceles.»

El País, 18-2-1992



«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

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

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

AZT en las prisiones

catalanas.» ABC, 13-7-93

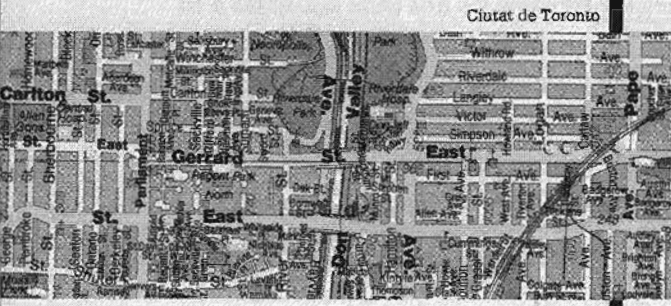
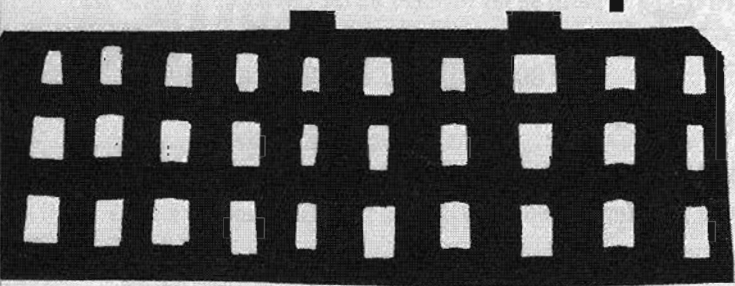
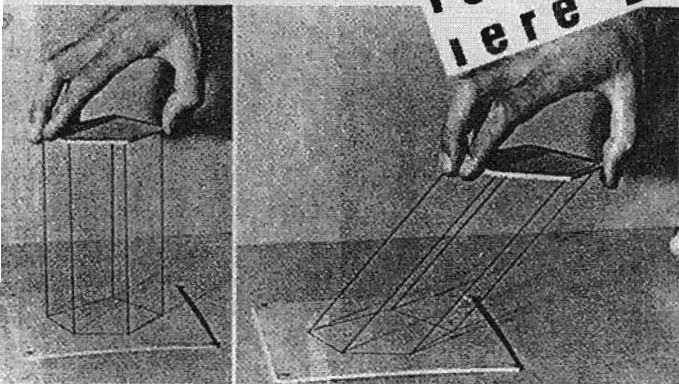
1993

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



Alterespais El fet x

Tere Bahia
lere Baia



Amsterdàm: 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 els espais

nitzant-se en associacions naturals o
traients¹, i establint el que es va denomi-
nar 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 clàssi-
ca 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'a-
questes iniciatives, que van crear un circuit propi: el feu de l'art alternatiu. Es trac-
tava 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 habitacions de lloguer

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 promo-
ció de la creació contemporània dels artistes joves i la formació
de nous agents culturals, agents que més endavant constituïrien
els cossos gestors capaços de representar la realitat de la crea-
ció 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 final-
ment 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.

BERLIN
37
RÄUUME

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 l'obra, d'ací i d'allà >>
 exposició organitzada a Nova York
 pel col·lectiu Juba 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 bondados envers la condició humana. Ja ho

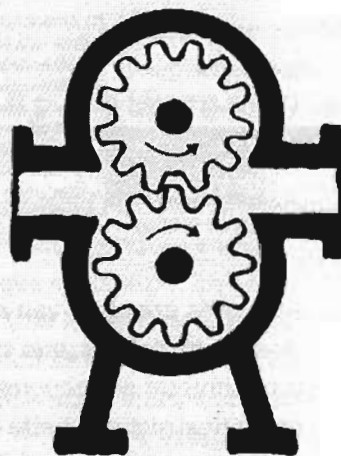
sabeu: «L'expressió artística i creativa és una necessitat de l'home i, com a tal, ha de ser protegida.» D'altra banda, els

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 estricte 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



kunst und kultur benefiz party
 sa 5.juni 93-20 Uhr Lehrter 35 1/21

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



Supermercat en rebaxes, invitació per
 comprar art a 500 pessetes al Kunst
 Kafen 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 mossegarse 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 esquarterat: 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 resideix 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 recuperi 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 dicti— 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 consensuals, 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'escollir 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 suplir 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!



KM anti



INSERT
COIN



El

Capital

Rhonda Lieberman &
Catherine Liu's

Capital,

the Void,

Your Mother

el

Buit

ta

Assaig presentat sota el lema «Organs without Bodies: Rethoric, Prosthetic, Fetish» (Òrgans 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 conec 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.

Mare



La mirada

del Pare

La mirada

dels Diners

La mirada

del Poder

Reconeixement

A tots ens agrada que ens vegin i ens reconeixin. 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 gaudeix 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. Sotmès a l'experiència de si mateix, el bebè decideix negociar amb l'exterior la seva imatge d'esberrany 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 estimi, que ens estimi 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 tractés

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 càdiques 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—

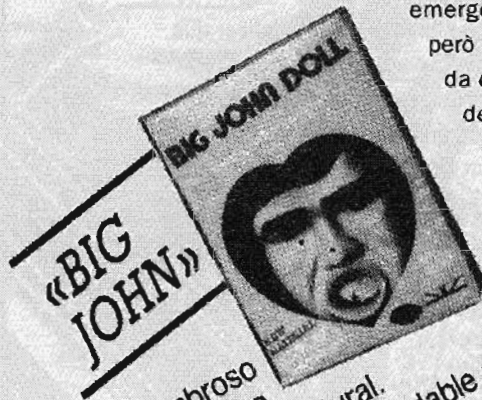
el bebè no tindria consciència dels seus propis límits personals. Podria estar a tot arreu o enlloc. La seva mare no és altra cosa que un bebè més gran, més fort i més compacte.

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, deixariem de cooperar. Ens dedicariem 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 infecciós és un dels components del capital. Aquest forat negre provoca el buit de



Asombroso
compañero
parece natural.

un formidable pene
de largo en cons-
y con 2 orificios:
llenar de pla-
al

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 transcendents 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 vacuïtat, el capital reconeix el seu propi buit a tot arreu. 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 pròpia vacuïtat 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 obeeix 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

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 incomparablement 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 de 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-

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 psicosis 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.

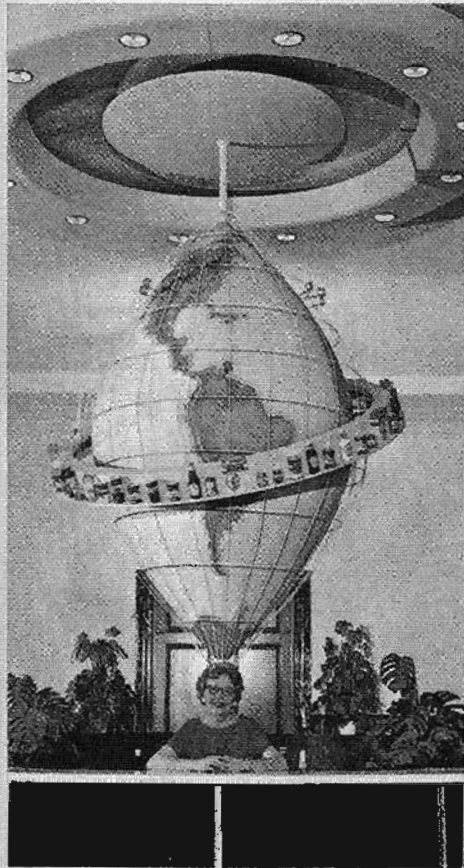


Estrelles de cinema

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 aeròbic 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 aconseguirem 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 sí 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 camaleònicament 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 sí mateixes. La prostitució es transforma en orificis que estan a la disposició de la pixa, i l'academicisme, en orificis al servei del coneixement. Les estrelles de cinema no tenen orificis. 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 orificis 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 contínuament 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 acaba dient 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'alguna cosa si som dignes del capital. I no en som.

Fantasies institucionals

Els acadèmics persegueixen constantment la desocupació del cos objecte. 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'ns 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'ns reconeix pel que som i no pel que aparentem 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 rectificadament 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 divini-

tat. 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. »Delxa 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.



FREEM'S

Cristo y tres tiros

Jacobo Sucari
1993

Ficha técnica

Título

«Cristo y tres tiros»

Equipo de realización

Texto poético y locución

Xavier Sabater

Guión, cámara y realización

Jacobo Sucari

Iluminación

Ricardo Ackestein

Imagen archivo

Andy Davies

Postproducción

Daniel Cabrero

Música original

Manel Cañete

Eléctrico

Volker Herrmann

Actores

Maiú Morenäh,

como la araña

Alex Navarro,

como el gusano

Xavier Sabater,

como el poeta

Duración

6 minutos

seis segundos

Formato

U-Matic SP

Año

1992

Sinopsis

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.

Concordancias

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.

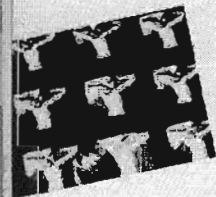
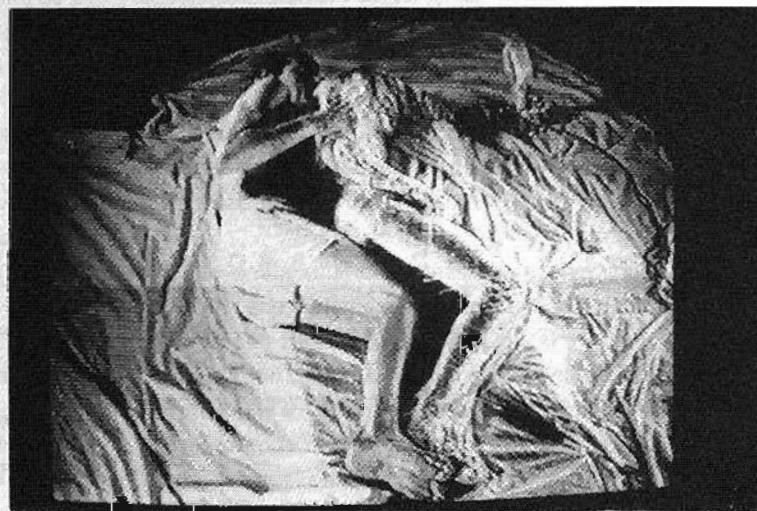
«Cristo y tres tiros» es un texto, un poema fonético de Xavier Sabater que narra una aventura mística.

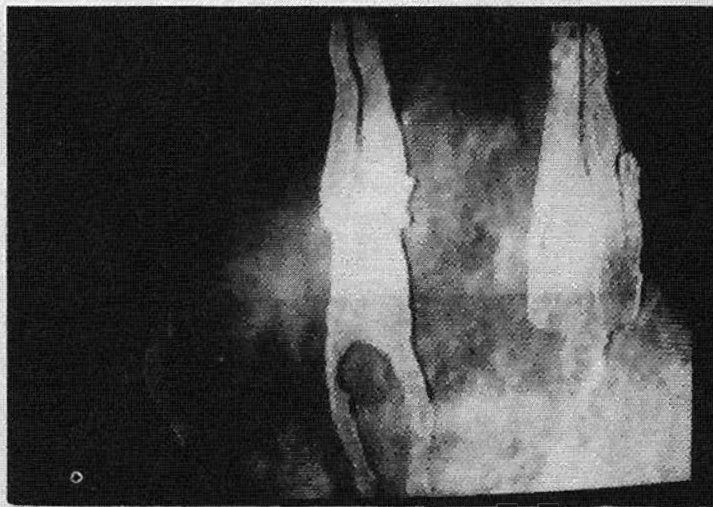
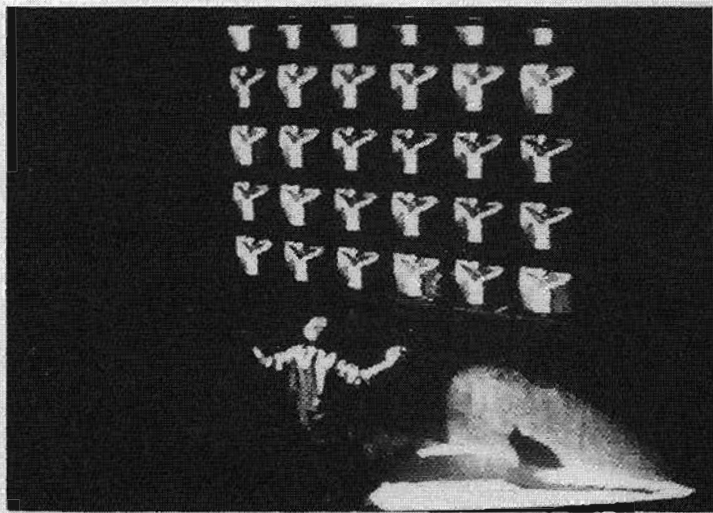
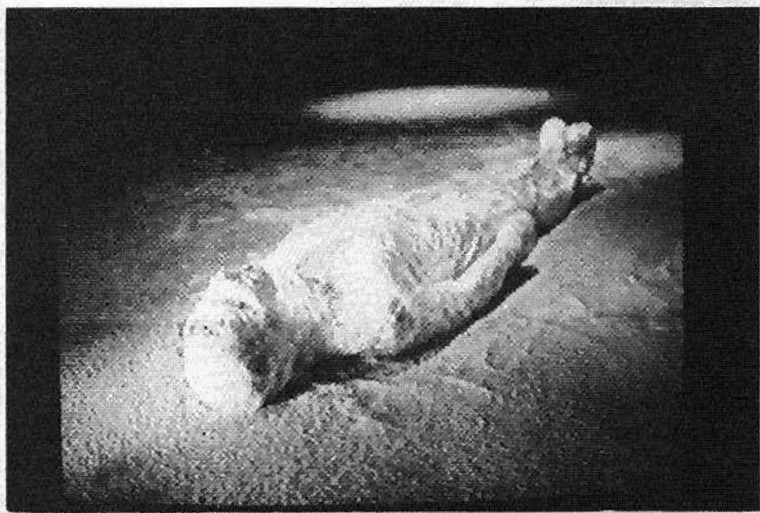
Nuestra intención al realizar la puesta en imágenes fue recrear esa aventura sonora buscando una correspondencia entre imagen y palabra.

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





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 santiguaba masticando chiclet
y una pareja se besaba al compás de los martillazos.

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 dirigí 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 huí

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.

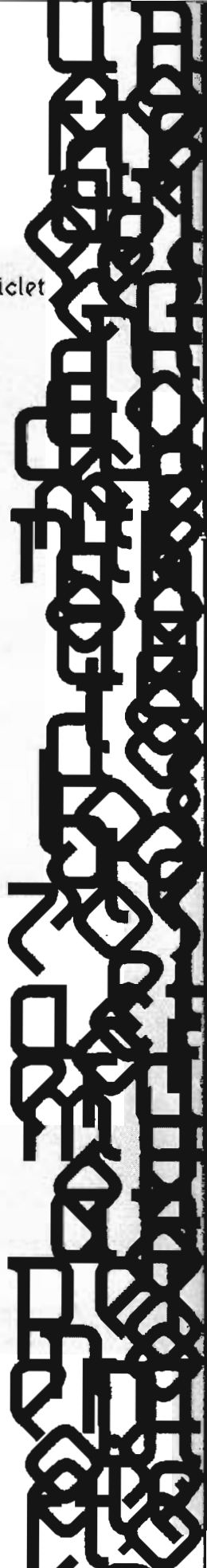
Mi cuerpo parecía una isla rodeada de sangre
creí oír música pero era la ambulancia
creí ver ángeles pero eran enfermeras
vislumbre unos ojos vestidos de blanco con pinzas en las manos
quise rezar pero me acordé de que no sabía
empezaba a estar harto de todo
intenté largarme y cal desvanecido
empecé 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, perdono al maldito polizonte".

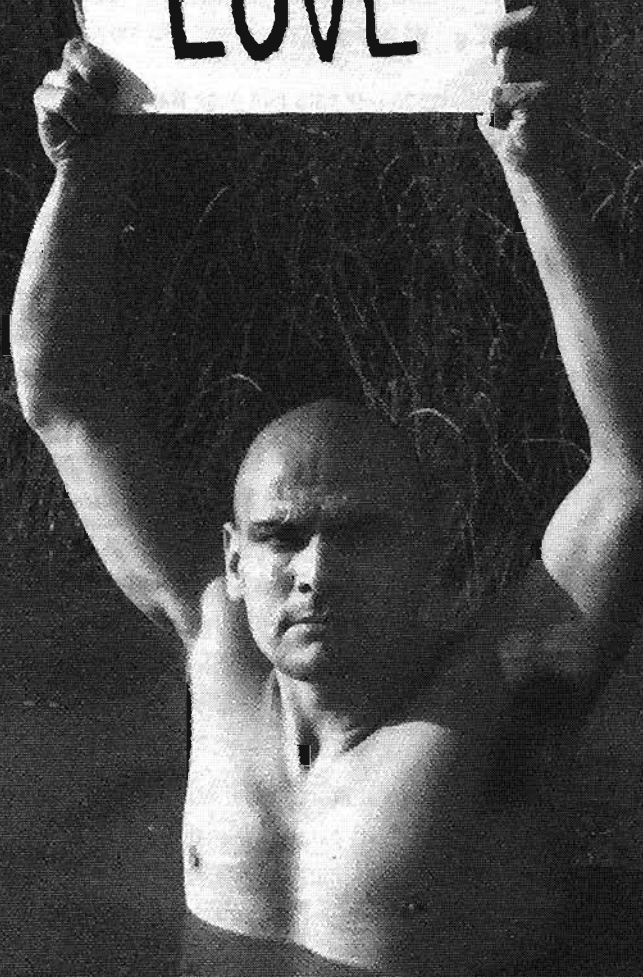
La situación era religiosa
y todo daba vueltas
observé como el cielo oscurecía
al dar tus últimos suspiros
empecé a morir y entonces comprendí que tú morías conmigo.

Xavier

Sabater



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 ininidad 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.

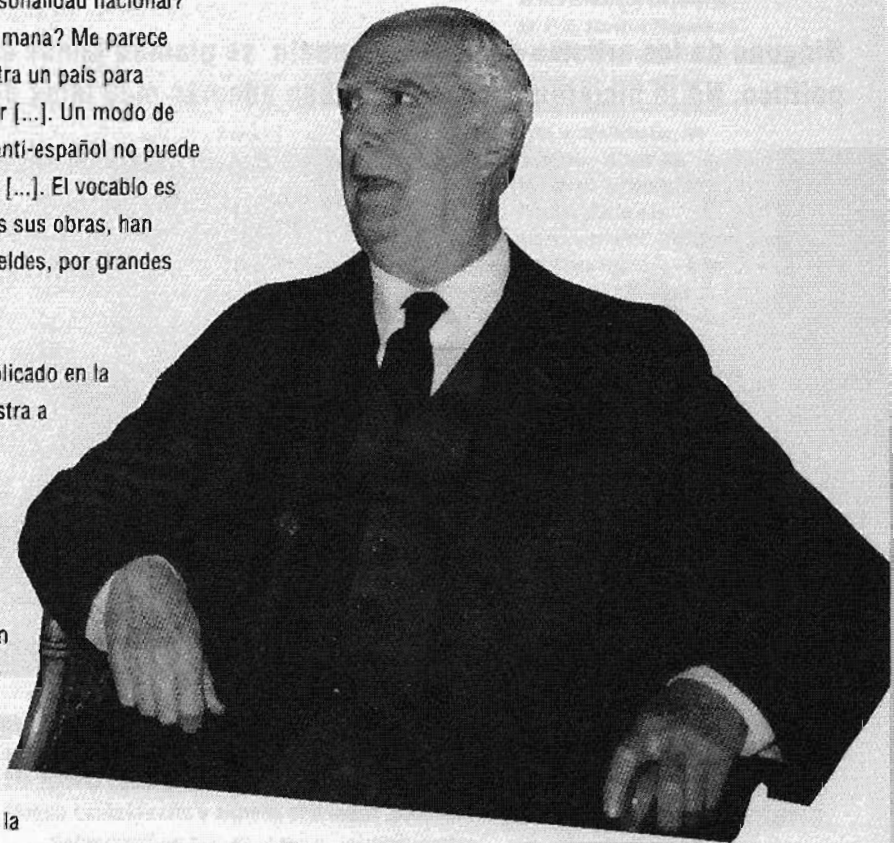
A finales de los años cincuenta, es nombrado director del Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC) -mandato durante el cual se construirá la Ciudad Universitaria de Madrid-, y comisario de exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, dependiente del Ministerio de Educación y Ciencia, desde 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. Gallago Burín, Salvador Dalí, Manuel Fraga, Gonzalo Serracalera 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 éstridencias, 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 tuviéramos 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- Según 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 -Cirlot, Guasch, etc- y artistas consideraban a Miró como fuente directa de sus intenciones estéticas e incluso políticas.

LGR- Cirlot 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 santón, 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 aquel momento se planteó jamás establecer ninguna clase de discurso político. No lo hicieron, y se encontraban además muy lejos de poder hacerlo.

P- Hablemos 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 usted como responsable ministerial, ¿intentó 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 sí 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 Bella, Leopoldo Panero, Lafuente Ferrari...

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

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.*

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!



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, traicionando su conciencia y su propia coherencia. Yo

(2) • «Únicamente ayudando a los artistas a ser auténticos, apartándolos de cuantas insinuaciones extrañas puedan desviarlos 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, fortalecer el sentido nacional, huyendo de todo falso universalismo, de toda provinciana 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 hacía 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 «Díme 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 oído 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.

atentos 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 mistificación 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?

INAUGURACION DE LA III BIENAL HISPANOAMERICANA DE ARTE



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

Portada de La Vanguardia Española del 25-8-1955, ilustrando 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 taifas. 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 Sao Paulo. Sin embargo, Barr nunca influyó en nada allí. Porque allí mandaba yo, junto con Matarazo [todopoderoso industrial brasileño, mecenas de la Bienal de Sao 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 presenta 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, Ferreras, Feito, Millares, Muñoz, Oteiza, 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*, n.º 22, Madrid, 1992.

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

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 enclaustrado, 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 hemos 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 ñoño 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 limitado 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 quizá 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 ciertamente 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 Sao 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 escribía.

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 Sao 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*, nº59, Nueva York, septiembre de 1960. Cit. en Lubar, op. cit.

(6) «El comisario de exposiciones de por aquí entonces [alude a la Bienal de Venecia de 1958] solía alentar a los artistas de vanguardia con frases tan patéticas 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 hitos de la periferia de La Vanguardia Española del 2-10-1957, tras 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

nadie se enteraba, nadie le señalaba. Hay un grupo de personas que ahora se quieren justificar inventando historias. Llevo ya la mar de años desmintiéndoci 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 Generalísimo recorre detenidamente la Exposición

S. E. el Jefe del Estado, acompañado del ministro de Educación Nacional y del director general de Bellas Artes, don Antonio Gallego Burín, 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 detenida, y el Caudillo escuchó las explicaciones que sobre organización de la Exposición le dieron el ministro y el director general de Bellas Artes.

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

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 Sao 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 *Lápiz*, 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 Casarrojas, 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. Después 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.

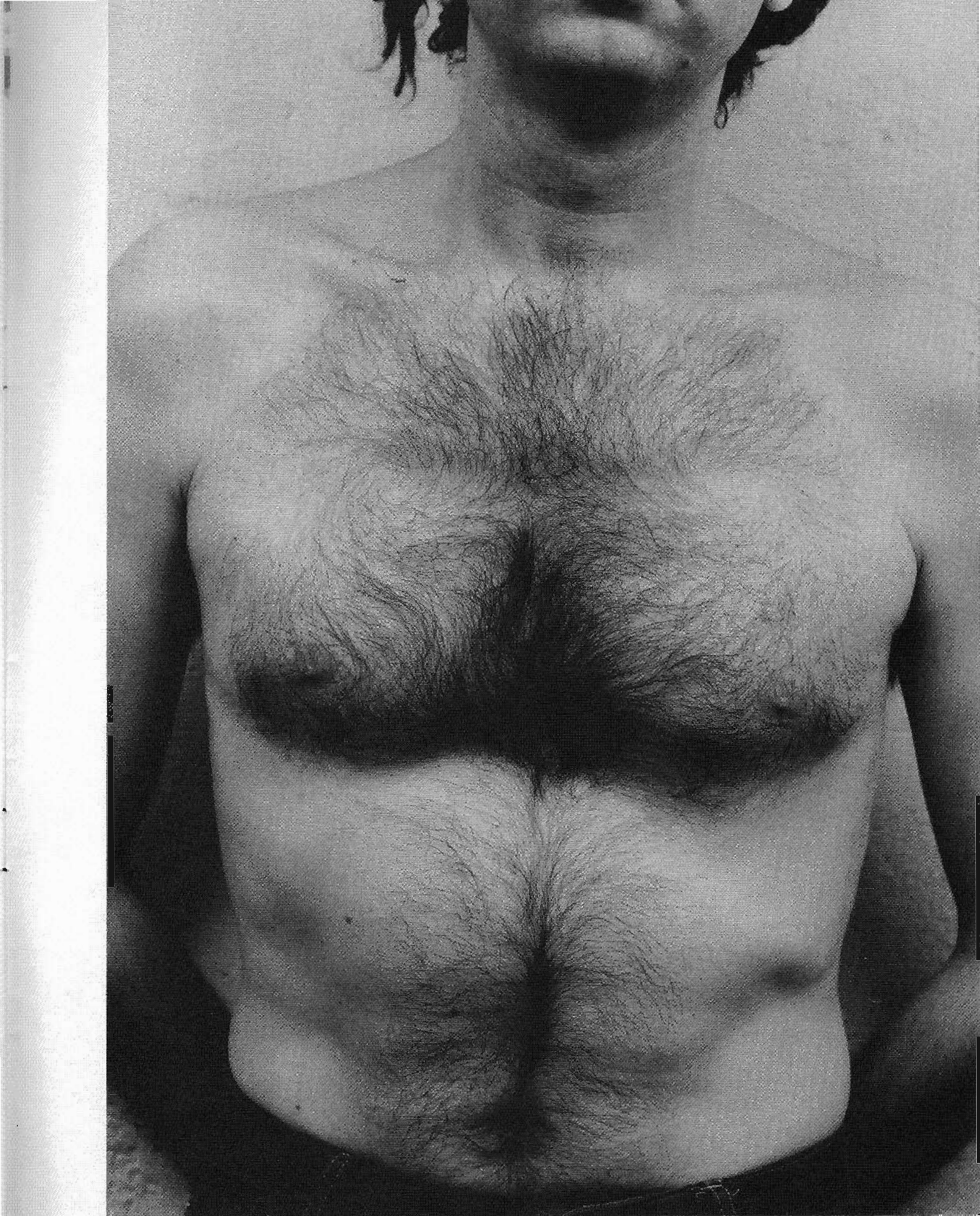
P- ¿Qué diferencias básicas vería usted entre el apoyo del estado al arte contemporáneo en los años cincuenta y sesenta y el que se da ahora?

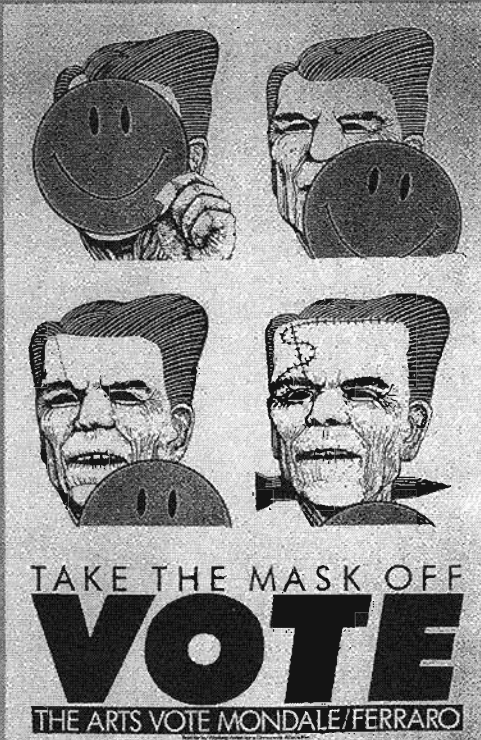
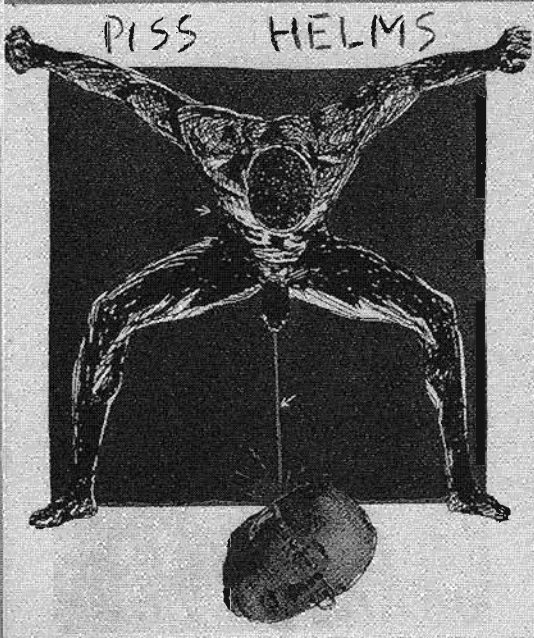
LGR- Cada día que pasa estoy más contento respecto

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 desprestigio 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.

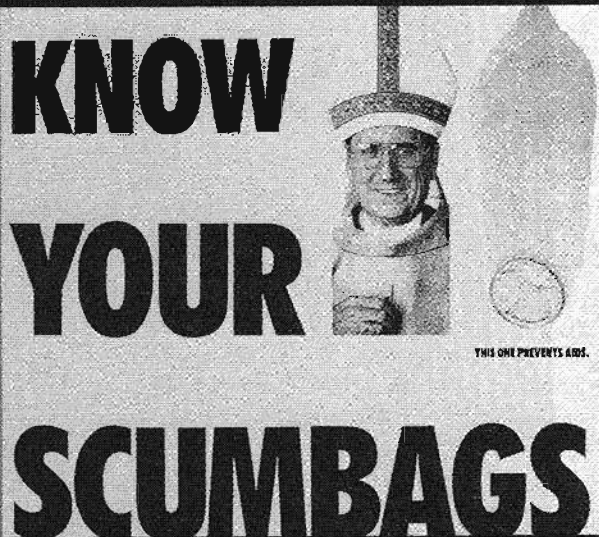
P- ¿Qué opina de la evolución de las carreras artísticas de aquellos artistas a los que usted ayudó en sus inicios?

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

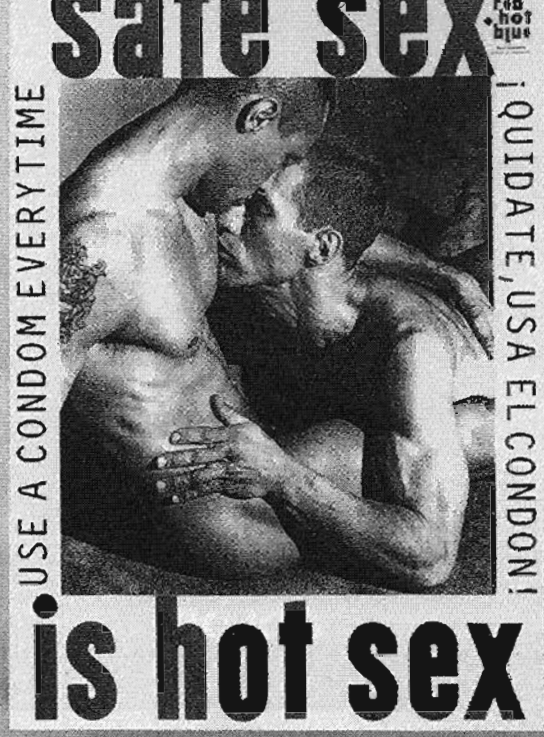


"Méate en Helms", Joe Sances, 1989.
Esta impresión a tinta fue originalmente hecha para la exposición "¿Qué pasa con esta imagen?: Los artistas responden a la censura", de la galería San Francisco Art Commission. El artista la engrudó frente a la galería, comprometiendo a los comisarios a incluirla en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

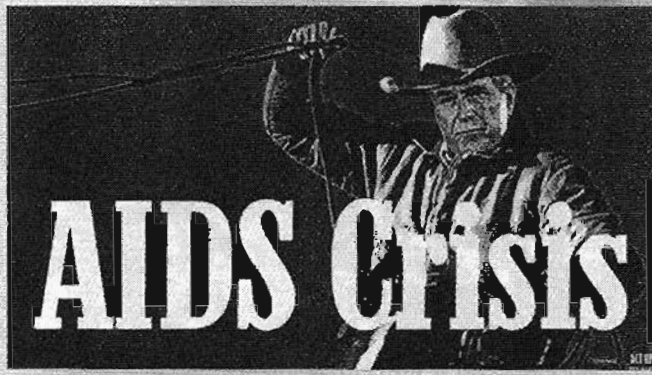
"El sexismo levanta su cabeza desprotegida"
Gran Fury, 1989.
Poster/cartelera para ACT-UP, Nueva York.

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

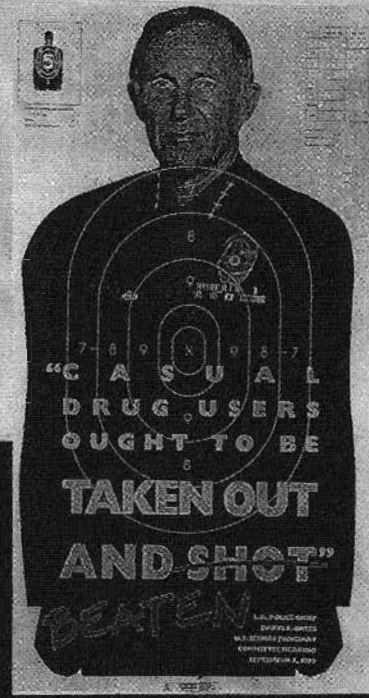
"Conoce tus depósitos de heces"
(Scum: palabra con doble sentido; "nata" y "escoria")
ACT-UP, Nueva York, 1990.
Poster de protesta por los obstáculos puestos por el cardenal de Nueva York, Terence Cooke (y otros líderes eclesíásticos) a la libre distribución de preservativos.



• Grafismo social • Grafismo social



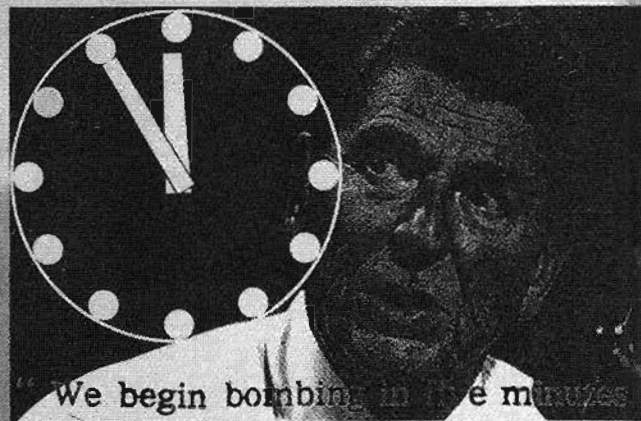
WARNING: While Bush spends billions playing cowboy, 37 million Americans have no health insurance. One American dies of AIDS every eight minutes.



"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.

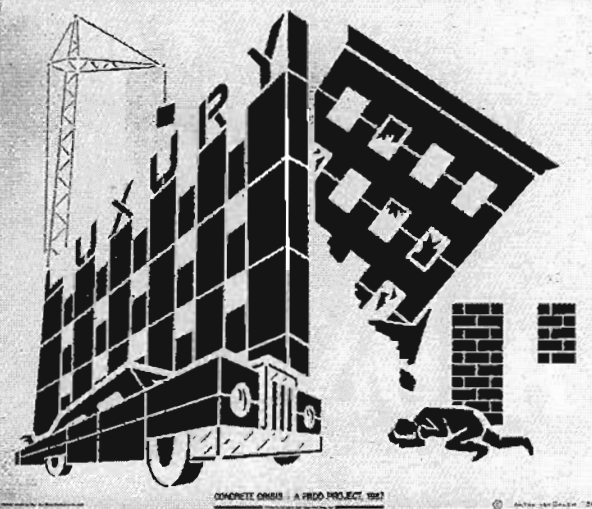
"Crisis de sida"
Gang, Nueva York, 1990.
Poster para la protesta de ACT-UP por la indiferencia del presidente Bush hacia las víctimas del sida.

"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 Marsá



Do women have to be naked to get into the Met. Museum?
PENIS ENVY
Less than 5% of the writers in the Modern Art Sections are women, but 83% of the naked are female.

"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 "ennoblecimiento" 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

A l'Est de Magnum
octubre-febrer '92

Sala d'Exposicions "La Pedrera"

TOTAL 64.499

44.300

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

Ajuntament de Barcelona
Pressupost Cultura: 7.065.922.000 de ptes.
Pressupost per Arts Plàstiques: 103.315.000 de ptes.

60.067

Fundació "la Caixa"

Pressupost per programes culturals 1992: 3.149.000.000 de ptes.

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

Sala Montecarlo 6.299

6.515

Al Ras
gener-febrer '92

4.998

Modest Urgell
març-abril '92

20.767

Art Futura
1 al 5 d'abril '92

1.500

El deporte en la antigua Grecia
maig-agost '92

29.500

Schönberg
setembre-octubre '92

12.350

El cuarto continente
novembre-gener '93

18.060

Sandy Skoglund
abril-maig

6.800

Oino Lloyd
maig-juny

6.000

Xavier Miserachs
juny-agost '92

7.500

Dejad el balcón abierto
setembre-novembre '92

6.899

Colección Testimonio
setembre-octubre '92

5.596

Craft Today USA
setembre-octubre '92

6.000

Criaturas Misteriosas
gener-desembre '92

13.700

Hans Erni
juliol-agost '92

2.000

Perico Pastor
maig-juny '92

2.500

Tropismes
juny-juliol '92

1.257

TOTAL 158.314

Palau de la Virreina (Espais 1 i 2)

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

Jordi Benito
12 de febrer-22 de març '92

Art a Espanya: 1920-1990,
Colección Arte Contemporáneo
10 de febrer-20 d'abril '92

Andre Kertész
1 d'acost-3 de maig '92

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

Antonio Galvez
9 de maig-21 de juny '92

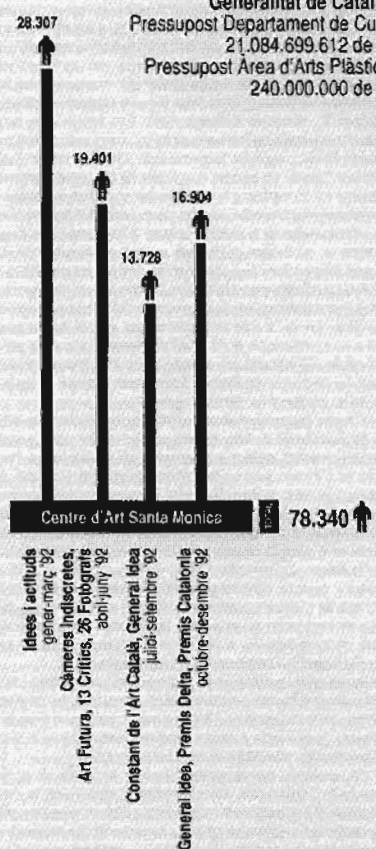
Arthur Cravan
21 octubre-13 de desembre '92

Fotomercè
22 de setembre-14 d'octubre '92

Moments d'abstracció, Països Baixos, 17 Pintors
29 de setembre-27 de desembre '92

TOTAL 136.937

Generalitat de Catalunya
Pressupost Departament de Cultura:
21.084.699.612 de ptes.
Pressupost Àrea d'Arts Plàstiques:
240.000.000 de ptes.



mean, but nothing happened, it was all much simpler than that; what is important is the paintings, whether they are good or not, everything else is just to do with complicating matters. So I'm surprised about what you tell me. Bonet said: I can't believe that a man of over fifty speaks such rubbish. Do you see what I mean? It makes me very sad. I'll tell you something else that happened with Juan Genoves. In an exhibition one day. Genoves was showing a painting that made reference to recent political repression in the Complutense University in Madrid. Some-one suggested that the presence of this painting wasn't very appropriate. Well, in the end the picture was in the exhibition and it didn't cause any apparent trouble.

Q - So would you say that there was an indifference on the part of those in power towards contemporary art?

LGR - But I never talked about such things with them. I never worried about that. No-one, none of the directors with whom I worked gave me orders in that respect. With Joaquín Ruiz-Morales, who was one of the best Fine Arts directors I had - with whom, adapting the saying, I could claim that "on Spanish exhibitions the sun never sets", because we had exhibitions throughout the world - I never had to listen to strange or catch questions, like those you're telling me of. All of that is the work of Bonet, of his feverish mind, his political self-seeking, of wanting an immediate good post so he can continue to live off the Reina Sofía. It's ridiculous. I find such lies repugnant.

Q - Could we continue with the reception of the Spanish artists in the US?

LGR - Yes, well in Los Angeles, New York, Washington, Yale, Boston, San Antonio in Texas, no-body expressed any political reservations whatsoever, everybody was excited by the Spanish art. No-one had any kind of reservation.

Q - If it was so well received in the U.S. of the 1950s, does that imply that the art produced there was, in some ways, in accord with the formalist tendencies of the time? Were you fully aware of this? If so, in what way was it a criteria for you, if indeed it was?

LGR - As far as I was concerned, no. I don't know about the artists.

Q - What personal relationship did you have with artists who were, or claim to have been, markedly left-wing: Oteiza, Genoves, and others?

LGR - I wasn't interested in whether they were reds, homosexuals or whatever. I'm an extremely good friend of Pepe Guinovart, and of many others. I have a rule which says: "Don't interfere with other peoples' lives, and they won't interfere with yours". Oteiza, for instance, the only prize he won in his day I gave to him in Sao Paulo in 1961. I went round to see him, I took him to Brazil and he won.

Q - But you must have been aware of the political texts which he wrote.

LGR - But I didn't care about that. And, at any rate, when I asked him to write something for the exhibition he didn't write those kinds of things, quite the contrary; and it's not because I told him not to. And when he had to speak at a press conference, Jorge spoke so calmly, without getting into any mess. I remember one day I said to him: "Hey, don't get up too late to-morrow - because he always went to bed really late and got up late too - because to-morrow at 10.00 Tom, Dick and Harry are coming and we've got a press conference in Sao Paulo state with the television, etc." He spoke, and didn't make any improper remarks. And if afterwards he wrote some of his other ideas, well it went completely unnoticed, no-one was aware of it, no-one called attention to it. There's a group of people who now want to justify themselves, making up stories. For endless years I've been constantly denying various lies. No-one gave me orders, nor said what I had to do, and no-one gave me directives. I mean, the directors didn't even know what we would be taking to the biennial exhibitions! And if, once the list of artists going to the biennials was published, they hadn't liked it, they could always have said to me: "Right, Luis, you won't be organising the next biennial exhibition", but that never happened.

Q - Nevertheless - it seems there was a moment at which this relationship with you broke down. According to Saura (3), following the 1958 Venice Biennial, neither he nor Tapiés, nor Chillida took part again in an official show.

LGR - Saura is a sickly lad, who, well... His physical disability has really affected him. To be honest, I've never made head or tail of him. Once we took thirteen Spanish painters to Paris. The Marquis of Casarajas, who was the Spanish ambassador at the time, invited us all to lunch. Saura didn't stay for the dessert and told me he had to keep an appointment. He was the only one who left. Afterwards the rest of us went to where the exhibition was being held, to finish setting up. At six o'clock, I'm there with Feito, Diego and others and I say: "Let's go to such-and-such a bar and have a drink". And there, we bump into a Spanish painter who's dead now. Manolo Luque he was called. And he says to me, "Lleiten, why didn't Saura go to the lunch?". And Rivera says to him, "What do you mean, he didn't go to the lunch? He was sitting next to me". And Luque says "Ah, well he came here to have a cup of coffee at three, and when I asked him about the lunch he said, 'I'm not going to any lunches! In fact, I'm not in the exhibition'". Luque says Saura told him - and that I had turned up with a policeman at Juana Mordó's gallery, and, would you believe it, had taken away all of his paintings. We were all staying at the same hotel except for him - he was in his own house - and I said to Manolo Rivera, "He really upsets me, that boy, what a shame, but why does the lad do things like this? Have you got his phone number?" "Yes", he says. I ring him, and he promises and swears that he never said any of those things, it was always like that with him.

Q - But is that commentary of Saura's true, nevertheless?

LGR - But, after that he went to Paris with me! What happened is that I never repeated people. When I'd once worked with some-one, I liked to choose different people. I'd take them to exhibitions where they won important international prizes, but then I'd leave them to get their own

way. They know that. They all worked with me when they wanted to. I didn't like to overdo it with any one painter; in that way no-one could start saying I was favouring so-and-so.

Q - And all the artists you invited accepted?

LGR - Yes, all of them, or almost all of them.

Q - Why is your name not particularly linked to the avant-garde movements of the 1960s? Aroyo, Crónica, Realidad.

LGR - I had tremendous friends amongst them. But I couldn't always take every-body.

Q - What do you consider to be the fundamental differences between state support of contemporary art in the 1950s and '60s and that to-day?

LGR - With each day that passes I'm happier about those days and sadder about what's going on now, because I see that nothing at all is being done, because a lot of possibilities are being wasted, because Spain has lost its standing in the world. People outside Spain are always asking me, "But what's happening in Spain, that everything is going so badly?". Sometimes I don't know what to reply. It hurts me, this climate of lost prestige; what is there now? For instance, in Munich when we opened a Guinovart show, people crowded to get in, because they knew that Spanish meant something good. I've been offering 500 pesetas for a long time now to any-one who can show me the world Spain in the international pages of the Venice Biennial. The trouble with the commissioners to-day is that they don't have connections abroad. They wander about without knowing where they are. To-day, every-one wants to make eclectic selections which will satisfy everybody, and when you're trying to satisfy everybody, there's no policy possible. In the fifties and sixties there weren't many galleries in the world that didn't have a Spanish artist. I was fed up of sending catalogues and slides all over the world. I'm not lying. I've hung on to everything. I've got an enormous correspondence, and all of it very well ordered. In the Bilbao-Vizcaya Bank I've got various files and boxes, some of which contain letters from Tapiés. Some of the letters are very revealing about the dispute between Tapiés and Cuxirat. They also talk of the emotion they felt (Tapiés and his wife) when they read my letters. And a lot of other interesting things.

Q - What opinions do you have about the development of the careers of those artists you helped when they were just beginning?

LGR - Look, there are all sorts, as is true everywhere. What surprises me is the ease with which people change. I remember that at one time every-one was in agreement with me that the Academia was a retrograde establishment, every-one was a fierce enemy of Bellas Artes and now everybody - excuse the phrase - is taking their pants down to become a member. They almost all are by now. Every-one slagged off the Academia, and now I see how they're falling over themselves and doing the impossible in order to deliver their little papers. I won't name names. But it's a great shame. And I don't understand this desire to throw everything overboard and fling mud with such viciousness. The thing is, it's difficult for people to understand that I'm a liberal, given that I'm also an apostolic Catholic and right-wing. Full stop and Amen.

(1). On the 11th November 1951, Dalí gave a talk entitled "Picasso and me", at the María Guerrero Theatre, Madrid. He accused Picasso of having tried to "kill the beauty of art with his communist materialism". At the end of the talk a telegram was signed by those present, in support of Picasso for what he represented of the "glory of Spanish painting", over and above divergent ideologies. From Paris, Picasso was to comment with irony, "Dalí holds out his hand, but all I see is the Falange".

Spain. *Half a Century of Avant-garde Art, 1939-65*, Santillana Foundation and Ministry of Culture, Madrid, 2 v., 1985.

Picasso's reply: A.S. (Anonymous); *Revista*, Barcelona, no.4, May 1952. Cited, *ibid*.

(2). "Only by helping artists to be authentic, by keeping them apart from strange insinuations which might divert them from their true selves, can a veritable artistic policy be conceived. Concerning our specific situation, it seems to us that such assistance for the authentic should follow two routes: on the one hand, stimulate the historic sense, that is, the situating of the artist in the present epoch, avoiding all deceptive formalist traditionalism; on the other hand, strengthen the national feeling, avoiding all false universalism, all provincial admiration for anything that happens outside one's own fatherland, which does not mean - far from it - diverting artists from international artistic currents, but simply trying to be attentive to their national values [...]. This free unfolding of the spirit, which is proposed as a fundamental artistic policy, is an essential weapon in the struggle against materialism [...] the grand heresy of our time. The more that communist states exert themselves in order to press art into their service - creating a tremendous cancanure and mystification of true art - the more serious and urgent is our task. If it can be brought about that art serves its rightful master - the spirit - through this fact alone, it becomes an essential ally of all Christian, political striving. [...]. This, fundamentally, is the great concern that should orient artistic policy: that for those who serve art it be not a trivial or routine occupation, but a 'serious adventure', a dramatic factor in all that is best and most noble in their existence, in both the individual and collective realms".

Joaquín Ruiz Giménez, Minister of Education and Science; talk "Art and Politics", I Bienal Hispanoamericana de Arte, Madrid, 1951.

(3). "Modern Art in the United States", a touring exhibition organised by MOMA of New York, visited the following European cities: Paris, Zurich, Frankfurt, London, The Hague, Vienna, Belgrade and Barcelona. Presented in 1955 in Barcelona within the II Bienal Hispanoamericana, the show included a broad gathering of American abstract expressionists.

"The New American Painting", similarly organised by MOMA, was presented in Madrid in 1958, as part of a European itinerary comprising: Basel, Milan, Berlin, Amsterdam, Brussels, Paris, London and Madrid.

(4). In 1960, in the catalogue of the exhibition "New Spanish Painting

and Sculpture" - seen in various U.S. cities - Porter McCray, director of the Department of Touring Exhibitions of MOMA, New York, commented that the show had been made possible by "the generous hospitality of Spanish institutions and the warm response of the Spanish public to new American art". In 1960 the Pierre Matisse gallery in New York presented the exhibition "Four Spanish Painters", with Millares, Canogar, Saura and Rivera. MOMA, the exhibition "New Spanish Painting and Sculpture" [Canogar, Chillida, Chirino, Cuxirat, Ferreras, Feito, Millares, Muñoz, Oteiza, Rivera, Saura, Serrano, Suárez, Tapiés, Tharrats and Viola] and the Guggenheim Museum "Before Picasso, After Miró".

Porter McCray, "acknowledgements" *New Spanish Painting and Sculpture*, Metropolitan Museum of Modern Art, New York (MOMA).

1960-62 (tour to New York, Washington D.C. and 7 more states). Quoted by Robert S. Lubar: "Millares and Spanish avant-garde painting in America", *La Balsa de la Madusa*, Madrid, no. 22, 1992.

(5). "Spanish painting of the post-war is in no way an avant-garde movement but a provincial aberration. Let us not forget that it has been restricted by the conditions of the dictatorship. The atmosphere of freedom necessary for the development of a genuine avant-garde movement is lacking. [...] All these efforts at frank self-expression - which are, in reality, a protest against repression - fail, because they are necessarily channelled into culturally acceptable forms".

Natalie Edgar, referring to the various exhibitions of Spanish art being held in New York at the time: "Is there a New Spanish School?", *Art News*, no. 59, New York, September 1960. Quoted in Lubar, *op.cit*. (6). "The commissioner for exhibitions at that time [referring to the Venice Biennial of 1958] used to encourage the avant-garde artists with patriotic phrases such as: 'I want very large, very abstract, very dramatic and very Spanish paintings'".

Antonio Saura, in S. Amón: "Conversations with Antonio Saura", *El País*, Madrid, 15th January 1978.

(7). "Groups [referring to EL PASO] that demonstrate these young peoples' interest in experimenting, each day with increased desire for artistic excellence, presided over by the 'work well done' which characterises the Spanish artist, and which is reflected in that profound and unusual knowledge of the painter's materials, in the sense of composition and, above all, in a certain personal and original crafting, fruit of their innate - and blessed-individuality".

Luis González Robles; *Spanish Artists in the Sao Paulo Biennial*, Madrid, 1961.

(8). "During the exhibition opening [I Bienal Hispanoamericana, held in Madrid in 1951] Franco reacted to the most modern rooms with laughter. The director of the Prado Museum, the out-dated painter and ex-mayor of the Conyuna during the war, Fernando Alvarez de Sotomayor, who was on the Board organising the biennial, declared that the avant-garde artists could do with a trip to the psychiatrist".

J.M. Bonet; "From Clan to Zan", *Lápiz*, no. 79, Madrid, 1991

(9). "All I can say is that from a certain day [reference to Chillida and Tapiés' prizes in the Venice Biennial of 1958], Tapiés, Chillida and I decided not to represent Spain officially again, either in or outside the country".

Antonio Saura; in S. Amón; *op. cit*.

Luis González Robles

Extremely cultivated ("you should have seen Nasser's face when I addressed him in Arabic"), well travelled ("I've been around the world two or three times"), personal friend of innumerable national and international political and cultural figures (Belisario Belandier, Alfred Barr, Eugenio d'Ors, among others), a profound believer ("I am sure that God has always lighted my way, if not my life would not have gone so well"), and with a great, and innate, gift of persuasion, Luis González Robles (Sevilla, 1916) began his cultural trajectory with Catholic Action in Seville. It continued in the theatre, in his organising and directing of various plays. In Madrid in 1942 he formed and directed the "Teatro de Cámara". Through this group he formed personal relationships with important cultural figures of the time, such as Luca de Tena, Marañón, etc. To give an example, as he himself points out he was the first person to present a play by Saura in Madrid, in 1942.

Luis González Robles' attention turned to painting and sculpture when, in 1950 in connection with the organisation of the first Bienal Hispanoamericana de Arte, he came in contact with Latin American artists; the exhibition opened in Madrid in 1951. He subsequently prepared and directed the next two Hispanoamerican biennial exhibitions, in Havana (1952) and Barcelona (1954).

Shortly afterwards, the Cultural Relations Board of the Minister of Foreign Affairs entrusted him with the selection of Spanish contemporary art exhibits for the Venice, Alexandria, Tokio, Sao Paulo and Lubiana Biennials (27 Grand Prizes were awarded to Spanish artists between 1954 and 1974), as well as with the conception and organisation of a variety of Spanish modern art shows in Europe and America. From then on, González Robles was to become a principal figure in the development of public exhibiting programmes, as well as in the promotion of, and support for, avant-garde art of the time, holding "de facto" ultimate responsibility for modern art under the Franco regime, moving constantly between cultural departments within the Ministries of Education and Science, and the Ministry of Foreign Affairs.

At the end of the 1950s, he was named Director of the Spanish Museum of Contemporary Art (MEAC), for which a new building was constructed in Madrid's University City. He also became Commissioner for Exhibitions of the Dirección General de Bellas Artes, of the Ministry of Education and Science, from where he organised numerous exhibitions on art, design and architecture.

In 1983, he retired from the Commission, in which he had worked uninterruptedly since 1957. Although he rarely performs as commissioner nowadays ("I decided to retire from the ring; '77 is pretty old"), González Robles is still involved in various activities, including the production of a collection of monographs on art history to accompany a visual disk.

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 91 - 412 69 24 - 216 47 37



COMPOSICIÓ:

* O.F.30 BASE neutràlgica 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

INDICACIONS:

Barcelona Taller ha elaborat aquest medicament per al tractament d'aquells creadors debilitats per estats vitamínics carencials (derivats d'excésos nerviosos o laborals).

POSOLOGIA:

O.F.30: Administreu-lo preferentment a les tardes. Els efectes són garantits 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. (Mailíng 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'aconsella augmentar la dosi. (Espai multiús, 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

Horari:
Feiners d'11 a 21 h
Festius d'11 a 15 h
Els dilluns tancat



Ajuntament de Barcelona
Àrea de Cultura

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